

**MANUEL SCORZA,**  
**UN MUNDO DE FICCIÓN**

TESIS DOCTORAL PARA OPTAR AL TÍTULO  
DE DOCTOR EN FILOLOGÍA ESPAÑOLA

**DUNIA GRAS MIRAVET**

Dirigida por el Dr.  
JOAQUÍN MARCO REVILLA

DIVISIÓ I DE CIÈNCIES HUMANES I SOCIALS  
UNIVERSITAT DE BARCELONA

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA  
PROGRAMA DE DOCTORADO *POÉTICA DEL VERSO Y DE LA PROSA*  
BIENIO 1991-1993

Barcelona, 1998



Gráfico 10  
**NÚMERO DE RESEÑAS POR ÁMBITO LINGÜÍSTICO**

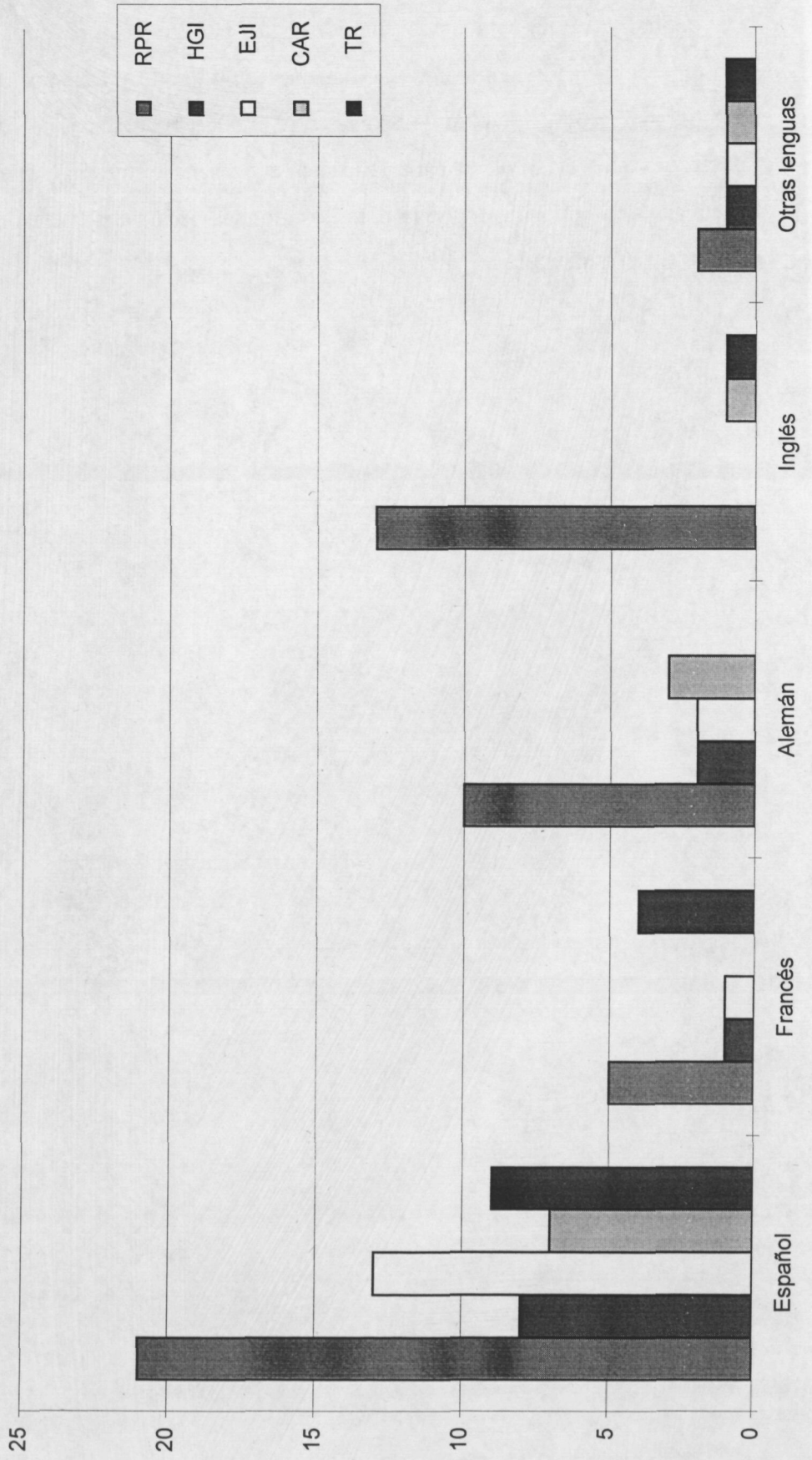


Tabla 8

**RESEÑAS A LA OBRA NARRATIVA DE MANUEL SCORZA POR  
ÁMBITOS LINGÜÍSTICOS**

	RPR	HGI	EJI	CAR	TR	DI	TOTAL
Español	21	8	13	7	9	5	63
España	3	1	3	3	2	1	13
Latinoamérica	18	7	10	4	7	4	50
Francés	5	1	1	0	4	0	11
Alemán	10	2	2	3	0	0	17
Inglés	13	0	0	1	1	0	15
Otras lenguas	2	1	1	1	1	0	6
Total	51	12	17	12	15	5	112

Fuente: Apartado III de la Bibliografía: "Reseñas bibliográficas a las obras de Manuel Scorza".



**CAPÍTULO QUINTO:**

**ARGUMENTOS Y OPINIONES EN LA RECEPCIÓN**  
**DE LA OBRA DE MANUEL SCORZA**



## 5.1. Análisis del contenido de las reseñas críticas a la obra narrativa de Manuel Scorza.

Después de haber situado, cronológica y geográficamente, las reseñas aparecidas sobre la obra narrativa de Manuel Scorza, se hace necesario proceder a una aproximación cualitativa, basada en los contenidos de las mismas. Por su mayor número, muestra también de su mayor repercusión, nos centramos esencialmente en las reseñas dedicadas a *Redoble por Rancas*, aunque de forma adicional y puntual también introduciremos en nuestro análisis comentarios sobre las reseñas efectuadas a otras novelas de Scorza. De esta manera, los aspectos comparativos podrán ser resaltados de un modo más adecuado.

La pregunta subyacente, a la que alguna pista esperamos que ofrezcan estas reseñas, es conocer por qué este ciclo -y con él la figura de Scorza- consiguió un fuerte impacto en casi todos los ámbitos lingüísticos y culturales europeos durante la primera mitad de los años setenta, tal vez con la excepción del ámbito anglosajón. ¿Fueron los mismos argumentos y valoraciones los que impactaron en públicos diferentes, o bien tuvieron estas novelas lecturas distintas, siguiendo y adaptándose a contextos culturales que, a pesar de compartir muchos elementos comunes, presentan en cada caso matices muy particulares?. Para tratar de dar respuesta a estas preguntas se comparan a continuación reseñas aparecidas en Francia, Alemania, Reino Unido, Estados Unidos, España y los países latinoamericanos, en conjunto. Por otra parte, estos resultados también nos podrán ofrecer algunos indicios sobre las particularidades de la novelística scorziana y su mayor o menor capacidad para generar lecturas múltiples y plurales.

Empezando por el ámbito lingüístico francés, encontramos en el año 1973 una crítica importante en *Le Monde*, después de la traducción de *Redoble por Rancas* a este idioma. La reseña, bastante extensa, estaba firmada por Claude Fell, un importante crítico literario especializado en literatura latinoamericana. Claude Fell destaca en primer lugar, la vinculación vital del autor con el tema de la novela,

así como la veracidad de los hechos narrados, al calificarla de novela inquisitoria. Papel clave juega la información biográfica sobre el autor, que se proyecta sobre la obra:

"Né dans une communauté de la province de Huancavelica, Manuel Scorza devint secrétaire général du Mouvement communautaire du Pérou et prit la défense des indiens de la région de Cerro-de-Pasco, ce qui lui valut d'être arrêté, puis expulsé"<sup>1</sup>.

Como se puede observar, el crítico quiere apoyar el argumento de la veracidad de los hechos narrados en la biografía del autor, un argumento que se repetirá en otras muchas ocasiones. Seguidamente, viene la identificación de la obra con la tradición indigenista, y señala la contribución de Scorza a la renovación de tal corriente, aprovechando el crítico para ilustrar al lector francés sobre el indigenismo literario. El discurso narrativo próximo a la oralidad, junto con el rechazo del estilo realista tradicional del indigenismo, al incorporar elementos fantásticos, son los dos aspectos más destacados, para insistir finalmente en la originalidad del producto resultante: "On trouve à la fois une prise de conscience politique et le sens du merveilleux"<sup>2</sup>.

Sin embargo, sabemos ahora que las informaciones biográficas recogidas por los críticos podían llegar a ser un tanto exageradas, o simplemente no eran del todo ciertas, y que Scorza deformaba con frecuencia su propia imagen, haciendo de publicista de su obra<sup>3</sup>. Así, de las informaciones biográficas apuntadas por el crítico de *Le Monde*, ninguna es correcta. Por ello, refuerza la sensación publicitaria la reseña crítica de *L'Express*, publicada por las mismas fechas, que reproduce el mismo esquema argumental. En ésta, aunque se matizan algo más las afirmaciones sobre su biografía, se combinan deformaciones (en la línea de una mayor

---

<sup>1</sup> C. Fell, "Une saga andine", *Le Monde*, 1-3-73, p. 21.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>3</sup> Véase el capítulo primero, en la primera parte de la tesis.



implicación política de Scorza) con datos verdaderos, lo que no deja de convertir a Scorza en un personaje de ficción que se basa en la supuesta realidad de la novela<sup>4</sup>. Al mismo tiempo, también se insiste en la veracidad de los hechos que trata *Redoble por Rancas*, destacando como argumento de tal veracidad el compromiso político de Scorza y su implicación directa en los hechos: "La politique, ici, a comme forcé la main à la littérature"<sup>5</sup>. El autor de la crítica, Dominique Fernández, un novelista de bastante éxito en Francia en los años setenta, apuesta decididamente por la novela, de la que destaca los elementos fantásticos y mágicos de la misma, deduciendo que están puestos al servicio del compromiso político. Lo que resulta más interesante es que se abre un nuevo camino de interpretación del ciclo de Scorza, ya que en lugar de remitirse a la tradición indigenista, lo sitúa en un contexto más amplio y general:

"(...) on pouvait faire, soit un roman néo-réaliste, un peu comme Ignazio Silone, il y a quarante ans, décrivit la lutte, et la défaite, des paysans des Abruzzes, dans *Fontamara*, froidement, objectivement; soit une oeuvre brechtienne, la dénonciation critique"<sup>6</sup>.

Las críticas aparecidas en *Le Monde* a las sucesivas traducciones de las baladas de *La Guerra Silenciosa*<sup>7</sup>, en 1976 y 1979, aunque escritas por autores distintos, siguen con muy pocas diferencias el argumento trabado en las primeras críticas: mezcla de fantasía y realidad, pero con una enorme veracidad de los hechos, fruto del compromiso político y de la experiencia vivida del autor. Así, Claude Couffon, amigo personal de Scorza a la vez que traductor de sus dos primeras novelas, insiste en esta perspectiva realista de lo narrado: "Son livre était vrai. Il avait vécu l'inimaginable expérience et bien connu ses personnages peu communs"<sup>8</sup>.

---

<sup>4</sup> D. Fernández, "Massacre au Pérou", *L'Express*, núm. 1130, 5-3-73, pp. 67-68.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 68.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 68.

<sup>7</sup> C. Couffon, "Manuel Scorza, conteur des révoltes andines", *Le Monde*, 19-3-76, p. 27, y H. Juin, "Les épopées de Manuel Scorza", *Le Monde*, 16-11-79, p. 26.

<sup>8</sup> C. Couffon, "Manuel Scorza, conteur des révoltes andines", *ob. cit.*, p. 27.

Por su parte, Hubert Juin apunta hacia una lectura integradora de la realidad con la fantasía, para lo que se basa, como sucede en otras reseñas de otros críticos, en declaraciones del propio Scorza como la siguiente:

"La littérature est le seul secteur de la pensée latinoaméricaine qui formule une description exacte de la réalité. Hegel dit que l'histoire idéale d'un peuple devrait inclure ses rêves. En ce sens, la véritable histoire (au sens historiographique) de l'Amérique Latine est sa littérature"<sup>9</sup>.

Para concluir por sí mismo en lo que se convertirá en una clave de interpretación de la obra scorziana: "(...) rien, ici, n'est d'invention; mais tout y est imaginaire"<sup>10</sup>.

Es decir, su obra se sitúa en la confluencia entre la imaginación y la realidad dando lugar a un difícil equilibrio que tiene cabida dentro del contexto del realismo mágico, como muchos otros escritores latinoamericanos de su generación, con la especificidad de un mayor compromiso y de una experiencia política relacionada con el tema de sus obras. Constatando que la crítica francesa reconoce a Scorza como autor consagrado sólo cinco años después de su primera novela -y al que, por lo tanto, ya no es necesario presentar con detalle-, se puede deducir que con el impacto combinado de su obra y su imagen-discurso, Scorza consiguió establecerse en el ámbito cultural francés como uno de los grandes escritores latinoamericanos del momento, como se demuestra con su presencia en el programa cultural emblemático de la televisión francesa *Apostrophes*.

Sorprende que, aunque toda su producción literaria tenga como centro vital, como tema único e indiscutible, a su país natal, el Perú, su labor haya sido mayormente reconocida fuera de esas fronteras, en Europa, sobre todo en Francia, donde tantos sudamericanos se afincaron y crearon su segundo hogar, en un exilio a veces necesario para conservar la integridad moral y otras para conservar

---

<sup>9</sup> H. Juin, "Les épopées de Manuel Scorza", ob. cit., p. 26.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 26.

simplemente la física. En el caso de Scorza, se dieron ambigüamente ambos casos, como apunta con cierta ironía Hugo Neira, quien advierte que es la "vocación de la crítica europea que hace de todo escritor de origen tercermundista un héroe cultural, un forzado del exilio político. La residencia en París de Manuel Scorza fue un exilio voluntario"<sup>11</sup>. Puede que fuera así, en algún momento de su vida, pero no puede pensarse que fuera totalmente voluntaria la salida de Scorza del Perú durante la dictadura del general Odría o la posterior 'invitación' al exilio del presidente Manuel Prado. De hecho, cuando un periodista le preguntó si en su caso se podía hablar de exilio relativo, Scorza contestó lacónicamente: "-No hay muerte relativa"<sup>12</sup>. De todos modos, en otro lugar, es el mismo autor quien rechaza su exilio, pero por otros motivos, como advierte en una entrevista con A. Bensoussan,

"El escritor no es un exiliado, los exilados son otros, son los que desprecian a su país, los que lo venden al extranjero, los que adoptan sin examen la mitología de los países dominantes, los cipayos al servicio de los intereses extranjeros"<sup>13</sup>.

No sería de extrañar, por lo tanto, que se reprodujeran los mismos argumentos y las mismas claves interpretativas en la recepción de la crítica en otros ámbitos lingüísticos, como el alemán o el inglés. Sin embargo, esto no fue exactamente así. En el caso alemán, la recepción de *Redoble por Rancas* entre la crítica a lo largo de 1976, después de la aparición de su traducción en 1975, se concentró en destacar el problema de las comunidades indígenas y sus luchas en los Andes Centrales del Perú, señalando que la obra era una epopeya que narraba -eficazmente- tales luchas: "Scorza hat mit seinem Roman (...), einen würdigen Epos geschaffen vom mutigen Kampf der peruanischen Anden-Bauern"<sup>14</sup>. En algunos

---

<sup>11</sup> H. Neira, "Scorza aquí y allá: mirada limeña y mirada parisina sobre M. Scorza", ob. cit., p. 99.

<sup>12</sup> V. Teitelboim, "Manuel Scorza: los miembros dispersos del dios Inkari", ob. cit., pp. 45-46.

<sup>13</sup> A. Bensoussan, "Manuel Scorza: 'Yo viajo del mito a la realidad'", ob. cit., pp. 40-42.

<sup>14</sup> I.S., "Ein Epos über den Freiheitskampf", *Bauern-Echo*, 20-5-76. ("Scorza, ha conseguido con su novela, una auténtica epopeya de la lucha de los campesinos peruanos andinos").

casos, se destaca su especial estilo, que se aleja sólo aparentemente del realismo para dar una sensación más verídica a la lucha campesina: "gegenwärtiges Geschehen wird mit Historischem, mit Legenden und Märchenhaftem künstlerisch verwoben, eindrucksvoll gestaltet in einer balladesken Erzählweise"<sup>15</sup>. En las reseñas publicadas en la antigua R.D.A., se encuentra tal vez un mayor énfasis sobre la lucha contra el imperialismo que representa la Cerro de Pasco Co., y al mismo tiempo, se destaca más el enfrentamiento social que el conflicto étnico, como, por otra parte, resulta lógico por las particulares circunstancias políticas de la antigua Alemania del Este.

Dejando aparte esta cuestión, lo especialmente relevante es que aparece en las reseñas una escasa información biográfica sobre el autor y, por tanto, no se encuentra generalmente la ya conocida argumentación que relaciona experiencia personal y compromiso político del autor, que fundamentaba algunas tesis valorativas sobre la novela en el ámbito francés. Sólo en una reseña, dos años posterior, aparece su discurso biográfico inserto en la crónica, incorporando incluso mayores deformaciones que las destacadas por la crítica francesa:

"Er selbst ist in einer indianischen Kommune aufgewachsen, hat sich mit Sprache, Mythen und Lebensweise der Indios vertraut gemacht und sie früh in ihrem Kampf gegen die Hazienda-Besitzer unterstützt"<sup>16</sup>.

Aparte de este caso, lo que se destaca en el ámbito alemán es el tema político comprometido, y a la vez exótico, de la novela, junto con la eficacia narrativa producida por la incorporación de nuevas técnicas, pero la figura del autor queda difuminada y no trasciende una significación especial de su biografía. En cierto

---

<sup>15</sup> G. Grimm, "Umzäunte Haziendas", *Der Morgen*, 25-5-76, p. 6. ("Hechos actuales se entretejen artísticamente con hechos históricos, con leyendas y cuentos, dispuesto de forma impresionante en un discurso de balada").

<sup>16</sup> M. Walter, "Das Phantastische als Spiegel der Realität", *Neues Deutschland*, 7-1-78. ("Él mismo ha crecido en una comunidad india, se ha familiarizado con la lengua, los mitos y la forma de vida de los indios y los ha defendido tempranamente en su lucha contra los hacendados"). La autora reseña conjuntamente *Redoble por Rancas* y *Garabombo el Invisible*. En la reseña se citan párrafos de una entrevista a Scorza. Tanto podrían ser de un viaje promocional de Scorza a Alemania, como de una traducción de sus habituales entrevistas en castellano o francés.

modo, tal vez podría apuntarse que el éxito de la obra de Scorza en el ámbito alemán fue debido a la combinación de distintos ingredientes, especialmente el exotismo y el conflicto político-social<sup>17</sup>, pero escasamente a la actividad publicitaria del propio Scorza y su propio discurso sobre su vida, aunque la relación entre realidad y ficción en su obra continúa siendo destacada en la mayoría de valoraciones, al considerar esta vez el papel del autor como testigo y no como actor directamente implicado en los hechos narrados. En este sentido, parece obvio que este público sigue al pie de la letra las instrucciones de lectura apuntadas por el autor al inicio de *Redoble por Rancas*, de las que hablaremos más adelante, en la tercera parte de este trabajo, y que han tenido una importancia determinante en la recepción de su obra.

En el ámbito anglosajón, parece ser que la intervención publicitaria sobre la veracidad de los sucesos narrados en las novelas de Scorza no causaron un efecto positivo, como sí sucedió en Francia o Alemania, sino que produjeron un efecto contrario, creando una importante confusión e incomprensión entre la crítica. Ello se puede observar claramente en una reseña aparecida en una de las publicaciones de mayor impacto en lo que se refiere a crítica literaria en el mundo anglosajón. En un rincón del *Times Literary Supplement* apareció en el año 1977 la reseña a la traducción inglesa de *Redoble por Rancas*. Con algún escepticismo, el crítico, John Butt, marca su distancia frente a la novela desde el principio: "This novel advertises itself as a 'true account' of a series of appalling events"<sup>18</sup>, destacando que esta insistencia en la veracidad de los hechos ayuda poco al propio Scorza, y que, para la novela en sí, ésta tiene escasa relevancia. Por otra parte, el crítico destaca la tradición de humor negro que se encuentra en la novela, así como la mezcla de mitos y realidades, habitual entre los novelistas del 'boom' latinoamericano. Pero lo que decididamente atasca la novela, según Butt, es su pretensión de veracidad, ya que si lo que pretende Scorza es exponer unos hechos, "we get the feeling that everything

---

<sup>17</sup> Para esta cuestión, véase la obra de C. Wiese, *Die hispanoamerikanische Boom-Romane in Deutschland. Literaturvermittlung, Buchmarkt und Rezeption*, ob. cit., pp. 127 y ss.

<sup>18</sup> J. Butt, "An incident in the Andes", *Times Literary Supplement*, 12-8-77, p. 989.

he adds to his account stands between us and the facts", es decir, que en lugar del efecto buscado, lo que se consigue es un distanciamiento del lector. Ahora bien, al parecer esta interpretación indica sólo la dificultad del crítico para tolerar ese tipo de reelaboración de la realidad, más allá del realismo convencional y panfletario, a juzgar por los siguientes comentarios:

"(...) In this case real-life events which clearly want detailed coverage and realistic treatment have been overlaid with dream, poetry and fantasy so that the reader finds himself even further from the truth (...) But in a narrative account of real events it is unclear whether these techniques do anything but weaken the impact of the protest".

No obstante, otra reseña en lengua inglesa, aparecida años antes en una revista especializada, y que se refería a la edición castellana, ya apuntaba, incluso más cínicamente, este punto de vista: "His indignation over the social and political abuses seems genuine; its presentation is not"<sup>19</sup>, argumentándose que Scorza había utilizado a fondo todos los efectos publicitarios que había aprendido como editor en los años cincuenta y sesenta para promocionar su novela, pero que creativamente no era más que una combinación de imitaciones, "as though following a recipe"<sup>20</sup>, de las innovaciones que habían desarrollado los autores del 'boom'. El conocido crítico alemán Wolfgang Luchting, autor de esta dura reseña, no obstante, es quizás parte interesada en sus juicios. Sus traducciones y estudios sobre otros escritores peruanos contemporáneos, como Julio Ramón Ribeyro y Vargas Llosa, muestran una tendencia por una forma distinta de novelar, a la que no se adecuaba el estilo scorziano. Por otra parte, Scorza no oculta el aprendizaje realizado en la lectura de

---

<sup>19</sup> W. A. Luchting, "Redoble por Rancas, reviewed", ob. cit., pp. 84-85.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 84. Así, en un tono realmente demoleedor añade un poco más adelante: "First off: it must be a social protest novel. Second: the antagonists must be a US company and some comunidad (Asturias, García Márquez). Since Rulfo, the dead must talk; since García Márquez, comic exaggeration and rivalry are indispensable (the bad guys play poker: "Jugaron noventa días seguidos"); there must be cliché jokes (the owner of a horse without tail is called Cuéllar); banal realities must be mythologized (here, the Cerro Corporation's wire fence begins to travel by itself, fencing in the world); there must be irony (García Márquez, Julio Ramón Ribeyro, Cortázar). Recent and older history must be juxtaposed (E. Sábato); playful winks to the reader (Cortázar et al.); songs sprinkled in (J. M. Arguedas), etcetera. The result, lamentably, is something that irritates, because the author's intention to write 'la Opus Magna' (sic) is so evident".

otros autores anteriores o contemporáneos, sino que hace alarde de estas referencias para que sean captadas por ese lector que él considera un 'zahorí' porque, precisamente, es capaz de detectar elementos más allá de la evidencia.

Sin embargo, aunque el discurso propagandista de Scorza sobre su obra, así como su insistencia sobre la veracidad de los hechos relatados, no sentaron nada bien en el ámbito anglosajón -creando incluso prejuicios sobre la novela-, no todas las reseñas fueron tan negativas, ya que también se destacaba habitualmente la capacidad humorística y satírica en el tratamiento de personajes y situaciones que aparecía en la obra de Scorza<sup>21</sup> y que parecían vincularlo a la tradición de Fielding, Swift, Sterne e incluso Voltaire, sin mencionar al padre de todos ellos, que es el punto de referencia humorístico de Scorza -como también de otros autores latinoamericanos contemporáneos, como García Márquez-: Cervantes<sup>22</sup>.

Finalmente, queda por destacar la recepción de la crítica en el mundo hispánico. A pesar de encontrarse una fuerte diversidad, puede señalarse que, aunque a veces se recoja el discurso del propio Scorza sobre el verismo de su obra y sobre su propio compromiso político, generalmente no se introduce este argumento al establecerse comparaciones o valoraciones críticas. La crítica en lengua castellana tiende más bien, habitualmente, a discutir la relación de las novelas de Scorza con la tradición indigenista. A veces, sin siquiera una gran contextualización crítica, sino como algo casi evidente -que, sin embargo, sólo lo es para el autor de la reseña-:

"Con la muerte, por suicidio, de José María Arguedas, Scorza queda heredero y líder de una novelística indigenal que cuenta ya casi con medio siglo de existencia. Le corresponderá a él guiarla a temas y formas que le aseguren su futuro, responsabilidad que este peruano está cumpliendo con honor"<sup>23</sup>.

---

<sup>21</sup> Por ejemplo, P. Tobin, "The Slow Anger of Improvidence. Review of *Drums for Rancas*", *Review. Latinamerican Literature and Art*, núm. 21-22, 1977, pp. 175-177.

<sup>22</sup> Véase el capítulo octavo, en la tercera parte de este estudio.

<sup>23</sup> E. Echevarría, "Manuel Scorza: *Historia de Garabombo, el Invisible*", *Revista Iberoamericana*, vol. 40, núm. 86, 1974, pp. 182-183.

En otras ocasiones, el mismo argumento se esgrime con mayores matices, aunque en este mismo sentido. Como ya se ha mencionado, aunque también aparecen de forma habitual los argumentos biográficos en la crítica en lengua española, éstos no adquieren la centralidad presente en la crítica francesa, sino que son apuntados como elementos casi anecdóticos, que no generan ningún tipo de prejuicio en el crítico, pero que tampoco sirven para sostener el discurso, que generalmente se ocupa más de la valoración de su obra como continuación de la tradición literaria indigenista y, en algún caso, en su comparación con los autores del 'boom'. Combinación de novela épica e investigación sociológica<sup>24</sup>, realismo casi 'socialista' agregado de una fantasía que linda con el realismo mágico<sup>25</sup>, son algunas de las calificaciones con las que se intenta situar la narrativa de Scorza que, en todo caso, sólo sirven para orientar al lector sin que el crítico llegue a emitir juicios definitivos. No obstante, cuando en algún caso, se emite un juicio más explícito, éste tiende a gravitar de nuevo sobre la filiación indigenista de la obra, o bien sobre el tipo de realismo que se emplea.

Esto es debido al mayor conocimiento del contexto literario y cultural del autor y su obra. Es decir, la crítica en Latinoamérica se muestra condicionada por el conocimiento de la tradición indigenista, a la que inscribe casi automáticamente, en la mayoría de los casos, a Scorza, sin prestar demasiada atención a los elementos discordantes respecto a lo ya conocido. Sólo encuentran dificultades al enfrentarse al tratamiento de la realidad dentro de la novela. Acostumbrados a un indigenismo basado en un tratamiento convencional realista, pocas veces se llega a destacar la peculiar contribución de Scorza que, como indica J. Labastida: "(...) oscila

---

<sup>24</sup> Así lo señala un crítico anónimo, en "Redoble por Rancas", *El Tiempo*, 20-5-73, p. 4-b.

<sup>25</sup> E. Echevarría, "El Jinete Insomne y Cantar de Agapito Robles, por Manuel Scorza", *Revista Iberoamericana*, vol. 46, núm. 110-111, 1980, pp. 321-323.



constantemente de una visión racional de la realidad a una concepción mágica de la misma"<sup>26</sup>.

Por su parte, en España, los críticos siguen, en muchos casos, este mismo camino ya transitado. Ahora bien, se observan también ciertas diferencias. Por un lado, el público español, sacudido todavía por el impacto de *Cien años de soledad*, se muestra sensible a la filiación del realismo mágico, y a la subordinación de cualquier obra hispanoamericana a la maestría de García Márquez. Por otro, se lleva a cabo una lectura translaticia del potencial revolucionario de los pueblos oprimidos, reforzando el argumento del compromiso político presente en otros ámbitos<sup>27</sup>.

En este sentido, destaca la valoración de L. García Mora, que se adelanta a las conclusiones que desarrolla Forgues en su estudio sobre Scorza de 1991, cuando señala que la imaginación de Scorza es prisionera de la realidad, lo que le conduce frecuentemente a demasiadas rigideces expresivas. García Mora, reconociendo la existencia de una saludable vena poética en la narrativa de Scorza, destaca que el autor pertenece a un grupo de escritores latinoamericanos

"cuyo ejercicio narrativo se realiza en los límites de la novela tradicional, evitando cualquier exceso en su experimentación formal sin renunciar por ello a la renovación del género en cuestión. Modernos y sacramentales, utilizan casi todos los procedimientos al uso (...) sin terminar de consumir la violación de un lenguaje que sobrevive estable y consagrado"<sup>28</sup>.

Sin embargo, una consideración ponderada de la obra de Scorza es difícil de encontrar. La lectura se ve lastrada por unas condiciones ajenas a los propios

---

<sup>26</sup> J. Labastida, "Un gran mural literario (*La Tumba del Relámpago*)", *Plural*, núm. 94, 1979, p. 57.

<sup>27</sup> Cf. J. Gracia, "Recepción y subversión en torno a la narrativa hispanoamericana en España (1967-1973)" y D. Gras, "*Papeles de Son Armadans* y la narrativa hispanoamericana. Una muestra de recepción crítica", ambos en P. Tovar (Ed.), *Narrativa y poesía hispanoamericana (1964-1994)*, ob. cit., pp. 59-72 y 73-84.

<sup>28</sup> L. E. García Mora, "*Historia de Garabombo, el Invisible*. Un libro documento, más para ser creído que para ser leído", ob. cit., p. 3.

valores de la obra. La polarización de la crítica en torno a la clasificación de las novelas del autor dentro de dos grandes apartados, el del realismo y el del indigenismo, que suelen, además, converger o solaparse, marca la tendencia seguida, asimismo, por la crítica especializada, es decir, por los artículos aparecidos en revistas académicas y por los estudios monográficos (tesis de licenciatura, tesis de doctorado, manuales de literatura, etc.) dedicados específicamente a la literatura hispanoamericana, tal y como veremos en el apartado siguiente.

## **5.2. La recepción de Scorza entre la crítica especializada: claves de interpretación desde el realismo y desde el indigenismo.**

Efectivamente, la mayor parte de la crítica especializada que se ha ocupado de la obra narrativa de Manuel Scorza gira en torno a dos cuestiones fundamentales: por una parte, el realismo en el que parecen incluirse sus novelas; por otra, la adscripción o exclusión del autor de la tradición literaria indigenista. En este sentido, a continuación se comentan y se enmarcan los argumentos esgrimidos en cada una de ambas propuestas interpretativas que, con cierta frecuencia, llegan a confluir en sus conclusiones, debido a que presentan algunos puntos de encuentro, como la propia orientación tradicional ‘realista’ del indigenismo.

### **5.2.1. La interpretación desde el realismo.**

En cuanto a la inclusión de Scorza dentro de la corriente del realismo, destaca de forma ostentosa, en primer lugar, la confusión existente en torno al propio concepto que implica el término. La mayoría de los críticos que analizan la obra de Scorza desde esta perspectiva, de hecho, ni tan sólo se preocupan por sustentar esta afirmación, dando por obvio lo que no lo es tanto, puesto que precisa de matizaciones. No es éste, sin embargo, el caso de Edmundo Bendezú en su

estudio *La novela peruana (de Olavide a Bryce)*, quien sí establece de forma clara los parámetros por los que incluye a Scorza dentro del realismo:

"Lo colocamos [a Scorza] entre los novelistas del realismo peruano, simplemente porque los elementos históricos en que se basa toda la narración de Scorza, son más visibles que en Alegría y Arguedas, hasta el punto que el novelista sostiene que en todas sus novelas hay una estrecha relación referencial con hechos precisos de la historia peruana. Por ello, paradójicamente y a pesar de las apariencias, se podría afirmar que Scorza ha escrito técnicamente las novelas más realistas del realismo peruano"<sup>29</sup>.

Dentro del capítulo que este crítico peruano dedica al realismo sitúa, además de a Scorza, a Ciro Alegría, José María Arguedas, Vargas Llosa y Bryce Echenique, una serie de nombres que sugieren formas narrativas diversas pero que, ciertamente, se ven unidos por el propósito de mostrar una visión personal de la realidad circundante. Esta idea de unir en un mismo apartado a autores tan distintos resulta especialmente atractiva a la hora de valorar de forma amplia la narrativa peruana de la segunda mitad de este siglo. Es ésta una concepción de la historia literaria peruana a rescatar. Quizás la antigua división y el acerado enfrentamiento entre novela indigenista y novela urbana, que numerosos críticos -en especial los peruanos- plantearan en su momento, estén quedando obsoletos observados desde la perspectiva que da el tiempo<sup>30</sup>.

De todos modos, como decíamos, habitualmente no se cuestiona la pertenencia de la narrativa de Scorza a la gran corriente literaria realista, sino que se juzgan sumariamente las relaciones entre ficción y realidad, entre lo narrado y los hechos acaecidos históricamente, buscando, de forma inflexible, correspondencias y semejanzas, y condenando duramente las diferencias entre ambos niveles, olvidando que se trata de esferas distintas.

---

<sup>29</sup> E. Bendezú, *La novela peruana (de Olavide a Bryce)*, Lima, Lumen, 1992, pp. 277-278.

<sup>30</sup> Por ejemplo, M. Morínigo, *Americanismo literario: formas antagónicas*, ob. cit.. Esto mismo se observa en la selección de M. Scorza en sus colecciones.

Dentro de esta línea interpretativa se hallan, por ejemplo, las aportaciones de Wilfredo Kapsoli, quien dedicara su tesis, titulada *Los movimientos campesinos en Cerro de Pasco*, al estudio del mismo trasfondo histórico en el que se basa Scorza en su pentalogía. Partiendo de sus conocimientos históricos, Kapsoli se propone emprender un "(...) cotejo entre la novela y la historia, entre la ficción y la realidad", tarea que lleva a cabo en su artículo "*Redoble por Rancas: historia y ficción*"<sup>31</sup>, reproducido en diversas ocasiones. Kapsoli reconstruye el referente histórico<sup>32</sup> y aporta datos de interés, como por ejemplo, un gráfico<sup>33</sup> donde se observan las invasiones efectuadas en Cerro de Pasco de agosto de 1963 a junio de 1964 -veintiuna en total-. Sin embargo, en su caso no se supedita la literatura a la historia, la ficción a la realidad, sino que se apuntan las referencias históricas como un dato más para la posible interpretación de la novela<sup>34</sup>.

No sucede de la misma forma en otros autores, demasiado celosos en su (ingenuo) empeño constataador, como ocurre con Wilma Ensink y Arien Romeijn en su tesis de licenciatura *Manuel Scorza: Ficción y Realidad*<sup>35</sup>. El punto de partida de este estudio es un enfoque marxista que se basa en las teorías de B.J. Warneken y P. Macherey<sup>36</sup>, reelaboradas hasta la sofisticación, como puede observarse:

---

<sup>31</sup> W. Kapsoli, "*Redoble por Rancas: historia y ficción*", ob. cit., p. 93. Ver la bibliografía final para las reediciones del artículo.

<sup>32</sup> Como causas esenciales de la crisis agraria en Cerro de Pasco, Kapsoli enumera las siguientes a lo largo de su artículo: 1) la concentración latifundista de la tierra; 2) la escasez de tierras generada por el fenómeno anterior; 3) el crecimiento vegetativo de la población comunal agravada por el retorno de los trabajadores mineros desocupados; 4) la estrecha relación entre los mineros y sus respectivas comunidades; 5) el aumento ganadero (en algunas comunidades) y la escasez de pastos; 6) la disolución de la justicia estatal por dilatar durante largos años los trámites (legales) y la no siempre imparcialidad de las autoridades.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 107.

<sup>34</sup> Ver el capítulo sexto, en la tercera parte de este estudio.

<sup>35</sup> W. Ensink y A. Romeijn, *Manuel Scorza: Ficción y Realidad*, ob. cit.

<sup>36</sup> P. Macherey, *Zur Theorie der literarischen Produktion*, Darmstadt, Luchterhand, 1974; B. J. Warneken, "Abriss einer Analyse literarischer Produktion", *Das Argument*, núm. 2, 1972.

"Según Warneken la literatura no se puede considerar como praxis material, sino sobre todo como una ocupación práctica-espiritual ("praktisch-geistiger Tätigkeit") que sirve para llegar a una mayor comprensión de la realidad, del Ser social, elaborando esta realidad en alguna forma artística para presentarla al público con el fin de hacerle tomar conciencia de aquella realidad. Dentro de las relaciones del Ser social y de la conciencia se puede considerar a la literatura como una forma de conciencia, más especialmente como una conciencia que refleja el Ser social. Es una manifestación de cierta conciencia de clase que toma partido con respecto a la base y que se desarrolla en el nivel de la superestructura. Como base de esta superestructura literaria se debe considerar todo el sistema de producción, es decir: el conjunto de las fuerzas productivas y de las relaciones de producción"<sup>37</sup>.

No es este el lugar para discutir estas ideas teóricas, permeadas claramente por una ideología marxista, pero sí observamos un cierto reduccionismo respecto a la comprensión del hecho literario, que se ve situado en un segundo plano. Es cierto que la ideología de la que parte Scorza, a juzgar por sus simpatías políticas, es también marxista -aunque "sui generis"<sup>38</sup>-, pero eso no significa que literariamente se pliegue a las exigencias del realismo socialista, sino que busca nuevos caminos para vehicular, es decir, para expresar de forma eficaz su mensaje. Su obra no puede ser, y no quiere ser, un nuevo *Tungsteno*<sup>39</sup>, ortodoxo respecto a sus posiciones ideológicas pero prácticamente ineficaz respecto a su alcance literario. Es quizás este hecho el que algunos críticos marxistas ortodoxos le reprochan a Scorza: el no haber recurrido simple y llanamente al panfleto, el haberse dejado llevar por la literatura -¿qué, si no, puede hacer un escritor?-, es decir, por un impulso burgués. Así, ambas autoras recuerdan que:

"En cuanto a la situación de clase del autor: ésta puede explicar elementos importantes de la ideología de la obra literaria. Una manera de escribir verdaderamente realista puede darse solamente en un autor que toma partido,

---

<sup>37</sup> W. Ensink y A. Romeijn, *Manuel Scorza: Ficción y Realidad*, ob. cit., pp. 7-8.

<sup>38</sup> Véase el primer capítulo, en la primera parte de la tesis.

<sup>39</sup> C. Vallejo, *El Tungsteno* [1931], Barcelona, Plaza y Janés, 1984.

que es consciente de las contradicciones que existen en la sociedad y que comprende las causas de estas contradicciones"<sup>40</sup>

O sea, que si Scorza no sigue finalmente el camino realista es, sencillamente, porque se trata de un escritor que no ha tomado partido realmente por la situación que pensaba denunciar, es decir, porque no es auténtico en su compromiso socio-político. Esta es la conclusión de estas dos investigadoras. No se plantean que, de lo contrario, el autor no cumpliría con otro compromiso todavía más necesario, el que como escritor tiene con la literatura. En este sentido, las mismas autoras le reprochan a Scorza haber acudido al sistema de distribución editorial burgués y no haber llevado a cabo su idea inicial de repartir su obra mimeografiada entre la población de Cerro de Pasco<sup>41</sup>.

Del mismo modo, en este estudio se critica en Scorza la manipulación de la realidad respecto a la actuación emprendida por los comuneros durante las tomas de tierra, por no ajustarse a los hechos sumariamente, como puede constatarse en el siguiente comentario:

"Garabombo no desempeñó un papel central (las entrevistas que tuvimos con campesinos que habían cooperado en esta resistencia, y con otros vecinos de Yanahuanca, han reforzado esta impresión)"<sup>42</sup>

Estos detalles llevan finalmente a estas autoras, desde su óptica, como es lógico, a desconfiar totalmente de la obra de Scorza, a la que reprochan no cumplir con lo prometido, no responder a las expectativas iniciales:

"Aunque Scorza haya querido describir "la lucha campesina en los Andes", una lucha que se ha continuado durante siglos, sólo describe la última fase de aquella lucha y haciéndolo se limita a una sola región en la Sierra: el Centro"<sup>43</sup>.

---

<sup>40</sup> W. Ensink y A. Roneijn, *Manuel Scorza: ficción y realidad*, ob. cit., p. 9.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 102.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 115.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 120.

La inclusión de fotos de Yanahuanca, Yanacocha, Rancas y un paisaje con llamas<sup>44</sup> (sic) de forma descontextualizada, atestiguan la preocupación de Ensink y Romeijn por constatar la realidad de la obra de Scorza. Inducidas por el texto a una lectura realista hasta sus últimas consecuencias, pero, sobre todo, atrapadas en las constataciones extraliterarias, se sienten traicionadas hasta el punto de declarar que:

"Por último, a causa de las conversaciones que tuvimos con Scorza, con docentes de la Universidad de San Marcos y de algunos otros institutos y con comuneros de Rancas y Yanahuanca, fue disminuyendo el entusiasmo espontáneo que tuvimos antes por las obras de Scorza"<sup>45</sup>.

Algo parecido sucede también en otros textos críticos, como el de Heike Spreen<sup>46</sup>. Sin embargo, no olvidemos que en ningún momento, en los casos referidos, se está juzgando la obra de Scorza por lo que es en sí misma, sino que se la está subordinando a una instancia extraliteraria, y es precisamente la confrontación entre ambas la que lleva a un juicio negativo, por realizar una lectura que no se corresponde con las propuestas literarias del texto. Precisamente, por haber caído en una falacia referencial.

A este hecho ha contribuido que gran parte de la crítica -en mayor o menor medida- se haya visto influida por las opiniones del propio Scorza en declaraciones y entrevistas publicadas en la prensa. Y, a menudo, en aquellas declaraciones había que leer entre líneas para separar el grano de la paja, para distinguir entre lo que era únicamente la búsqueda de un efecto publicitario y lo que el autor pensaba, al menos

---

<sup>44</sup> *Ibidem*, pp. 103 y 123, respectivamente.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 127.

<sup>46</sup> También en su caso se constata una dependencia del marco extraliterario que lleva a una valoración deformada de las novelas de Scorza: "Durante una estadía en los Andes Centrales tuvimos la oportunidad de conversar con algunos campesinos que participaron en las invasiones de tierras descritas en las novelas, uno de ellos ha sido Agapito Robles, personaje central de una de las obras. Las conversaciones con los campesinos y la estadía en sus comunidades, así como la entrevista con Manuel Scorza han sido un complemento muy valioso a la lectura de las novelas" (H. Spreen, "Manuel Scorza como fenómeno literario en la sociedad peruana. *La Guerra Silenciosa* en el proceso sociocultural del Perú", ob. cit., pp. 117-118).

en aquel momento, realmente. En otros casos, algunos críticos se dejan llevar por las instrucciones del autor dentro de su obra hasta extremos impensables, sin dejar un margen de flexibilidad, sin recordar que, después de todo, nos hallamos ante un texto ficcional.

En este sentido, cabe indicar que los argumentos sostenidos de forma insistente por la crítica especializada para situar la obra de Scorza dentro de las coordenadas del realismo se basan, invariablemente, en los mismos puntos, que conectan el mundo real (histórico y referencial) y el mundo de ficción creado por Scorza (literario y autorreferencial):

-en la localización de la obra en un espacio conocido: la Sierra Central del Perú (en concreto, la zona de Cerro de Pasco); y en un tiempo concreto: las revueltas campesinas de 1959 a 1962;

-en la 'noticia'<sup>47</sup> que encabeza la primera novela del ciclo, *Redoble por Rancas*;

-en la promesa de publicar fotos y grabaciones que darán fe de la veracidad de los hechos narrados;

-en los recortes de prensa que aparecen intercalados en casi todas sus novelas;

---

<sup>47</sup> De este texto se derivan muchas confusiones interpretativas. Sobre el mismo volveremos más tarde, en la tercera parte de esta tesis, cuando estudiemos con detenimiento la construcción literaria del efecto de realidad dentro de *La Guerra Silenciosa*. Adelantamos, sin embargo, que esta 'noticia' que sirve de pórtico al ciclo resulta clave para comprender la equívoca recepción de la novela por algunos sectores. En ella, Scorza asegura ser un 'testigo' que narra una 'crónica exasperantemente real' situada en unas coordenadas espacio-temporales concretas y cuyos protagonistas mantienen (casi) sus nombres verdaderos, como se demuestra en fotografías y grabaciones que debían publicarse aparte.



-en la excarcelación de uno de los protagonistas de *Redoble por Rancas*, Héctor Chacón<sup>48</sup>, tras la publicación de la noticia sobre el encarcelamiento de H. Chacón en el Penal del Sepa;

-en la aparición, en la última novela del ciclo, de un personaje secundario llamado 'Manuel Scorza'.

Indudablemente, cada una de estas cuestiones, empleadas como estrategias textuales, contribuye a crear un 'efecto de realidad', en ocasiones de forma consciente, de forma casual en otras -como es el caso de la liberación de Héctor Chacón que, como es normal, no había sido prevista por Scorza-, aunque no por ello menos explotadas por el propio autor, sobre todo a nivel publicitario. De este efecto de realidad, no obstante, nos ocuparemos más adelante, en el análisis de la pentalogía que se lleva a cabo en la tercera parte de este estudio. Por ahora sólo nos interesa apuntarlos como argumentos que la crítica especializada mencionaba repetidamente en sus análisis y que empleaba como puntos de apoyo, de carácter extraliterario, que vinculaban con insistencia ficción y realidad.

De ahí que parte de esta crítica se sintiera, asimismo, sorprendida frente a la presencia del elemento fantástico y de los recursos de la Nueva Novela empleados por Scorza en su ciclo narrativo, hasta el punto de sentirse desilusionada e incluso defraudada en sus expectativas. De algún modo, numerosos críticos -sobre todo en el Perú- esperaban encontrar en estas novelas una simple constatación de hechos históricos, sin mayor elaboración, siguiendo las convenciones del realismo más pedestre, en consonancia con cierta concepción del compromiso literario entonces en boga<sup>49</sup>:

---

<sup>48</sup> Por otra parte, en junio de 1983, Sendero Luminoso secuestra y ejecuta a 'Pepita Montenegro', Alcira Benavides de Madrid en la vida real; y "en 1980, algunos de los personajes o que creían ser los personajes reales de la primera novela de Scorza llevaron a su autor a los tribunales de justicia, acusándolo de calumnia y difamación" (R. Forgues, "Entre la esperanza y el desencanto. Entrevista a Manuel Scorza", ob. cit., p. 80).

<sup>49</sup> M. Comerlati, "Manuel Scorza: 'Deseo retornar a la grandeza y al horror de América Latina'", *El Nacional*, 25-2-77: "Escribir bien es el primer deber de un escritor revolucionario. En mis

"El autor se presenta como transmisor objetivo de hechos y acontecimientos. Además, firmando la noticia con las iniciales M. S. el autor se identifica con el narrador de la novela y al final Scorza se vuelve uno de los protagonistas de la última novela (...) las novelas fueron caracterizadas como crónicas. Eso indica que el autor quería dar una documentación verídica de hechos históricos. Por otro lado Scorza las denomina 'baladas' o 'cantos' para asociarlas con coplas populares anónimas o hazañas. Esta calificación indica que el autor se consideraba portavoz de una versión popular de los acontecimientos y por eso no *debía* hacer una interpretación intelectual ni individual"<sup>50</sup>.

Por este motivo insiste esta autora en el 'deber' de Scorza como escritor, reprochándole, por una parte, su 'interpretación intelectual' -algo que cualquier ser inteligente es incapaz de evitar ante cualquier hecho- y, por otra, su 'interpretación individual' -también inevitable ya que el autor, como cualquier ser humano, es, después de todo, precisamente eso, un individuo, aún cuando desee hacerse portavoz de la colectividad-.

Algo más claro, siguiendo, en cierto modo, aunque salvando las distancias, esta línea interpretativa, resulta la crítica realizada por Alejandro Losada en su interesante estudio *Creación y praxis*:

"[Scorza] no logra lo que confiesa: una crónica de la lucha exasperante de los Andes. Sólo nos da la crónica de un sentimiento del mundo que, como veremos, no por partir de la realidad, deja de ser una visión subjetivista de ese pueblo"<sup>51</sup>.

---

libros no he querido caer en la trampa del famoso realismo socialista porque es preparar una literatura artificial para un público que no existe. El creador no debe rebajar la calidad de su obra por razones pretendidamente políticas, porque es calumniar la capacidad de comprensión del público".

<sup>50</sup> H. Spreen, "Manuel Scorza como fenómeno literario en la sociedad peruana...", ob. cit., pp. 122-123 (la cursiva es nuestra).

<sup>51</sup> A. Losada, "Manuel Scorza, la creación literaria y el cambio social en el Perú", *Creación y Praxis: la producción literaria como praxis social en Hispanoamérica y el Perú*, Lima, Servicio de Publicaciones de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1976, p. 111.

Es decir, Losada reprocha a Scorza no cumplir con lo prometido, no responder a las expectativas que él mismo ha despertado con sus declaraciones y sus instrucciones textuales iniciales. Y, ciertamente, en parte, esto -es decir, el hecho de contribuir a alimentar esta confusión- es algo que el mismo autor reconoce y de lo que se arrepiente en alguna ocasión:

"Yo comenzaré diciendo que mis libros son obras literarias. Inicialmente la obra se "presentó" como un alegato histórico y eso fue tal vez un error porque llevó a los críticos a creer que era un relato realista. Era y no era. Los hechos son reales pero son libérrimos. ¿Quién va a creer, por ejemplo, que en el capítulo de la moneda de *Redoble por Rancas* sucedió exactamente así?"<sup>52</sup>.

Y digo 'en parte' porque, al margen de las declaraciones o de las instrucciones de Scorza, el lector o el crítico (un lector privilegiado) es quien, finalmente, se enfrenta con el texto literario. Es quien debe poner en cuarentena las palabras de un autor en campaña de promoción, y quien debe interpretar, dentro del contexto de la propia obra literaria, las instrucciones indicadas por el escritor. La primera cuestión ya la hemos debatido anteriormente, en la primera parte de este estudio, cuando cuestionábamos el valor de sus declaraciones en el ámbito de la construcción de su imagen pública, mientras que de la segunda nos ocuparemos un poco más adelante, cuando volvamos sobre el tema de la consecución literaria del efecto de realidad dentro de la pentalogía scorziana, al que ya nos hemos referido.

Como decíamos, la aparición del elemento fantástico, junto con otros recursos literarios no empleados convencionalmente dentro del realismo -tales como la fragmentación, los saltos temporales, la perspectiva múltiple, la exageración, el lirismo, el humor...-, no sólo llevaron a gran parte de la crítica del momento al desconcierto, sino a una búsqueda de argumentos interpretativos que dieran razón de esta ruptura. La respuesta se halló muy cerca, dentro del llamado 'realismo mágico' o 'lo real maravilloso', como indican comentarios como el siguiente:

---

<sup>52</sup> R. Forgues, "Entre la esperanza y el desencanto. Entrevista a Manuel Scorza", ob. cit., p. 80.

"La necesidad que Scorza siente de fidelidad a la realidad histórica hay que entenderla no como una copia de esa realidad, que ya se había dado en el realismo clásico, sino como una visión, la más exacta posible de esa realidad, tal como Franz Roh, el inventor de la expresión "realismo mágico" aplicada al estudio de la pintura post-expresionista, la interpretaba: el artista, novelista o pintor, cuando crea su obra 'Quiere que sea real; que nos impresione como algo corriente y familiar, y, sin embargo, pretende que sea un mundo mágico'"<sup>53</sup>.

No obstante, la filiación de la pentalogía de Scorza dentro del 'realismo mágico' no resulta tampoco demasiado ortodoxa. Ciertamente es que Scorza pone en práctica en sus obras unas técnicas empleadas por los autores del llamado realismo mágico -basadas, fundamentalmente, en las referencias supuestamente míticas, en la convivencia natural de la realidad con elementos fantásticos o el empleo de la hipérbole, entre otros recursos-. También es cierta la admiración ya mencionada por Alejo Carpentier, quien, como es sabido, plantea por primera vez los postulados de 'lo real maravilloso' en el famoso prólogo a *El reino de este mundo*<sup>54</sup>. Y es cierto asimismo que la misma crítica especializada a la que nos estamos refiriendo indicó un parecido, en ocasiones incluso de forma malintencionada, entre las novelas de Scorza y ciertos pasajes de las obras de Gabriel García Márquez, especialmente respecto a *Cien años de soledad*. De nuevo debemos indicar que no nos ocuparemos aquí de esta cuestión, que retomaremos después, al final de la siguiente parte de este estudio. Por ahora cabe señalar que el propósito de Scorza no era el de militar en las líneas del 'realismo mágico', sino el de aprovechar unas técnicas literarias que se habían demostrado efectivas a partir de la obra de Carpentier, al que sentía muy cercano, y a la reciente y exitosa publicación de la novela de García Márquez para vehicular un mensaje socio-político que, de otro modo, seguramente habría alcanzado un público mucho menor. Desde esta perspectiva, es más adecuado, considerar que, como apunta el crítico Evelio Echevarría:

---

<sup>53</sup> E. Bendezú Aibar, *La novela peruana (de Olavide a Bryce)*, ob. cit., p. 278.

<sup>54</sup> A. Carpentier, "Lo real maravilloso de América", prólogo a A. Carpentier, *El reino de este mundo* [1949], en *Obras Completas*, vol. 12, México, Siglo XXI, 1990.

"Al realismo básico de las obras (que bien pudiéramos llamar 'realismo socialista') el autor agrega también una fantasía que linda francamente con el campo del 'realismo mágico'"<sup>55</sup>.

Es decir, 'linda', limita, pero se halla en la frontera, por decirlo de algún modo, de lo que podría considerarse propiamente 'realismo mágico'. Coincide en el empleo de unas técnicas, pero su propósito es distinto, como el mismo autor repetía de forma insistente: "yo viajo del mito a la realidad" y no viceversa. Su objetivo, como analizaremos con más detalle más tarde, era emplear el recurso del mito como camino para llegar a la realidad. En cierto modo, Scorza sigue las enseñanzas de José Carlos Mariátegui también en este punto, quien indicó, paradójicamente, en su artículo "El artista y la época", que:

"El realismo nos aleja en la literatura de la realidad. La experiencia realista no nos ha servido sino para demostrarnos que sólo podemos encontrar la realidad por los caminos de la fantasía".

Y es ése, por tanto, el camino que se plantea seguir Scorza, como él mismo indica cuando compara su literatura con una 'máquina de soñar':

"mi literatura es una realidad soñada. No estoy por la servidumbre al realismo pero siempre parto de premisas reales. La metáfora de lo real, si quieres"<sup>56</sup>.

Scorza juega, conscientemente, con los límites entre la realidad y la ficción, los difumina para mostrar las contradicciones y las exageraciones de la existencia humana, el difícil equilibrio entre la razón y la sinrazón, entre la historia y la literatura:

"Manuel Scorza, da autentico scrittore rivoluzionario, trascende i limiti della realtà storica (...) l'immaginazione delirante si mescola continuamente alla descrizione della realtà, incrinando il muro divisorio tra letteratura, ancora

---

<sup>55</sup> E. Echevarría, "El Jinete Insomne y El Cantar de Agapito Robles, por Manuel Scorza", ob. cit., expone diversos ejemplos.

<sup>56</sup> E. González Bermejo, "Manuel Scorza, encuentro con la memoria perdida", ob. cit.

intesa come esercizio formale, e sociologia, concepita come puro documento della cronaca"<sup>57</sup>.

Sorprende quizás la senda que toma para mostrar estas oposiciones, para hacer patente la posible unión de contrarios, sin que estos pierdan su ámbito propio, en la realización de un efecto buscado:

"...en contraste con una corriente importante de la literatura contemporánea, no opone ficción a realidad, creación a testimonio, arte a vida, sino que trata de identificarlos, a la vez que afirmar su independencia (...) En la narrativa peruana, Scorza es el primero que utiliza lo fantástico como instrumento para crear una imagen testimonial de la realidad (...) Scorza ha creado una ficción que revela una realidad"<sup>58</sup>.

Ahora bien, toda esta confusión sobre la filiación realista de Scorza, como decíamos al principio de este apartado, surge, en gran parte, de la "preocupante polisemia que llega a difuminar los perfiles"<sup>59</sup> de lo que se entiende por realismo. No vamos a ocuparnos aquí de dilucidar el alcance del concepto ni tampoco vamos siquiera a participar en la polémica que trata de determinar sus límites, empresa que se escapa de los propósitos de estas páginas. Sólo vamos a dar constancia de esta dificultad y a reflexionar, brevemente, sobre esta confusión. Las teorías sobre el realismo en el siglo XX se pueden dividir en sus orígenes entre el marxismo y el formalismo ruso. Como dos polos opuestos, de forma esquemática, puede decirse que entre los primeros se parte del principio de que el arte consiste en una reproducción de la realidad, mientras que los segundos consideran que el contenido aparece en la forma. Diversos autores destacan en cada una de las dos corrientes. En el caso del marxismo, podemos citar a G. Lukács (con su teoría del reflejo: todo es

---

<sup>57</sup> G. Morelli, "La realtà delirante di Manuel Scorza", *Studi di letteratura ispanoamericana*, núm. 5, 1974, Milan, p. 142.

<sup>58</sup> A. Losada, "Manuel Scorza, la creación literaria y el cambio social en el Perú", ob. cit., pp. 107-108 y 110.

<sup>59</sup> D. Villanueva, *Teorías del realismo literario*, Madrid, Instituto de España-Espasa Calpe, 1992, p. 15.

contenido), L. Goldman (el estructuralismo genético) y T. Adorno (el arte como proceso activo que añade nuevos elementos a la realidad)<sup>60</sup>.

Sin embargo, para nuestra discusión debemos recordar que los estudios más recientes sobre el realismo, entendido no como escuela literaria, sino como tendencia general de la literatura que se preocupa por la relación mimética de un texto ante un referente externo, establecen dos concepciones, tradicionalmente enfrentadas, del mismo. Por una parte, se hallaría el **realismo genético**, que supedita la creación literaria a la fidelidad con que ésta representa la realidad a la que se refiere -en algunos casos a costa del adelgazamiento máximo de la forma para privilegiar la comprensión del fondo-, y, por otra, el **realismo formal** (o **inmanente**) -que privilegia la capacidad del propio texto para crear un efecto de realidad a partir de las relaciones entre los elementos textuales-. Obviamente, el enfrentamiento entre estas concepciones del realismo no tiene razón de ser, puesto que, en la práctica, ambas se complementan: el lenguaje es siempre referencial -aunque convencional-, aún cuando no lo parezca, por lo que no puede funcionar de forma aislada, del mismo modo que el efecto de realidad buscado no puede conseguirse de otro modo que a partir de la relación entre los elementos textuales<sup>61</sup>.

No obstante, estas dos concepciones del realismo se ocupan, exclusivamente, del autor, del texto y del referente, pero se olvidan de algo esencial para crear el llamado 'efecto de realidad' y que reside en una figura tan necesaria en el proceso comunicativo como es el lector<sup>62</sup>. Los estudios más recientes en torno al realismo han rescatado la importancia del lector que es quien, en última instancia, reconstruye las indicaciones dadas en el texto y las pone en relación con su

---

<sup>60</sup> Para un panorama crítico de las tendencias teóricas de estos autores, nos remitimos a la obra de Darío Villanueva ya citada (especialmente en las pp. 44-56), siendo conscientes de la ingente bibliografía que aborda este tema.

<sup>61</sup> Véase R. Wellek, "El concepto de realismo en la investigación literaria", *Historia literaria. Problemas y conceptos*, Barcelona, Laia, 1983. También D. Villanueva, *Teorías del realismo literario*, ob. cit.

<sup>62</sup> *Ibidem*, pp. 161 y ss.

conocimiento de la realidad referencial. Puede que esta perspectiva nos ayude a comprender hechos como la poca atención dada por la crítica peruana a la obra de Scorza, hasta llegarse a hablar de una 'conjura del silencio' en torno a su obra. Una atención que, además de mínima, solía enfocar los aspectos más negativos, quizás porque en el lector peruano (y, por tanto, también la crítica especializada del Perú) pesaba demasiado el conocimiento de los hechos, referenciales, como para valorar adecuadamente la recreación de los mismos de forma literaria:

"Scorza está planteando en términos de la ficción un problema político-social que se da en la realidad; sin embargo, es lícito decir que la realidad no ha sido copiada, reflejada o retratada en la novela. La realidad está ahí pero totalmente estilizada, trabajada como un artefacto de orfebrería, hasta el punto que *Redoble por Rancas* se constituye en otra realidad, ésta es puramente verbal y artística"<sup>63</sup>.

Quizás sea esta la clave que pueda ayudarnos a interpretar satisfactoriamente la obra narrativa de Manuel Scorza, desde la perspectiva del lector que se enfrenta a unas instrucciones textuales marcadas con el peso de unos hechos históricos recientes que, a fin de cuentas, nos hace reflexionar sobre un tema más amplio que es el de la eterna relación entre ficción y realidad, sobre la esencia misma del realismo y la literatura:

"Para que una novela merezca el nombre de realista, ¿tiene que dar una versión exacta de los hechos históricos a los que alude o describe? Ninguno de nuestros novelistas del realismo lo hace ni tiene intención de hacerlo, lo que quiere es, sobre todo, escribir una novela y si ésta tiene éxito, aún mejor, y si ella de algún modo altera la realidad mediante la imaginación, entonces la novela ha logrado un objetivo ideológico que puede tener o no tener nada que ver con la verdad"<sup>64</sup>.

---

<sup>63</sup> E. Bendezú, *La novela peruana (de Olavide a Bryce)*, ob. cit., p. 281.

<sup>64</sup> *Ibidem*, p. 293.



### 5.2.2. La interpretación desde el indigenismo.

Como se decía al inicio de este capítulo, con frecuencia la crítica especializada, a la hora de interpretar la obra de Manuel Scorza, ha entrelazado el argumento del realismo con el del indigenismo, debido a que esta corriente literaria se ha inscrito, tradicionalmente, en las coordenadas realistas. No obstante, antes de entrar a discutir esta polémica, debe indicarse qué se entiende en estas páginas por ‘indigenismo’ literario, para tener claro un punto de partida, aunque sea de forma algo esquemática.

Cuando en este contexto se habla de ‘indigenismo’ literario, no nos referimos a la tradición que podría haberse iniciado con Bartolomé de las Casas en el siglo XVI, centrada en la defensa de los derechos de los indígenas y su reconocimiento como seres humanos, creadores de una civilización con sus propias señas de identidad. Ni tampoco nos referimos, dando un salto necesario de más de trescientos años, a los planteamientos de cierto nacionalismo cultural que entre finales del siglo XIX y principios del XX, en toda Hispanoamérica, se traduce en un deseo de volver a las raíces y de revalorizar las tradiciones autóctonas, aunque sólo de una forma superficial y folclórica que se entretenía en la búsqueda desesperada de una identidad. Este indigenismo oficial patrocinado en el Perú por el presidente Leguía se tradujo en un simple paternalismo, que culmina con la creación del Patronato de la Raza Indígena, fundado en 1922.

A esta corriente debería dársele, más bien, el nombre de indianista, como hacen Concha Meléndez en su ya clásico estudio *La novela indianista en Hispanoamérica (1832-1889)*<sup>65</sup> y A. Cornejo Polar, desde textos de referencia como *Literatura y sociedad en el Perú: la novela indigenista*<sup>66</sup>, ya que ve a los indios

---

<sup>65</sup> C. Meléndez, *La novela indianista en Hispanoamérica (1832-1889)*, Madrid, Universidad de Puerto Rico, 1934.

<sup>66</sup> A. Cornejo Polar, *Literatura y sociedad en el Perú: la novela indigenista*, Lima, Lasontay, 1980.

como seres inferiores por los que se debe sentir compasión y tratar como a hijos minusválidos, en lugar de considerarlos como los primeros habitantes de la tierra en que viven, los 'indígenas', y tratarlos con el consiguiente respeto de iguales. La literatura que se inscribe en esta corriente es rica en exotismo y carece de vigor reivindicativo o, en todo caso, se limita a la piedad y conmiseración, puesto que no comprende los niveles básicos, económico-sociales, del problema indígena. Es decir, muestra una inquietud superficial por los seres marginados típica del sistema estético e ideológico del romanticismo, al que se incorpora.

De entre los autores que formaron parte de esta corriente, debe destacarse Clorinda Matto de Turner (1852-1909), quien actualizó ciertos principios románticos de los que se iría alejando paulatinamente, y que fueron germen de la novela naturalista, de la que *Aves sin nido* (1889) fue una precursora<sup>67</sup>. Esta novela se halla en consonancia con los postulados del político y escritor Manuel González Prada (1848-1918), quien denunció la terrible injusticia y la atroz explotación a que estaba sometido 'el verdadero Perú', en escritos como su conocido ensayo "Nuestros indios" (discurso en el Politeama), en el que denunciaba la escandalosa situación del indígena y acusaba de ello a la 'trinidad del terror', formada por las autoridades gubernamentales, los hacendados y los sacerdotes. Con pocas variantes ya reaparecía esta tríada opresora en otras obras algo anteriores, como *El Padre Horán* (1848) de Narciso Aréstegui y *La trinidad del indio o Costumbres del interior* (1885) de José Torres y Lara. En general, puede decirse que la novela de este período se centra todavía en el tratamiento de casos individuales, personajes aislados que escapan a su destino de miseria en la medida que dejan de ser indios. El punto de partida es el de una perspectiva moral, inevitablemente paternalista: la perversión moral de los notables es la causa directa de la miseria de los indios. Para esta corriente que hemos dado en llamar 'indianista', el indio representa, pues, la encarnación del 'buen salvaje' cuya salvación sigue el camino de la transformación

---

<sup>67</sup> Véase A. Cornejo Polar, *Clorinda Matto de Turner, novelista*, Lima, Lluvia, 1992.

del país, de la civilización y el progreso nacional<sup>68</sup>. El camino que se plantea seguir, entonces, es el de la educación y consiguiente aculturación del indio.

Asimismo, con posterioridad, el modernismo verá al indio como otro elemento más del paisaje andino, empleando para su descripción términos aristocráticos e imperiales que sintetizan la nobleza hispánica y la incaica, es decir, un solapado escamoteo de la realidad, como sucede, por poner un ejemplo, con la poesía de José Santos Chocano<sup>69</sup>. Sin embargo, la tradición indigenista que nos interesa destacar en estas páginas es la que se inicia algo más tarde, durante las primeras décadas del siglo XX, cuando se produce un cambio en el horizonte político de América Latina, motivado por la revolución mexicana (1916) y la soviética (1917), que se mostraban como ejemplos a seguir. De hecho, muchos intelectuales y políticos, tanto peruanos como latinoamericanos en general, creyeron que la revolución y la justicia social estaban a la vuelta de la esquina en el Perú, al igual que en toda Latinoamérica.

La obra de José Carlos Mariátegui (1895-1930), sobre todo su obra capital *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928)<sup>70</sup>, impactó entonces con gran fuerza debido a dos aspectos fundamentales: el énfasis puesto en afirmar la dualidad de la historia y del alma peruanas (es decir, su origen incaico y la colonización española) y la reiteración del carácter reivindicativo del auténtico indigenismo. Ante todo, Mariátegui restaba importancia al indigenismo evocativo, al que nos hemos referido anteriormente, y confería prioridad al indigenismo combatiente, que perseguía la conquista de la justicia. Es decir, Mariátegui señala que el problema del indio es básicamente económico, agrario, y que podría ser

---

<sup>68</sup> C. Meléndez destaca en su estudio (*La novela indianista en Hispanoamérica (1932-1889)*, ob. cit., p. 43-50) la importancia de los modelos franceses tomados de autores como Chateaubriand.

<sup>69</sup> J. Santos Chocano, *Poesías completas*, Madrid, Aguilar, 1954.

<sup>70</sup> J. C. Mariátegui, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, ob. cit.

resuelto con una modificación radical del sistema injusto de propiedad de la tierra<sup>71</sup>. No obstante, las tesis de Mariátegui sobre el carácter primariamente económico del problema indígena y sobre la interrelación entre ese socialismo naciente y el indigenismo fueron acogidas parcialmente y a veces ni siquiera comprendidas, puesto que se adelantaban a su tiempo.

De todos modos, resulta indispensable conocer los puntos esenciales de las tesis de Mariátegui para comprender la carga política de este período del indigenismo peruano. La obra de Mariátegui y su revista *Amauta* influyeron en autores como César Vallejo, Ciro Alegría y José María Arguedas, que en ocasiones se ven marcados por la necesidad de un didactismo constante en su obra<sup>72</sup>. De hecho, no se puede entender el movimiento indigenista si no es en términos sociales, como resultado del ascenso de grupos minoritarios de la clase media baja que emplean las reivindicaciones indígenas como refuerzo y legitimación de sus propias demandas contra el sistema social. En esos momentos, en el Perú, bajo influencia del marxismo incipiente y la aparición correlativa de ideologías reaccionarias e incluso fascistas, se experimentaba una polarización de las fuerzas sociales, un creciente deslinde de los intereses de clase y el surgimiento de una conciencia esclarecida sobre la problemática del país. Es decir, se descubría que el verdadero problema del Perú se trataba de un conflicto entre terratenientes precapitalistas y, en algunos casos, incluso feudales, y el campesinado sujeto a ese régimen primitivo, dentro de la dinámica de una sociedad agraria y de la influencia del imperialismo<sup>73</sup>. Por tanto, según Mariátegui, sólo el socialismo podía ordenar y definir las reivindicaciones de las masas, de la clase trabajadora: y en el Perú, las masas eran en sus cuatro quintas partes indígenas. Es decir, "ese socialismo no sería ni peruano ni

---

<sup>71</sup> J. C. Mariátegui, "El problema de la tierra", en *ibidem*.

<sup>72</sup> V. Hovestadt, *J. C. Mariátegui und seine Zeitschrift 'Amauta' (Lima, 1926-1930)*, Frankfurt, Peter Lang, 1987.

<sup>73</sup> Tal y como indica A. Sörel ("La nueva novela latinoamericana II. Costa Rica y Perú", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 201, 1966, pp. 706): "El indígena es el subproletario, la mano de obra barata, la víctima de una vieja y nueva explotación económica que forzosamente repercute en un estancamiento social".

sería socialismo si no se solidarizaba primeramente con las reivindicaciones indígenas"<sup>74</sup>.

Las novelas que se inspiran en estas ideas reivindicativas, de autores como Ciro Alegría y José María Arguedas, continúan procesándose, no obstante, mediante formas adscritas al sistema literario occidental. Con lo que se sigue produciendo una diferenciación real entre el universo indígena que se deseaba representar y el universo desde el cual el indigenismo se representaba. Así, por ejemplo, se opta a favor del empleo del español escrito, frente a la imposibilidad social de actualizar literariamente la oralidad quechua. Por tanto, el destinatario del discurso indigenista no es nunca el indígena realmente: existe, pues, una fractura de la unidad entre el mundo representado y el modo de representación. De hecho, la épica indígena, tan rica en mitos, leyendas y cuentos, no produjo nunca nada parecido a una novela, género histórica, social y estéticamente ajeno a la cultura quechua aunque, curiosamente, éste es el que se halla más ligado a la burguesía y a su espacio vital -la ciudad- y en esta misma medida más profundamente desvinculado del referente que el indigenismo intenta esclarecer<sup>75</sup>.

En este sentido, el circuito de lectores ideales y lectores reales margina al indio y se remite esencialmente al lector urbano, en especial al de las capas medias, de donde surge a la vez el productor de la novela indigenista. A pesar de todo, aparece una reacción del referente indígena ante el proceso que se le impone desde afuera: ciertos autores indigenistas optan por modificar su canon productivo y lo impregnan de fuerzas que provienen de su referente. De esta forma, asumen unos

---

<sup>74</sup> J. C. Mariátegui veía en la supervivencia del 'ayllu' o 'comunidad' (la estructura primordial del sistema comunal del imperio Inca) la piedra angular que haría coincidir las antiguas estructuras económicas con el marxismo, como señala R. Prieto, "La representación del indio en la novela hispanoamericana: corrientes de ayer, expresión artística de hoy", *Ínsula*, núm. 512-513, 1989, p. 19. Ésta sería una forma de conciliar el pasado con el futuro para crear un presente común.

<sup>75</sup> E. Kristal, *Una visión urbana de los Andes. Génesis y desarrollo del indigenismo en el Perú (1848-1830)*, Lima, Instituto de Estudios de Apoyo Agrario, 1991.

intereses de un sector social al que no pertenecen y reivindican los valores de una cultura que tampoco les es propia.

La novela indigenista es un ejercicio cultural que se sitúa en la conflictiva intersección de dos sistemas socio-culturales y que, en cierto modo resulta ser la representación literaria más exacta de la realidad heterogénea del Perú:

"El Perú no es Miraflores (...) Creo que el Perú es un país poligonal, poliédrico, tiene varias caras (...) hay un Perú del siglo XX, un Perú del siglo XIX, un Perú del siglo XV y hasta un Perú de la Edad de Piedra que coexisten hoy (..) la literatura peruana está por nacer"<sup>76</sup>.

A. Cornejo Polar insiste en la importancia de esa heterogeneidad creativa en el Perú como rasgo de identidad, presente también en otras literaturas del continente con semejante problema social<sup>77</sup>. Asimismo, José Carlos Mariátegui, ya en 1928 reconocía esta cuestión, al precisar que la literatura indigenista,

"no puede darnos una visión rigurosamente verista del indio. Tiene que idealizarlo y estilizarlo (...) Es todavía una literatura de mestizos. Por eso se llama indigenista y no indígena. Una literatura indígena, si debe venir, vendrá a su tiempo. Cuando los propios indios estén en grado de producirla"<sup>78</sup>.

Entrando con mayor detalle en los aspectos diferenciadores de esta corriente, pueden señalarse las siguientes características, como elementos generales que surgen de forma constante en la literatura indigenista,

---

<sup>76</sup> R. Forgues, "El mito en *La Guerra Silenciosa* de Manuel Scorza", en AFERPA, *Manuel Scorza: L'Homme et son Oeuvre*, ob. cit., p. 10.

<sup>77</sup> A. Cornejo Polar, *Escribir en el aire (Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas)*, Lima, Horizonte, 1994.

<sup>78</sup> J. C. Mariátegui, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, ob. cit., p. 216.

-se concibe la narración como una **historia colectiva**, que no se centra en la casuística individual, sino que convierte a la comunidad, a modo de coro, en protagonista;

-se observa siempre a lo largo de las obras indigenistas un proceso de **búsqueda** de valores auténticos, que es llevado a cabo por la colectividad con la que se identifica la narración;

-los valores que se idealizan en este proceso de búsqueda, no son actualizables en la sociedad en que vive la colectividad: se trata, por lo tanto, de una búsqueda condenada al **fracaso**;

-la novela se caracteriza por una concepción específica del **tiempo**, de su orientación y de su transcurso. Es una orientación no lineal, basada en elementos míticos y distintos a la concepción occidental cronológica del tiempo.

Según T. G. Escajadillo<sup>79</sup>, quien sigue los juicios de Mariátegui acerca de la novela indigenista, podría decirse que con los *Cuentos andinos* de E. López Albújar (1872-1965) se iniciaría, de alguna manera, el indigenismo tradicional. Sería este autor el primero en crear personajes indígenas de ‘carne y hueso’, al esbozar un acercamiento psicológico que, si bien trata casos individuales de indios inclinados al delito -no en vano el autor era juez de provincias-, al menos éstos actúan y no son estáticos ni serviles como, por ejemplo, los que aparecen en las obras de C. Matto de Turner. Mariátegui también cita entre los primeros autores propiamente indigenistas a Luis E. Valcárcel con sus obras *De la vida incaica* (1925) y *Tempestad en los Andes* (1927). Se pueden destacar, asimismo, las novelas *El pueblo sin Dios* (1928) de César Falcón y *El Tungsteno* (1931) de César Vallejo como representativas de

---

<sup>79</sup> T. G. Escajadillo, *La narrativa indigenista: un planteamiento y ocho incisiones*, Tesis doctoral, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1971; y T. G. Escajadillo, *La narrativa indigenista peruana*, Lima, Amaru, 1994.

esta vertiente indigenista, aunque quizás no logren transformar del todo su mensaje político estéticamente.

Simplificando mucho la evolución de la narrativa indigenista, podemos presentar como la figura principal de esta corriente, después de Ciro Alegría (1909-1967), indiscutiblemente, a J. M. Arguedas (1911-1969), autores ambos de los que no podemos ocuparnos de forma específica en estas páginas<sup>80</sup>. Antes de los relatos de Arguedas, puede decirse, con algunas excepciones, que los personajes indígenas no aparecían con entidad propia en los desarrollos novelescos (como se ha visto por las referencias anteriores) ya que la oposición de dos grupos -el de los indios y cholos<sup>81</sup>, por una parte, al de los blancos, por otra- facilitaba la obvia y repetitiva mecánica de la trama novelesca.

Para Arguedas, sin embargo, la problemática esencial del Perú es la del enfrentamiento entre explotadores y explotados, es decir, una lucha de clases, que afecta no sólo a una zona geográfica específica (los Andes) en particular sino a toda la nación. Siguiendo su argumentación, Arguedas concluye que es necesaria una revolución para llegar a ese verdadero Perú que, desde un principio, ha sido objeto de una búsqueda desesperada:

"Y ese país (el Perú) en que están todas las clases de hombres y naturalezas yo lo dejo mientras hierve con la fuerza de tantas sustancias diferentes que se revuelven para transformarse al cabo de una lucha sangrienta de siglos que ha empezado a romper, de veras, los hierros y tinieblas con que los tenían separados, sofrenándose"<sup>82</sup>.

---

<sup>80</sup> Véase respecto a estos autores el pormenorizado e interesante estudio comparativo de J. M. Lemogodeuc, *Histoire et discours dans le roman indigéniste péruvien: C. Alegría, J. M. Arguedas et M. Scorza*, Tesis doctoral, París, Universidad de París III, 1985.

<sup>81</sup> Como es sabido, en el Perú se considera 'cholo' al mestizo de indio y blanco en cuyos caracteres étnicos prevalecen los rasgos indígenas. No suele ser voz despectiva, pero puede llegar a serlo (véase M. A. Morínigo, *Diccionario del español de América*, Madrid, Anaya Muchnik, 1993).

<sup>82</sup> J. M. Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* [1971], Madrid, CSIC, 1990, p. 246.



No obstante, distintas experiencias traumáticas acaban convirtiendo a Arguedas en un escéptico: en primer lugar desconfía del camino trazado por el aprismo -como también lo hiciera Scorza-, y después abandona la creencia en la actividad política como camino hacia la liberación<sup>83</sup>. Arguedas, llegará a la misma conclusión que Scorza, aunque por distinta senda: sólo creará en la revolución como camino.

Habiendo realizado esta somera panorámica diacrónica en torno a la corriente literaria del indigenismo peruano, esquemática por necesidad, ya que damos por conocida la polémica en torno al tema, debemos ahora centrarnos en la discusión sobre cómo recibió la crítica especializada la obra narrativa de Manuel Scorza. No se trata, como hemos visto en apartados anteriores, de analizar la crítica inmediata, fruto de las reseñas contemporáneas a la publicación, sino, como ya hemos indicado, de recalar en la crítica académica, desarrollada en publicaciones específicas dedicadas a la literatura hispanoamericana, y que tiene como objetivo valorar y analizar la narrativa scorziana en el contexto de la producción literaria latinoamericana y de los ejes interpretativos establecidos por los estudios sobre las corrientes literarias en Latinoamérica.

Como se ha apuntado previamente, puede destacarse que la mayor parte de los críticos que analizaron la obra de Scorza en los años setenta y ochenta intentó situar o discutir, de alguna forma, la adscripción de este autor en el seno del indigenismo peruano. Esta reacción no deja de parecer natural dado que, obviamente, Scorza era peruano, hablaba sobre las comunidades indígenas y planteaba objetivos revolucionarios. Datos que parecen apuntar, sin duda alguna, a la tradición indigenista. Sin embargo, este planteamiento es demasiado simple. Como veremos posteriormente, el tema de la pertenencia de Scorza al indigenismo

---

<sup>83</sup> Puesto que, finalmente, como indica Rendón Willka, uno de los protagonistas de la novela de J. M. Arguedas, *Todas las sangres*, desde todos los ángulos se margina siempre el problema indígena: "He visto comunistas, apristas, socialistas en Lima. Ninguno saben de indio" (J. M. Arguedas, *Todas las sangres*, Madrid, Alianza, 1988, 2a. ed. revisada, p. 433).

no es tan sencillo como puede parecer a primera vista. Antes de discutir esta cuestión es necesario, no obstante, revisar con cierta atención los argumentos que fueron aportados por algunos críticos para relacionar la obra de Scorza con el indigenismo.

Una primera línea de aproximación intentaba argumentar que la obra de Scorza representaba una continuación renovadora de la tradición indigenista. Si J. M. Arguedas había significado el punto culminante del indigenismo mítico, creativo y reivindicativo, Scorza venía a representar la incorporación de la temática indigenista a la nueva novela latinoamericana de los años sesenta y setenta que desarrollaba un conjunto de técnicas narrativas especialmente novedosas. Esto, al mismo tiempo, se vinculaba con algunas de las polémicas en torno al 'boom' de la narrativa hispanoamericana, al demostrar que los narradores también podían incorporar tradiciones literarias preexistentes dentro de las nuevas corrientes de la literatura latinoamericana. En cierto modo, algunos críticos toman la obra de Scorza como la solución al rechazo del indigenismo por parte de los autores del 'boom'<sup>84</sup>. Así, se empezó a hablar de un nuevo indigenismo, caracterizado como 'neoindigenismo'<sup>85</sup>, precisamente por la incorporación de las técnicas habituales de los escritores de la nueva novela latinoamericana a la tradición literaria indigenista.

Por ejemplo, el estudio de Braulio Muñoz, *Sons of the wind*<sup>86</sup>, una aproximación sociológica al indigenismo, contempla *Todas las Sangres* de

---

<sup>84</sup> Especialmente significativa es la polémica mantenida entre J. M. Arguedas y J. Cortázar. Véase al respecto J. Cortázar, "Acerca de la situación del intelectual latinoamericano", en *Revista Casa de las Américas*, núm. 45, 1967; J. M. Arguedas, "Respuesta a Julio Cortázar", *Marcha*, 30-5-69, y *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Madrid, CSIC, 1990; cf., además, con M. Vargas Llosa, *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*, ob. cit., pp. 34-44.

<sup>85</sup> En esta dirección, véanse los siguientes artículos: A. Tamayo Vargas, "Manuel Scorza y un neoindigenismo", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 300, 1975, pp. 689-693; B. Shaw, "The indigenista novel in Peru after Arguedas: the case of Manuel Scorza", *Selecta*, núm. 3, 1982, pp. 141-147; A. Cornejo Polar, "Sobre el 'neoindigenismo' y las novelas de Manuel Scorza", ob. cit., pp. 549-557; T. G. Escajadillo, "Scorza y el neoindigenismo. Nuevos planteamientos", *Literaturas andinas*, núms. 5-6, 1991, pp. 5-22; y F. Schmidt, "Redoble por Rancas de Manuel Scorza: una novela neoindigenista", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 34, 1991, pp. 235-247.

<sup>86</sup> B. Muñoz, *Sons of the Wind*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1982.

Arguedas, como la última novela indigenista peruana. A pesar de que este estudio se publicara en 1982 (tres años después del último volumen del ciclo de Scorza), el crítico no se ocupa de este autor, sino que sólo hace una breve mención sobre su obra en una nota a pie de página que merece la pena recordar:

"Novels written after this period (1964) must be classified as magicorealist (...) or neoindigenista novels, which, in very important respects, partake of the New Novel's technique (as in M. Scorza's *Redoble por Rancas*, for example)"<sup>87</sup>.

Es decir que, para B. Muñoz, Scorza sería un autor 'mágico-realista' o 'neoindigenista', conceptos prácticamente equiparables al parecer, por presentar técnicas de la Nueva Novela. Otro crítico que se ha ocupado en diversas ocasiones de la obra scorziana, y que lleva años preparando un prometedor estudio sobre el autor, T. G. Escajadillo, afirmaba en un principio que muchos rasgos propios del indigenismo se hallaban presentes en las novelas de Scorza pero, al mismo tiempo, identificaba algunos rasgos heterodoxos, tales como la complejidad de la técnica narrativa, la organización anecdótica, la ironía, el humor y la fantasía, que podrían apartarlo del género<sup>88</sup>. Sin embargo, más adelante el mismo crítico considera también la posibilidad de que Scorza represente una renovación de la tradición indigenista. Entre sus diversos argumentos, Escajadillo señala que la lucha por la propiedad de la tierra, uno de los temas principales de las novelas de Scorza, "conforma el tejido narrativo principal de libros clásicos del indigenismo como *El mundo es ancho y ajeno*, por ejemplo"<sup>89</sup>. Asimismo, Escajadillo se apoya en la opinión del crítico chileno Juan Loveluck cuando apunta que "(el indio) como personaje y problema, es una 'constante'. Sólo que agotado el molde viejo, esa constante ha necesitado otro odre"<sup>90</sup>. En este sentido, Escajadillo constata que

---

<sup>87</sup> *Ibidem*, p. 293 (nota).

<sup>88</sup> T. G. Escajadillo, "Scorza antes de la última batalla", ob. cit., p. 186.

<sup>89</sup> *Ibidem*, p. 186.

<sup>90</sup> *Ibidem*, p. 189.

Scorza puede haber conseguido justamente eso, a pesar de ciertas ambigüedades presentes en su discurso crítico. Así, por otra parte señala que sería posible excluir a Scorza del neoindigenismo debido al

"muy amplio uso de lo fantástico, vinculado o no al `realismo mágico' y a la visión mágico-religiosa del mundo por parte de sus campesinos indígenas, (que) parecen hacer de las novelas de Scorza algo muy lejano a la tradición indigenista"<sup>91</sup>.

Esto difiere de una afirmación suya anterior, aparecida en su repetidamente citada tesis doctoral, en la que consideraba que lo real maravilloso era un rasgo del neoindigenismo, porque presenta lo mágico como real, sin explicación lógica o psicológica, y ofrece un medio admirable para verbalizar la visión del mundo de los indios, en la que la realidad y la magia se hallan vinculadas de forma inextricable.

La ambivalencia de Escajadillo hacia la consideración de Scorza como indigenista, comprensible por la falta de perspectiva inmediata respecto al tema tratado, sin embargo, la resolvió el propio crítico en un editorial para *El Observador*, escrito inmediatamente tras la muerte de Scorza. En este artículo, Escajadillo sostiene que muchos de los recursos estilísticos que previamente consideraba como razones para excluir a Scorza del indigenismo pueden citarse ahora, con la perspectiva del tiempo, como valiosas contribuciones al género:

"(...) basta reiterar ahora que yo pienso que no se ha comenzado siquiera a debatir los nuevos modos -lenguaje desenfadado, humor, uso e intencional abuso de recursos metafóricos, `realismo mágico' (vinculado o no a la visión del mundo andino)- que Scorza ha traído a la narrativa de temática indigenista"<sup>92</sup>.

---

<sup>91</sup> *Ibidem*, p. 189.

<sup>92</sup> T. G. Escajadillo, "Scorza después de la última batalla", *El Observador*, 5-12-83, p. 11.

O sea, finalmente se reconoce que recursos como el humor en la obra de Scorza ponen fin a la tradicional seriedad asociada con el indigenismo y el crítico se pregunta: "¿Por qué no aceptar un indigenismo travieso e informal?"<sup>93</sup>.

Por su parte, J. M. Lemogodeuc, en su extensa tesis doctoral, encuentra vínculos entre Ciro Alegría, José María Arguedas y Manuel Scorza dentro del indigenismo peruano. Lemogodeuc muestra que, aunque en diferente proporción, algunos rasgos que aparecen en Alegría y Arguedas aparecen también en el ciclo de Scorza. La introducción del mito, la magia y la fantasía, la personificación de elementos cósmicos y naturales y la incorporación de personajes históricos en las novelas son algunos de los elementos comunes a estos narradores, a la vez que señala también el uso generalizado del humor como la mayor contribución de Scorza al indigenismo: "Ainsi donc, pour le première fois dans la littérature indigéniste, la thématique sociale est enveloppée par le voile de l'ironie"<sup>94</sup>. En su estudio, Lemogodeuc da por hecho que Arguedas y Scorza son neoindigenistas aunque no argumenta por qué más allá de mencionar de paso que ambos buscaban una nueva forma y un nuevo lenguaje para el indigenismo: "à fin de sauver ce qui méritait de l'être dans un courant littéraire condamné à disparaître"<sup>95</sup>. Y esta es una cuestión que debería haber aclarado, además de indicar las diferencias que distinguen a ambos autores.

Podríamos citar aún muchas opiniones críticas que encuentran elementos para incorporar a Scorza en la tradición indigenista, siempre matizando su renovación, en técnica y estilo, de tal tradición. Por ejemplo, el autor y crítico

---

<sup>93</sup> *Ibidem*, p. 11. A pesar de esta nueva visión, Escajadillo incluyó una versión sin revisar de su artículo anterior en una colección de ensayos suyos aparecida en 1985: T. G. Escajadillo, *Narradores peruanos del s. XX*, Lima, Lumen, 1994, pp. 209-220.

<sup>94</sup> J. M. Lemogodeuc, *Histoire et discours dans le roman indigéniste péruvien: C. Alegría, J. M. Arguedas et M. Scorza*, ob. cit., p. 480.

<sup>95</sup> *Ibidem*, p. 491.

Augusto Tamayo Vargas también considera a Scorza neoindigenista (tras examinar *Redoble por Rancas y Garabombo, el Invisible*) y comenta:

"Los nuevos instrumentos de la técnica narrativa le han dado armas para concebir este nuevo tipo de novela fuera de la línea de otros novelistas experimentales, pero también distinto en su indigenismo a los señalados ilustres nombres de una fase del novelar peruano"<sup>96</sup>.

Los supuestos esfuerzos de Scorza por renovar la novela indigenista son reconocidos también por Evelio Echevarría, quien alaba su voluntad renovadora:

"Haciendo inteligente uso de cuanto recurso estilístico se conocía hasta entonces y añadiendo otros de su propia cosecha, el autor barrió antiguos convencionalismos y remozó al viejo indigenismo literario"<sup>97</sup>.

En la misma línea, la crítica cubana Ada María Teja valora a Scorza por dar nueva vida a esta tradición literaria, como cuando observa que:

"La inclusión del elemento fantástico es fundamental para la superación del realismo rígido de la novela indigenista porque presenta al indio en su totalidad"<sup>98</sup>.

También Bradley Shaw, en uno de los estudios más informativos sobre el tema, señala que el innovador uso del humor en Scorza, que caracteriza como una combinación de "hipérbole, parodia y mezcla constante de ironía y sátira a la manera de Gabriel García Márquez", es una contribución original al indigenismo<sup>99</sup>. Shaw

---

<sup>96</sup> A. Tamayo Vargas, "Manuel Scorza y un neoindigenismo", ob. cit., p. 693.

<sup>97</sup> E. Echevarría, "La narrativa de Manuel Scorza", en C. Vera y G. Mc Murra (eds.), *In Honor of Boyd G. Carter*, Laramie, Universidad de Wyoming, 1981.

<sup>98</sup> A. Teja, "El mito en *Redoble por Rancas*: su función social", *Annali. Sezione Romanza*, vol. 20, núm. 1, 1978, p. 258.

<sup>99</sup> B. Shaw, "The 'Indigenista' Novel in Peru after Arguedas: The Case of Manuel Scorza", ob. cit., p. 144.

concluye que las novelas de Scorza representan una significativa y radical evolución en la tradicional novela indigenista.

Finalmente, para terminar esta revisión, no exhaustiva, pero sí significativamente reiterativa, podemos referirnos al estudio de Anne Marie Aldaz sobre el ciclo de *La Guerra Silenciosa*, en cuyas conclusiones también confirma la pertenencia de Scorza al indigenismo, al destacar las semejanzas temáticas, a pesar de que también señala que, estilísticamente, Scorza no podría ser considerado un autor propiamente indigenista<sup>100</sup>, sin dar demasiadas aclaraciones al respecto.

Como puede observarse, todos estos comentarios críticos presentan numerosas ambigüedades. La inclusión o no inclusión de Scorza en la tradición indigenista depende siempre, para todos estos críticos, de lo que se entienda previamente por tradición indigenista y de las características que en cada caso esta tradición abarque. En este sentido, ningún crítico se plantea introducir la discusión sobre el indigenismo y la posible adscripción de Scorza a esta corriente teniendo en cuenta que su propia definición de indigenismo es lo que, en última instancia, decide al crítico a emitir su juicio. Como hemos visto, la caracterización de la tradición indigenista mantenía unos tópicos relativamente claros, pero también dejaba amplios espacios en los que no se establecía un canon rígido sobre lo que debía ser esta tradición literaria. Por ello, la recurrencia de la crítica se hace patente.

Después de revisar estas valoraciones críticas, habiendo encontrado una cierta incapacidad para generar elementos externos de análisis de la obra de Scorza - que pudieran enmarcarlo en la discusión sobre el indigenismo-, cabe preguntarse si este indigenismo que se expande hasta afrontar una problemática más amplia, universal, es, todavía, propiamente hablando, indigenismo. Autores como Sebastián

---

<sup>100</sup> "(...) In view of the thematic similarities between his works and those of indigenista authors, it is clear that, as far as their content is concerned, his novels should be labelled indigenista", A. M. Aldaz, *The Past of the Future. The Novelistic Cycle of Manuel Scorza*, ob. cit., p. 154.

Salazar Bondy<sup>101</sup> muestran tempranamente sus dudas, llegando a declarar, nietzscheana e irónicamente, que el indigenismo ha muerto. Y quizás sea cierto. Al menos, cierto indigenismo sí ha desaparecido<sup>102</sup>, porque las circunstancias socio-políticas que lo engendraron -como bien indicaba Mariátegui- también han cambiado en los últimos años y, como apunta Alejandro Losada<sup>103</sup>,

"en este período de transición excepcional, el quehacer con la literatura, más que nunca, es asumido con una clara conciencia de los requerimientos de su sociedad, es una praxis social".

No obstante, los críticos no se han puesto de acuerdo todavía en cómo designar esta nueva tradición, si es que existe.

Respecto a Scorza, como hemos visto, hay críticos que no sólo lo etiquetan de indigenista impunemente, sino que incluso manifiestan que él mismo acepta semejante clasificación<sup>104</sup> cuando en realidad el autor niega, como hiciera Salazar Bondy, la existencia de la corriente indigenista misma, en una aseveración que recuerda a los argumentos esgrimidos en una ocasión semejante por O. Wilde:

"-¿Acepta su filiación a la corriente neoindigenista? -No, absolutamente, no. Y esto lo demostró claramente Jean Marie Lassus en su tesis *Scorza y el rechazo del indigenismo* en la Universidad de Nantes. Los libros no se

---

<sup>101</sup> S. Salazar Bondy, "La evolución del llamado indigenismo", *Sur*, núm. 239, 1965, pp. 44-50.

<sup>102</sup> Andrés Iduarte en su ensayo "Hispanismo e Indigenismo" (citado por A. Arias, "Definición del indigenismo peruano", *Nueva Democracia*, vol. 36, núm. 3, 1956, p. 36) escribe: "El indigenismo o la idolatría de tipo racista no tiene justificación; pero hay un indigenismo social y cultural: la justicia para el explotado, la incorporación para el olvidado, la reivindicación de los valores del discriminado (...) En el campo de la acción social este indigenismo es, sigue y seguirá siendo, imperativo categórico irrenunciable".

<sup>103</sup> A. Losada, "Manuel Scorza, creación literaria y cambio social en el Perú", ob. cit., p. 27.

<sup>104</sup> "Scorza no niega su filiación indigenista", señala A. Tamayo Vargas, "Persistencia del indigenismo en la narrativa peruana", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 350, 1979, p. 376). Aunque quizás se refiera sólo a la herencia de cierta tradición inevitable y necesaria de la que más arriba hablaba.



clasifican en negros o blancos. Los libros son buenos o malos, y punto (...) El indigenismo ¡no existe!"<sup>105</sup>.

Siguiendo con esta negación del indigenismo, resulta interesante la opinión de Hugo Neira que, a su vez, recrimina a Scorza cierta demagogia respecto al tema con palabras bastante duras:

"Además de falsa y ahistórica, esa corriente indianista en boga en Europa y especialmente en Francia, aleja el debate científico de la complejidad social peruana o americana mediante un reduccionismo racista"<sup>106</sup>.

Por lo que parece ser, una vez más el propio Scorza no jugó un papel neutro en la inclusión de su obra, por parte de la crítica, en la tradición indigenista. Constantemente, como sabemos a estas alturas, Scorza hacía declaraciones, a menudo contradictorias, que pretendían situar su propia obra dentro de la tradición literaria peruana y, mostrar asimismo cuáles eran sus objetivos al escribirla. Así, Scorza manifestaba un gran afán didáctico en su voluntad de ofrecer una dirección política al campesino para canalizar su violencia. En diversas ocasiones, el autor menciona, algo demagógicamente, que,

"su verdadero público [Scorza se refiere a sus novelas] todavía no ha nacido. Mis lectores serán algún día los analfabetos del Ande que sólo podrán ser liberados por una revolución"<sup>107</sup>.

En una entrevista con Alberto Bensoussan, Scorza vuelve a insistir en ello:

---

<sup>105</sup> R. Forgues, "Entre la esperanza y el desencanto. Entrevista a Manuel Scorza", ob. cit., p. 10.

<sup>106</sup> H. Neira, "Scorza aquí y allá: mirada limeña y mirada parisina...", ob. cit., p. 110. El autor adopta el término de 'indianista' en este caso de una forma más o menos despectiva.

<sup>107</sup> R. Forgues, "Entre la esperanza y el desencanto. Entrevista con Manuel Scorza", ob. cit., p. 12.

"Son libros hablados (...) los escribí para que fuera leído en el Perú por peruanos, en su mayoría analfabetos. El único medio que se me ocurrió fue 'dictarme' el libro. Así, mis libros adquirieron el ritmo de mi voz"<sup>108</sup>.

Otro ejemplo de la intromisión de Scorza en la crítica se encuentra en los cambios de opinión que Escajadillo, de nuevo, influido por la propia interpretación del autor, realizó en diversos momentos, después que Scorza manifestase que no se consideraba un autor indigenista y negaba, por tanto, la etiqueta. Posiblemente, ese rechazo del indigenismo por parte de Scorza se debía más bien a consideraciones ideológicas que literarias. Como le comentó a Mabel Moraña, desconfiaba del término que, según él, tenía un significado peyorativo:

"A mí me parece que la palabra indigenismo esconde una motivación que es necesario desenmascarar (...) El término fue acuñado por críticos de una sociedad conservadora (...) Yo lo rechazo porque me parece esencialmente una calumnia frente a la realidad porque encierra, en mi opinión, un intento de desprestigiar a la realidad"<sup>109</sup>.

En una entrevista con Jean Marie Lassus, Scorza insistió también en las connotaciones negativas que conlleva la etiqueta: "Clasificar la novela de 'indigenista' es una manera racista de ver las cosas", y añadió: "el indigenismo era una manera de hablar de seres inferiores, cosa que yo he abolido en mis libros"<sup>110</sup>.

Como las objeciones de Scorza son más aplicables a los autores y las obras a las que nos hemos referido anteriormente como indianistas, podría ser que su juicio pudiera atribuirse a una confusión terminológica. Aparentemente, la opinión de Scorza convenció a Lassus, quien en su tesis trata de fundamentar esta opinión. En su primer capítulo, Lassus enumera temas que los críticos, siguiendo a Mariátegui,

---

<sup>108</sup> A. Bensoussan, "Entrevista con Manuel Scorza", ob. cit., p. 4.

<sup>109</sup> M. Moraña, "Función ideológica de la fantasía en las novelas de Manuel Scorza", ob. cit., p. 172.

<sup>110</sup> J. M. Lassus, *Scorza y el rechazo del indigenismo*, Nantes, Tesis de la Universidad de Nantes, 1976, p. 42.

han considerado representativos de la novela indigenista y reconoce que *Redoble por Rancas* y *Garabombo, el Invisible* (las dos novelas que examina) comparten estas características:

"Manuel Scorza también sitúa su novela dentro del marco de una comunidad -y de unas comunidades- y el tema de sus novelas es el de la reconquista por los campesinos de tierras que les pertenecen desde siglos"<sup>111</sup>.

Sin embargo, Lassus concluye esta sección con una afirmación que no se deduce de la argumentación sostenida: "Y no por eso -sin duda menos que cualquiera- es 'indigenista'"<sup>112</sup>. Lassus repite esta conclusión más categóricamente páginas después, en el mismo sentido: "Nos parece, pues, que no se debe hacer ninguna filiación entre Manuel Scorza y el indigenismo"<sup>113</sup>. Esta conclusión, sin embargo, debe ser entendida en el contexto de la sorprendente afirmación de Lassus de que "no existe realmente un movimiento literario peruano que se pueda calificar de 'indigenista'"<sup>114</sup>.

Aunque Scorza reniega reiteradamente de su inclusión en la narrativa indigenista, ya que considera que esta valoración no es una propiamente literaria sino racista de la literatura, como hemos visto en sus declaraciones, éste no debería ser un criterio demasiado importante para la crítica si ésta tuviera bien asentados sus elementos clasificatorios y sus modelos de análisis. El argumento que sostenía Scorza se basaba en las ideas de Mariátegui, para quien la narrativa indigenista, como ya se ha comentado, partía de una impostura debido a que los productores de estas novelas no son precisamente los indígenas, sino los mestizos o los blancos, por lo que, como también ha señalado con posterioridad A. Cornejo Polar, se trata de una literatura heterogénea, es decir, que no es producida por los mismos

---

<sup>111</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>112</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>113</sup> *Ibidem*, p. 31.

<sup>114</sup> *Ibidem*, p. 30.

protagonistas en los que estas novelas se centran<sup>115</sup>. Para Mariátegui, como también más tarde para Scorza, sólo cabe la espera de que surja una novela indígena, producida por los propios protagonistas que sufren la marginación y que rinda cuenta de la injusticias a las que se ven sometidos. Sin embargo, esta esperar resulta por sí misma contradictoria, ya que la novela es un género que no tiene cabida, al menos de momento, en la literatura indígena, por lo que es difícil que esta esperanza pueda -o siquiera deba- cumplirse algún día.

En el fondo, se trata de discusiones de máximos y mínimos, según lo estricto que se quiera considerar el término indigenismo, Scorza cabe o no cabe dentro de la definición, y el propio Scorza, en sus declaraciones, también caía, al igual que sus críticos, en esta trampa. Esto refleja una cierta limitación en la historiografía literaria de la novela latinoamericana, falta, a menudo, de puntos de referencia analíticos propios. La cuestión hubiera podido ser resuelta bastante más fácilmente, si en lugar de centrar la discusión crítica sobre Scorza en torno a su adscripción indigenista, se hubieran considerado como punto de partida una cierta vinculación, más o menos directa con esta tradición -por sus temas- y se hubiera dirimido otras cuestiones ajenas a la discusión sobre el indigenismo que son de mayor relevancia para el análisis de la obra de Scorza.

Si aplicamos a la obra scorziana los rasgos considerados como indigenistas por A. Cornejo Polar en su estudio *Literatura y sociedad en el Perú: la novela indigenista* (1980), ya citado, vemos que, aunque Scorza no aparezca citado -‘lapsus’ lamentado en diversas ocasiones por el recientemente fallecido crítico peruano-, sí cumple con las líneas generales establecidas por el crítico, entre las que menciona las descripciones líricas de la naturaleza, la incorporación de ciertos aspectos de la mitología quechua, la narración no cronológica para reflejar el carácter mítico más que el histórico del tiempo y, sobre todo, la polémica cuestión de la estructura aditiva, es decir, de novelas que incorporan diversas historias

---

<sup>115</sup> A. Cornejo Polar, *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*, ob. cit.

paralelas breves, más o menos independientes entre sí, y periféricas respecto a la trama principal. Sobre esta última y debatida cuestión, no obstante, no se muestra de acuerdo el también crítico peruano J. M. Oviedo, para quien la estructura aditiva de las novelas scorzianas significaría un desvío de la corriente indigenista dentro de la que se la ha solido incluir:

"the author has destroyed the sequence of the narrative, limiting it structurally to a simple juxtaposition of episodes that could develop in any haphazard manner"<sup>116</sup>.

Otro aspecto a tener en cuenta sería el de la incorporación de componentes míticos en el ciclo novelístico scorziano, que algunos críticos interpretan como una representación del universo quechua, fruto de un conocimiento profundo de la realidad indígena, en la línea de C. Alegría y J. M. Arguedas. Para Scorza, sin embargo, como veremos en la tercera parte de esta investigación, lo importante es el descubrimiento de la quiebra necesaria de esos recursos míticos para que pueda surgir de esa ruptura una conciencia histórica plena y objetiva que no necesite la participación de fuerzas sobrenaturales, argumento que aparece también en *Todas las sangres* de J. M. Arguedas. Esta novela en especial convierte a J. M. Arguedas en antecedente inmediato y maestro indiscutible de Scorza, aunque éste adapte las innovaciones de Arguedas a su propio estilo, a pesar de que se muestren una diferencias muy marcadas. Como bien indica, por ejemplo, Evelio Echevarría:

"Las mismas innovaciones de Arguedas adopta Scorza en el estilo y agrega otras: uso de un primer ensayo de realismo mágico, humor y un lenguaje lírico semibarroco"<sup>117</sup>.

A partir de estas constataciones es cuando el análisis crítico hubiera podido afrontar algunas preguntas relevantes en torno a la narrativa de Scorza. Toda esta

---

<sup>116</sup> J. M. Oviedo, "*Cantar de Agapito Robles*, reviewed", *World Literature Today*, núm. 53, 1979, pp. 81.

<sup>117</sup> E. Echevarría, "*Manuel Scorza: Historia de Garabombo, el Invisible*", ob. cit., pp. 182 y 183.

compleja secuencia crítica que hemos reseñado no deja de ser una interesante muestra de que la crítica literaria también está sujeta a los mecanismos de la recepción literaria y de su horizonte de expectativas -en este caso, el mundo de la tradición indigenista peruana-, a la vez que condiciona y mediatiza, asimismo, la recepción generalizada de las obras, como sucede en el caso del ciclo novelístico de Manuel Scorza que acabamos de tratar.

**TERCERA PARTE:**

**DE LA GUERRA SILENCIOSA A**

**EL FUEGO Y LA CENIZA**

**(LA NARRATIVA DE MANUEL SCORZA)**





**CAPÍTULO SEXTO:**

**LA GUERRA SILENCIOSA: DEL MITO A LA**  
**REALIDAD**



## **6.1. Introducción.**

Al iniciar la tercera parte de esta tesis, dedicada esencialmente al ciclo de *La Guerra Silenciosa*, este primer capítulo introduce el análisis de una serie de cuestiones fundamentales sobre esta obra, cuya complejidad ha conducido con frecuencia, como ya hemos visto en el capítulo anterior, a numerosas deformaciones en su recepción crítica. Esta se ha debatido entre un realismo histórico, o bien el indigenismo como corriente y tradición literaria.

Los capítulos de esta tercera parte constituyen una aproximación distinta a la discusión tradicional sobre el ciclo de *La Guerra Silenciosa*. Se trata de evitar el debate para enfocar la cuestión desde otra perspectiva, a partir del análisis de las estrategias narrativas empleadas con el fin de producir un determinado impacto en el lector al que va dirigida la obra, y que se basa en la aceptación del efecto de realidad creado. Teniendo en cuenta que el esquema de cada una de las novelas es bastante similar, en todos los capítulos se comenta y analiza el ciclo como una unidad en sí misma, evitando así la segmentación del estudio de cada novela en particular, que desvirtuaría el propósito unitario de la obra.

En este capítulo, no obstante, se presenta un breve resumen de cada una de las novelas, con el objeto de situar al lector en los argumentos y las estructuras narrativas del ciclo de una forma secuencial. Este resumen también sirve como punto de referencia para discutir la relación entre realidad y ficción. En este sentido, a continuación del resumen se realiza una revisión, sobre el problema de la mimesis, sobre la relación entre los hechos históricos efectivamente sucedidos y el mundo de ficción creado por Scorza en sus novelas.

Posteriormente, una vez sentadas las bases del acercamiento teórico empleado para abordar el caso específico de *La Guerra Silenciosa* en capítulo séptimo, se desarrolla y profundiza en el octavo capítulo el análisis de la construcción de un mundo posible en este ciclo narrativo, cuya coherencia interna no viene dada exclusivamente por los límites espacio-temporales, sino por el tejido de

personajes que se entrelazan a lo largo de la pentalogía y que sostienen ese mundo de ficción. En el capítulo novelo se valora el papel de las convenciones, tradicionales o innovadoras, en el mundo posible creado por Scorza alrededor de Rancas. Y finalmente, seguiremos la evolución del autor en su siguiente reto narrativo, *La Danza Inmóvil*, en el décimo y último capítulo de esta tesis doctoral.

Como hemos visto en capítulos anteriores, el tema del realismo de la obra y de la plausibilidad de los hechos narrados es una cuestión recurrente, alimentada por el propio Scorza y a menudo confundida por críticos y lectores -que cuanto más lejos del Perú, más creían en la realidad de lo narrado- deseosos de encontrar y consumir el ‘cóctel’ de realidad imaginada, compromiso y conflicto esencial que les proponía Scorza en sus obras y en sus declaraciones públicas<sup>1</sup>. Por este motivo también, antes de analizar en profundidad los diversos aspectos clave del ciclo scorziano, es necesario detenerse en esclarecer el transfondo histórico en el que se sitúan las novelas, así como las actitudes del escritor en una época histórica y en un contexto cultural que favorecía en gran manera las posiciones ‘comprometidas’, reforzadas por el uso de algunos recursos estilísticos determinados.

El ciclo épico de *La Guerra Silenciosa*, compuesto por Manuel Scorza a partir de 1968, cuando el escritor contaba ya con cuarenta años de edad, y basado en unas revueltas campesinas surgidas en el Perú a principios de los años sesenta, consiste en una pentalogía formada por las siguientes novelas: *Redoble por Rancas*, *Garabombo*, *el Invisible*, *El Jinete Insomne*, *Cantar de Agapito Robles* y *La Tumba del Relámpago*<sup>2</sup>. El ciclo fue publicado a lo largo de los años setenta, de 1970 a

---

<sup>1</sup> Sin embargo, la polémica sobre la recepción ‘realista’ también se desató en el Perú, de forma sorprendente, ya que como argumenta H. Neira, "el público peruano no valora la saga narrativa por lo que contenga de documental sino por su exaltación y poesía. Los levantamientos campesinos en el centro del Perú han sido estudiados por las ciencias sociales y a Scorza nadie lo sitúa en Lima como un narrador naturalista y realista, que es un error frecuente en las aulas francesas (...) el vicio de la crítica limeña, donde pesa en exceso, se me ocurre, en la apreciación de Scorza, preocupaciones presentistas y hasta el conocimiento directo del autor. Nadie es profeta en su tierra" (H. Neira, "Scorza, aquí y allá: mirada limeña y mirada parisina sobre M. Scorza", ob. cit., p. 109).

<sup>2</sup> Para una consideración de las ediciones originales de estas obras, véase el cuarto capítulo de esta tesis doctoral. A continuación pasamos a citar las ediciones que se han utilizado en este trabajo: *Redoble por Rancas* [1970], Barcelona, Plaza y Janés, 1983; *Garabombo, el Invisible* [1972], Barcelona, Plaza y Janés, 1984; *El Jinete Insomne* [1977], Barcelona, Plaza y Janés, 1984; *Cantar de*

1979, en el período que se ha considerado como el 'post-boom' de la literatura latinoamericana<sup>3</sup>. Con una percepción clara de las oportunidades generadas por el 'boom' narrativo hispanoamericano en los años sesenta, y -como ya hemos visto- excelente conocedor del mundo editorial, el hasta entonces poeta Scorza se introdujo ya tardíamente en el ámbito de la narración, con una compleja muestra de motivaciones que ya hemos ido desgranando paso a paso con anterioridad<sup>4</sup>.

Cada una de las partes del ciclo, cada novela, es independiente, pero a la vez constituye una unidad completa con las demás que se basa en una intratextualidad constante, como si todas ellas fueran la misma novela<sup>5</sup>. Además, en todas se reproduce la misma estructura circular: lucha, derrota, lucha, de forma ordenada<sup>6</sup>. Scorza mismo sintetiza el argumento de todo el ciclo de una forma breve:

"El primer libro habla de la rebelión solitaria de un hombre, pero el pueblo no responde (*Redoble por Rancas*). Con *Historia de Garabombo el Invisible* se pasa a la lucha colectiva (...) Raymundo Herrera prepara la nueva rebelión. Pero entretanto la cobardía se ha apoderado de los hombres y este miedo paralizó la realidad. Por eso las aguas y el tiempo se inmovilizan (*El Jinete Insomne*). ¿Quién va a acabar con ese miedo? Agapito Robles. ¿Cuándo? Cuando Agapito Robles lucha, toma por la fuerza la hacienda Huarautambo y pronuncia allí las palabras que San Martín pronunció ciento cincuenta años atrás al independizarse el Perú. Y entonces el agua empieza a correr de nuevo"<sup>7</sup>.

---

*Agapito Robles* [1977], Barcelona, Plaza y Janés, 1984; y *La Tumba del Relámpago* [1979], Barcelona, Plaza y Janés, 1988.

<sup>3</sup> O. Rodríguez, "El cerco de arriba, el cerco de abajo (a propósito de *Redoble por Rancas*)", en *Sobre narradores y héroes: a propósito de Arenas, Scorza y Adoum*, Caracas, Monte Ávila, 1978, p. 83.

<sup>4</sup> Así por ejemplo, A. Cornejo Polar, no sin cierta ironía, destaca que Scorza decidió "ingresar tardíamente al campo del relato, hacerlo por el circuito internacional y no con una novela, sino con cinco, articuladas dentro de un ciclo orgánico" (en "Sobre el 'neoindigenismo' y las novelas de M. Scorza", ob. cit., p. 553).

<sup>5</sup> Dentro de *La Tumba del Relámpago*, ob. cit., p. 99, como ejemplo, cita "*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 porque es increíble (...)".

<sup>6</sup> C. Fritsche, "Manuel Scorza. *La Guerra Silenciosa*", ob. cit., p. 207.

<sup>7</sup> R. Forgues, "Entre la esperanza y el desencanto: entrevista a Manuel Scorza", ob. cit., p. 8.

En un principio, al publicar las primeras entregas, a inicios de los setenta, Scorza creía que el ciclo podría estar constituido por seis o siete novelas y que ocuparía unas dos mil quinientas páginas. Los títulos que barajaba por entonces para las seis entregas previstas eran los siguientes: *Redoble por Rancas*, *El tamaño de la noche*, *Apogeo y demolición de Remigio el Hermoso*, *Violeta como mi rencor*, *Romance de la Guardia Civil* y *Escrito con espada*<sup>8</sup>. Más tarde, el ciclo se quedó en cinco títulos, y estos fueron cambiando en sucesivos anuncios y declaraciones, para ir acercándose poco a poco a los definitivos que conocemos. Así, por ejemplo, *El Jinete Insomne*, anunciado incluso en algún momento como la segunda entrega del ciclo en lugar de la tercera, que será su lugar final, fue titulado primeramente por Scorza como *La vana cabalgata de Raymundo Herrera*<sup>9</sup> y, algo después, *La vana cabalgata del viejo Herrera*<sup>10</sup> y también se apuntó el título de *Historia de Raymundo Herrera, el jinete sin sueño*<sup>11</sup>. Todos estos cambios son una muestra de la evolución sufrida por la idea original y la transformación creativa de Scorza. Por lo que parece, sin embargo, las modificaciones sucesivas no se limitaban a los títulos, sino que todo el proceso de redacción de sus libros llegaba a ser bastante compulsivo, con continuas revisiones y reelaboraciones, tal como contaba un periodista de *Caretas* en el año 1976:

"Hace dos años, *Caretas* publicó un avance del tercer libro de Scorza (...). Por esos días, en Lima y luego en París, hizo la corrección final del texto y lo guardó para entregarlo a su editor. Ese tiempo coincidió con una crisis emocional y el fracaso de su segundo matrimonio (...) Coincidió también con su insatisfacción por lo que había escrito a tal extremo, que terminó destruyendo esos originales. Más tarde, apoyado por los apuntes de Claude Couffon, uno de sus traductores, logró reescribir el volumen en sólo seis meses."<sup>12</sup>

---

<sup>8</sup> R. Rumrill, "Con el finalista del premio Planeta. Scorza: el terror por la palabra", *Expreso. Suplemento: La Estampa*, 24-12-69.

<sup>9</sup> G. Thorndike, "Redobles por Rancas", ob. cit., p. 9.

<sup>10</sup> Anónimo, "Scorza visible", ob. cit., p. 30.

<sup>11</sup> M. T. E., "El jinete insomne", *Caretas*, núm. 515, 17-3-77, pp. 60-61.

<sup>12</sup> *Ibidem*, pp. 60-61.

Este compulsivo proceso creativo de Scorza en relación a la redacción de las novelas del ciclo parece ser que incluso era más intenso de lo que aquí se refiere ya que, por ejemplo, al introducir, a sugerencia de su amigo César Calvo, una modificación en el final del *Cantar de Agapito Robles*, el autor se vio impelido a reescribir toda la novela en un período muy corto de tiempo, de forma extenuante<sup>13</sup>, antes de entregarla finalmente al editor. Las reescrituras de las novelas, especialmente de las tres últimas, parece ser que fueron muy numerosas, como reconocía el propio Scorza refiriéndose al *Cantar de Agapito Robles*:

"los libros de [la] 'Balada' se me aparecieron como sueños, ensueños y pesadillas, contra cuyo asalto he tenido que luchar permanentemente. Cada versión era una inmersión en lo profundo, de la que surgían bellezas y horrores (...) Necesité hundirme doce veces en las profundidades para rescatar el texto final (...) "<sup>14</sup>.

Teniendo en cuenta estas referencias del propio Scorza, no es de extrañar que pueda ser de interés descubrir la existencia de distintas versiones de las novelas del ciclo, como elemento que permita penetrar en algunos detalles poco esclarecidos del proceso creativo de Manuel Scorza. En algunos casos, se encuentran publicadas versiones previas de algunos capítulos de las novelas en revistas o libros, con anterioridad a la publicación de la novela completa, lo que permitió a algunos críticos, como T. Escajadillo, observar cambios en el proceso creativo del autor<sup>15</sup>. Por otra parte, Escajadillo recuerda que Scorza declaraba privadamente su intención de revisar el ciclo<sup>16</sup> y destaca la ausencia de una edición crítica de la obra de Scorza, que muestre si existen algunas correcciones y modificaciones en las

---

<sup>13</sup> Seymour, "Manuel Scorza: ¿Cómo se escribe una novela?", *El Comercio. Suplemento Dominical*, 8-5-77, p. 11.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>15</sup> T. G. Escajadillo destaca que entre las distintas versiones se puede apreciar una gran mejora de los textos de M. Scorza (cf. "Proyección literaria de Manuel Scorza", en *Cuadernos Americanos*, núm. 43, 1994, p. 217). Véanse en la bibliografía final las referencias de estas versiones previas publicadas.

<sup>16</sup> T. G. Escajadillo, "Scorza: *La Guerra Silenciosa* y la conspiración del silencio", ob. cit., p. 11.

ediciones posteriores, en Monte Ávila y Plaza y Janés, de las primeras novelas del ciclo<sup>17</sup>. Parece ser, asimismo, que en algunas traducciones de sus obras introdujo modificaciones, como la supresión o reenvío a anexos de los paratextos incorporados como capítulos, lo que sucede, por ejemplo, en la versión francesa de la *Tumba del Relámpago*<sup>18</sup>.

Dejando esta cuestión aparte, cabe destacar que más allá de las posibles variantes que muestran ciertos cambios a nivel formal, Scorza, en sus razonamientos paralelos a las sucesivas entregas del ciclo, en declaraciones a numerosas publicaciones a lo largo de los años setenta, insistía constantemente en algunas ideas muy determinadas sobre los referentes históricos en los que se enmarcaba su obra, a la vez que, en términos más generales, reflexionaba sobre el papel de la memoria histórica y de la identidad de los pueblos latinoamericanos. Así, Scorza introducía provocadoramente la consideración que, desde la conquista, el pueblo peruano se había quedado parado, anonadado, porque se quedó sin historia, ya que se le extirpó la que le era propia y se le impuso una ajena. Como sentenciaba en una entrevista con Elda Peralta, contraponiendo el mundo indígena al mundo occidental:

"En América Latina toda 'la historia' es una colosal mentira y esa mentira comienza el día mismo de la Conquista, de la fundación de la sociedad colonial por notarios, soldados, sacerdotes, que hablan una lengua extranjera (..) Todas las leyes han sido mala mitología: las constituciones, amargas bromas, mitos en el peor sentido de la palabra"<sup>19</sup>.

El Perú, pues, según Scorza, se quedó sin historia y se hizo entonces necesaria una contrahistoria para hacer frente a esa historia oficial que les era impuesta y extraña, una realidad en la que muchos protagonistas no tenían lugar. En este sentido, sostenía Scorza que esa contrahistoria sólo podía encarnarse en el mito, como respuesta a la locura, al desequilibrio colectivo tras la destrucción del tiempo

---

<sup>17</sup> T. G. Escajadillo, "Proyección literaria de Manuel Scorza", ob. cit., p. 218.

<sup>18</sup> D. Nouhaud, "Personne n'ira cracher sur cette tombe (*La Tumba del Relámpago*)", AFERPA, *L'Homme et son Oeuvre*, ob. cit., p. 20.

<sup>19</sup> E. Peralta, "Entrevista a M. Scorza: 'Liberar lo imaginario'", ob. cit., p. 29.



histórico. El mito **inventa**, pues, otra historia paralela para negar la realidad, para huir de ella, actuando como única posibilidad de existir para los pueblos conquistados. Sin embargo, el mito se convierte en una trampa peligrosa, paralizante, en la que frecuentemente cae el indigenismo, en general, seducido por los cantos de sirena de la tradición revisada de forma equívoca. Frente a esta aparente contradicción discursiva, cabe preguntarse su relación con la obra narrativa de Scorza, y si ésta ensaya realmente una salida distinta para generar una identidad no arcaizante, sino moderna.

Esta opción es propuesta por Scorza, al señalar que la recuperación de la historia auténtica de los pueblos indígenas debe implicar, por necesidad, la destrucción de la trampa del mito... y esa precisamente es la operación que realiza en su ciclo épico: dirigirse **hacia la salida del mito**. En una conversación con Manuel Osorio comentaba esclarecedoramente Scorza su admiración por los grandes mitos universales, aunque reconocía que "el mito es una forma de impotencia (...) La respuesta simplemente mítica es peligrosamente ingenua"<sup>20</sup>. Scorza manifestaba que empleaba la tradición y el mito, curiosamente, como aclaración de la realidad, y no como escape de ésta, como ocurre en novelas de otros autores. Su objetivo era llevar a sus personajes, al mismo tiempo que al lector, hacia una toma de conciencia a lo largo de sus páginas. Mediante su ciclo narrativo, Scorza se planteaba recobrar la memoria perdida, denunciando la explotación. Ése es el objetivo de 'La Guerra Silenciosa', como apuntaba el propio autor:

"mis libros, los cuatro primeros (...) son o tienen proyecciones míticas, pero que culminan con *La tumba del Relámpago*, un libro no mítico (...) son **una marcha a la conciencia**"<sup>21</sup>.

En qué medida era consistente su propia obra con su propia lógica interpretativa, tanto en el terreno de la relación entre realidad y ficción, como respecto a los mecanismos y procedimientos estilísticos presentes en sus textos

---

<sup>20</sup> M. Osorio, "La literatura es el Tribunal Supremo", *Plural*, vol. 13, núm. 151, 1980, p. 57.

<sup>21</sup> E. Peralta, "Entrevista a Manuel Scorza: 'Liberar lo imaginario'", ob. cit., p. 27.

narrativos, es la cuestión en que se concentran las siguientes páginas de este capítulo.

## **6.2. Las novelas: contenido y argumentos.**

*Redoble por Rancas* es la novela más conocida, traducida y estudiada de Manuel Scorza<sup>22</sup>. Ésta marca una pauta para el ciclo, ya que el resto de novelas repite -básicamente- la misma estructura, la de dos historias aparentemente paralelas que acaban entrelazándose. En este caso, una de las historias muestra el enfrentamiento entre un campesino indígena, Héctor Chacón, y la autoridad tiránica del Dr. Francisco Montenegro, hacendado y juez local. La otra narra la resistencia de la comunidad indígena de Rancas ante la usurpación de sus tierras en manos de la compañía minera norteamericana Cerro de Pasco Co.. Ambas historias, sin embargo, acaban con un mismo resultado, el fracaso de la revuelta indígena.

Como en una obertura musical, el inicio de *Redoble por Rancas* sienta las bases de lo que sucederá a continuación. La novela, y con ella el ciclo<sup>23</sup>, se abre en el primer capítulo ("Donde el zahorí lector oirá hablar de una celeberrima moneda") con un incidente que ilustra el miedo y el respeto con el que el juez Montenegro somete a los indígenas de su hacienda. El temor que despierta el juez es tal que nadie se atreve a recoger, durante todo un año, una moneda que se le cayó durante su paseo diario, de seis a siete de la tarde, por la plaza desierta de Yanahuanca, hasta que él mismo la recoge creyendo que la encuentra por casualidad. En ese momento, el pueblo descansa por fin, tras un año de tensión por el miedo a que alguien que no fuera el juez recogiera la 'celeberrima' moneda y afrentara así su poder. Este temor

---

<sup>22</sup> Su título en la primera edición, publicada en noviembre de 1970, rezaba: *Redoble por Rancas: Balada 1. Lo que sucedió diez años antes que el Coronel Marruecos fundara el segundo cementerio de Chinche*. En las siguientes ediciones, el subtítulo fue eliminado y el Coronel Marruecos pasó a llamarse Coronel Marroquín.

<sup>23</sup> Tras una 'noticia' firmada con las iniciales 'M. S.', de la que hablaremos más adelante, y un recorte del diario *Expreso*, claro está.

se traduce en la manipulación total de la vida del pueblo. No sólo se da la razón al juez de todo cuanto dice, sino que incluso se permite que se arregle una carrera de caballos para que su favorito gane, se amaña una tómbola para que todos los números le toquen o se alarga una partida de póquer durante noventa días para darle una oportunidad de recuperar sus pérdidas.

Todo ello sucede hasta que Héctor Chacón, un humilde campesino que había sido encarcelado bajo falsas acusaciones de Montenegro, lo desafía. Héctor Chacón aprendió a leer y a escribir en la cárcel, y estos nuevos conocimientos lo llevaron a cuestionar la omnipotencia del juez. Tras su liberación, Chacón se enfrentó a éste presentándose en la plaza solitaria a la hora de su paseo y riéndose con una amarga carcajada ante la presencia del juez. En el transcurso de la novela, la rabia de Chacón contra la injusta actitud de Montenegro crece, y su odio personal se transforma en activismo social con matices políticos. Cuando decide matar al juez, ya no es por razones personales simplemente, sino también para vengar a los otros campesinos. A medida que Chacón se reafirma en su decisión, la novela se ocupa más de él que de Montenegro, quien tras ser advertido de las intenciones del Nictálope, se oculta para huir del peligro.

La segunda historia de la novela presenta otra variante sobre la rebelión contra una autoridad injusta. En este caso, un pastor, Fortunato, se alza contra la presencia opresora de la compañía minera Cerro de Pasco Co.. Así como la ominosa presencia de Montenegro se simboliza por su traje negro, la compañía minera se ve representada por un cerco de alambre que avanza ocupando tierras constantemente. Scorza dramatiza el papel central del Cerco personificándolo y otorgándole características monstruosas, hasta el punto que los asustados habitantes de la sierra están convencidos de que el Cerco es un castigo divino por sus pecados. Su sacerdote, el padre Chasán, trata de convencerlos de que se trata de una obra de los hombres y no de un castigo divino, por lo que en lugar de rezar deben actuar. Fortunato es el primero en seguir el consejo del cura atacando al Cerco y a los hombres que lo están construyendo. Aunque es golpeado salvajemente por los empleados de la compañía, Fortunato continúa enfrentándose a ellos tenazmente. En

una escena que recuerda a David y Goliath, Fortunato emplea una honda para atacar a su mayor enemigo, un guardia llamado Egoavil que, a diferencia de la historia bíblica, consigue vencerlo. No obstante, la fuerza de voluntad extraordinaria que muestra el viejo pastor impresiona a su oponente, Egoavil, hasta el punto que éste comienza a ver a Fortunato en sueños con características mesiánicas. Para deshacerse de esta imagen inquietante, que le hace perder el sueño y el apetito, Egoavil mata al rebaño de Fortunato. Para Fortunato, para quien sus ovejas son toda su vida, la pérdida es tan devastadora que renuncia a luchar. No obstante, aunque Fortunato es vencido, su ejemplo inspira a los habitantes de Rancas para reunir fuerzas y retomar la lucha contra el Cerco, arrancando los postes del mismo. El final de la novela termina en tragedia: tropas especiales de asalto llegan a Rancas con orden de desalojar a los campesinos de sus tierras. Los soldados matan a muchos de ellos y consiguen detener la rebelión. En el último capítulo, algunos de los comuneros asesinados, entre ellos Fortunato, hablan entre sí desde sus tumbas en una conversación que recuerda al *Pedro Páramo* de Juan Rulfo.

En la segunda entrega del ciclo, *Historia de Garabombo, el invisible*, se produce un levantamiento a gran escala en varias comunidades. Garabombo, que ya aparece brevemente en *Redoble por Rancas*, es esta vez el protagonista de la novela. Su estructura sigue el mismo modelo que en las restantes novelas del ciclo, entrelazando historias que parecen no tener nada en común entre sí, pero que al final muestran una relación de fondo. En este caso, al contrario del equilibrio entre las dos historias de *Redoble por Rancas*, las tres historias paralelas de *Historia de Garabombo el Invisible* tienen un peso específico distinto dentro de la narración. La acción principal se ocupa de la gesta de Garabombo, quien convence a las comunidades de la zona a tomar parte en el levantamiento por la recuperación de tierras, a pesar del mal recuerdo reciente del fracaso y masacre de Rancas. La segunda acción gira en torno a la figura del Niño Remigio como contrapunto tragicómico a la trama principal. Ambas historias se hallan vinculadas, no obstante, de forma profunda, ya que juegan un papel igual de importante a la hora de ilustrar el motivo central de la novela: la relación entre la apariencia y la realidad. La tercera y más breve de estas historias es la que muestra a un asesino a sueldo, llamado el

Ojo, contratado por el juez Montenegro para acabar con Garabombo, hasta el momento en que cumple con su encargo.

El origen de la extraordinaria invisibilidad de Garabombo se narra en los capítulos 4 y 8: Don Gastón Malpartida, hacendado de la hacienda 'Chinche', reclama ejercer su derecho de pernada con la futura esposa de Garabombo. Éste acude a las autoridades de Yanahuanca para denunciar el abuso y, tras ser constantemente ignorado, deduce que ha contraído una extraña enfermedad: la invisibilidad. En un principio, para recuperar su dignidad y la aceptación social, Garabombo optará por la vía pacífica y acude a Lima como representante de la comunidad de Chinche a consultar con un abogado que pueda ayudar a los comuneros que buscan un camino legal para recuperar sus tierras. Sin embargo, Garabombo no es atendido debidamente, el abogado acepta su dinero pero no le presta ayuda a cambio: Garabombo ve que la única solución es tomar finalmente cartas en el asunto y actuar por su cuenta. No obstante, para evitar que unos ancianos sean acusados de forma injusta, se autoinculpa de un delito no cometido y, como resultado, es sentenciado a treinta meses de prisión. Como en el caso de Héctor Chacón en *Redoble por Rancas*, la prisión altera de forma drástica el punto de vista de Garabombo sobre la vida y la justicia. Al escuchar en la cárcel discusiones entre presos políticos, y tras ser adoctrinado por un activista experimentado, Garabombo comprende que su 'invisibilidad' es el resultado, ni más ni menos, del rechazo de las autoridades para verle: "No lo veían **porque no lo querían ver**"<sup>24</sup>. En este momento, en cuanto Garabombo comprende la causa de su supuesta 'enfermedad', se considera definitivamente curado porque comprende el mecanismo de su invisibilidad. Cuando Garabombo vuelve a la sierra tras su estancia en prisión, después de la revuelta de Rancas, se da cuenta de que la vigilancia se ha reforzado en el departamento de Pasco, hecho que descorazona a los comuneros. El ahora politizado Garabombo planea movilizar a las comunidades y recuperar su deseo de lucha, tarea realmente heroica debido a la dificultad que entraña. Para ello, decide

---

<sup>24</sup> M. Scorza, *Garabombo, el Invisible*, ob. cit., pp. 163-164.

propagar la leyenda de su invisibilidad y convertir así algo originalmente causado por las autoridades en una arma con qué combatirlas.

Su decisión de usar la invisibilidad como un escudo protector llega en un momento dramático y casi mágico: mientras Garabombo visita el cementerio para honrar a un valiente comunero sacrificado en la lucha y recuerda sus propios años de prisión, de repente, cegado por un rayo -que él interpreta como una señal celestial-, experimenta una especie de **epifanía** y cobra nuevas fuerzas. Como Héctor Chacón en *Redoble por Rancas*, Garabombo anuncia su reto al mundo con una fuerte carcajada: "Y se rió con una carcajada tan formidable que los animales de la noche interrumpieron sus amores, sus trabajos, sus fatigas"<sup>25</sup>. Los indios pronto hacen de Garabombo su líder en la lucha por la recuperación de sus tierras, confiados en su supuesta invisibilidad y espoleados por su promesa de que la valentía de los comuneros es lo único que puede curar su 'enfermedad'. La invisibilidad de Garabombo resulta una inteligente estratagema para hacer revivir el deseo de luchar en los indios, pero también representa el verdadero e invisible espíritu revolucionario que no puede detenerse ante nada. Las ventajas de esta invisibilidad simbólica se muestran en el capítulo 16, cuando los indios, al elegir a un nuevo presidente de la comunidad, son intimidados por las amenazas de los hacendados presentes en la reunión. De repente, la voz de Garabombo emerge de la oscuridad, ayudando a los comuneros a recuperar su confianza y acallando a los hacendados.

La segunda historia de la novela trata del Niño Remigio, un jorobado que ya había aparecido también en *Redoble por Rancas* como amigo de Héctor Chacón. En torno a él se relata un cuento aleccionador que muestra las calamitosas consecuencias que puede comportar a un indígena entrar en el mundo de los blancos y confiar ingenuamente en las propuestas amistosas de las autoridades. La autoridad se ve representada también en esta ocasión por el juez Montenegro, como principal instigador de la cruel broma en la que se pretende reconocer en Remigio, el tonto oficial del pueblo, a la máxima figura intelectual de Yanahuanca. La consecuencia inmediata de esta broma es que la percepción que se tiene de Remigio cambia

---

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 54.

radicalmente. Ya no se le ve como un tullido, sino como a un joven hermoso y un buen partido. Remigio cae en la ilusión y refuerza su creencia cuando su amada, una enana llamada Niña Consuelo, accede finalmente a casarse con él en una gran ceremonia a la que supuestamente asistirán las autoridades de la región. La historia de Remigio, sin embargo, no termina felizmente. Cuando la gente advierte que todo ha sido una broma pesada y que no se celebrará la boda anunciada, Remigio vuelve a su forma original ante sus propios ojos y ante los de los demás. El hechizo se deshace al instante. En medio de una lluvia torrencial, Remigio huye avergonzado al desierto rocoso sobre Rancas y se convierte en la primera víctima de las tropas de asalto que se acercan. Las historias de Garabombo y Remigio se entrecruzan el 27 de Noviembre de 1961, porque ésta es la fecha elegida por Remigio para su boda fallida y también la fecha escogida por los comuneros, bajo el liderazgo de Garabombo, para recuperar sus tierras a la fuerza. En su última carta, Remigio, un prolífico ‘escribidor’ de cartas, trata de advertir al pueblo de la llegada de tropas de asalto. Pero, como Fortunato en *Redoble por Rancas*, su intento es inútil porque cae muerto antes de poder entregar el aviso del ataque.

La novela yuxtapone constantemente realidad y apariencia: la visibilidad real de Garabombo se contrasta más tarde con su supuesta invisibilidad y la deformidad real de Remigio con su beldad imaginaria. Sin embargo, la representación o tratamiento de este tema se refleja como si se tratara de un espejo que invirtiera los términos: Garabombo se cura de su supuesta invisibilidad cuando los indios, al luchar valientemente, fuerzan a las autoridades a que los vean, mientras Remigio pierde su reputada belleza cuando las autoridades dejan de prestarle atención. Al contrario de Garabombo, no obstante, Remigio muere ignorando esta situación, inocente.

En la tercera entrega del ciclo, *El Jinete Insomne*, se libra la lucha contra la desesperanza. Como consecuencia de las masacres que tuvieron lugar en Rancas y Chinche, narradas en las novelas previas, el ánimo de los habitantes de la cercana comunidad de Yanacocha cambia substancialmente hasta el extremo que el miedo llega a paralizarlo todo, incluso el tiempo mismo. La parálisis espiritual se traduce,

pues, en una parálisis temporal ya que los yanacochanos temen seguir protestando y continuar su lucha por la recuperación de tierras debido a las represalias que pudieran derivarse. Este estancamiento persistirá incluso hasta la siguiente entrega del ciclo.

La novela se inicia con la sospecha de la pereza del río Chaupihuaranga, que comienza a estancarse hasta convertirse en lago. El primero en advertir este fenómeno inusual de la Naturaleza es Magdaleno, personaje que inicia la novela del mismo modo que la cierra en su capítulo final, dando cuenta del desastre que entraña el estancamiento de las aguas, que acabarán teñidas de sangre tras la masacre 'ritual' que se repite en cada entrega del ciclo, y que llegará a cambiar el nombre del lago - antes río- de Chaupihuaranga por el de Yawarcocha, que significa 'lago de sangre' en quechua. Este personaje secundario, Magdaleno, un observador no implicado directamente en los hechos narrados, comenta algunos de los episodios de la novela de forma visionaria. Magdaleno sueña con lo que ha de suceder pero sin saber de sus dotes proféticas, de forma inocente. Así sucede desde un primer momento, en que sueña con su padre muerto que lo advierte de las desgracias por venir. También sueña anticipadamente -capítulo 8- con la masacre final, de forma simbólica, puesto que no sabe interpretar lo que puede significar en su sueño que aparezcan sombreros y gentes llorando sobre las aguas del Chaupihuaranga, como tampoco lo puede saber el lector hasta el último capítulo, que concluye la novela como si ésta se replegase sobre sí misma, en un círculo perfecto. Es entonces cuando se descubre que el sueño de Magdaleno se convierte en realidad, porque son las madres de los muertos asesinados en la masacre de Yanacocha quienes persiguen a las fuerzas represoras - la autoridad, los uniformados, los sombreros del sueño- a través del lago, tal y como lo había soñado Magdaleno. Es decir, este personaje sueña con un futuro que desemboca indefectiblemente en la muerte, como sucede asimismo cuando sueña en el capítulo 10 con la muerte del músico Mateo Roque, aunque no sea consciente del alcance de sus premoniciones.

Sin embargo, alrededor del personaje de Magdaleno sólo se teje una historia secundaria, ya que *El Jinete Insomne* sigue con la estructura presente en las dos



novelas anteriores del ciclo. Esto es, una estructura en la que se alternan, más o menos de forma sistemática, dos historias paralelas que finalmente convergen. En este caso se trata, por una parte, de la historia del presidente de la comunidad de Yanacocha, don Raymundo Herrera, que se mantiene despierto -simbólica e hiperbólicamente, por supuesto- durante más de doscientos cincuenta años para salvar el título de propiedad de la comunidad y, por otra, la historia apicarada del llamado 'Ingeniero' junto con su ayudante Tupayachi y su sirviente Pinchesapo, encargados de levantar un plano catastral para demostrar la propiedad de los comuneros.

Al retratar a Raymundo Herrera como si hubiese vivido realmente durante más de dos siglos, se hace incluso más explícito que es el depositario de la memoria colectiva de la comunidad o, en palabras de Mabel Moraña, "la memoria ancestral de Yanacocha"<sup>26</sup>. Convencido de que los actos de engaño e injusticia contra los indios han tenido lugar repetidamente desde 1705 (fecha en que el título de propiedad fue redactado) el 'Jinete Insomne' recita una triste letanía, "estos ojos que no se hartan de mirar -generación tras generación- los mismos reclamos, los mismos quebrantos, los mismos abusos, los mismos engaños, los mismos desalientos"<sup>27</sup>. Herrera recuerda las veces que ha clamado justicia a lo largo de todos estos años, condenado como Sísifo a repetir las mismas acciones inútiles. En su constante búsqueda de justicia, Herrera parece un héroe épico, por la inutilidad de sus acciones y su persecución. El insomnio de Herrera, como la invisibilidad inicial de Garabombo en la novela anterior, parte de la falta de respuesta de las autoridades a las peticiones de los habitantes de la sierra. Herrera espera el día en que clamen justicia para poder dormir finalmente: "Mientras no acabe de levantar el plano, mientras nuestra queja siga con los ojos abiertos, yo tampoco los cerraré"<sup>28</sup>. Herrera rehusa descansar hasta cumplir la misión que se ha autoimpuesto. Aunque no triunfa

---

<sup>26</sup> M. Moraña, "Función ideológica y la fantasía en las novelas de Manuel Scorza", ob. cit., p. 185.

<sup>27</sup> M. Scorza, *El Jinete Insomne*, ob. cit, p. 179.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 195.

totalmente, muere en paz, sabiendo que ha reavivado el espíritu combativo de los comuneros y encontrado un heredero espiritual en Agapito Robles.

Los dos protagonistas de la historia paralela que se entrelaza en la novela son un topógrafo y su ayudante. El agrimensor, llamado el ‘Ingeniero’, es el único ejemplo en el ciclo de Scorza de un indígena que explota a su propia gente<sup>29</sup>, comportándose como si no lo fuera -mostrándose como un aculturado-. El ‘Ingeniero’ trata de pasar por extranjero llevando gafas negras y una chaqueta de piel y mezclando también en su conversación palabras en inglés y castellano. Aprovechándose del hecho que esas mediciones son un paso esencial en el intento de los indios de recobrar sus tierras, el agrimensor abusa de su respeto y confianza. En un epílogo añadido a la última edición de *El Jinete Insomne*, el autor parece disculparse cuando explica que, aunque la mayoría de los demás nombres, personajes y hechos de la novela se basan en la realidad, el ‘Ingeniero’ no tiene relación con ningún personaje real. La historia de Herrera se entrecruza con la de los dos estafadores cuando la comunidad de Yanacocha decide contratar al ‘Ingeniero’ para señalar los límites de sus tierras. Al principio, éste no muestra interés en la oferta. Sin embargo, cuando oye que no muere nadie en esa provincia debido a la detención del tiempo, el ‘Ingeniero’ acepta, esperando hacer una fortuna convenciendo a la Muerte para que le permita convertirse en su representante o agente exclusivo en la región y negociar con ella. No extraña semejante empresa cuando el mismo tiempo ha enfermado por el puro capricho de los Montenegro.

Tras el interludio parentético que representa la protesta no violenta de Herrera, la cuarta novela del ciclo, *El cantar de Agapito Robles*, continúa con la evolución temática hacia una creciente militancia por parte de los campesinos. Al final de *El Jinete Insomne*, Raymundo Herrera confía a Agapito Robles, el personero de la comunidad de Yanacocha, el título de propiedad extendido por el rey de España durante la época colonial, pero Agapito, a diferencia de Herrera, no confía en

---

<sup>29</sup> El tratamiento de ‘Ingeniero’ es un título genérico de respeto y deferencia en Latinoamérica para dirigirse a cualquier técnico.

su supuesta eficacia legal. Como en las tres novelas precedentes, la novela se inicia con el regreso del protagonista tras una estancia en la cárcel. Sin embargo, *Cantar de Agapito Robles* supone una excepción a la regla no escrita de la derrota final de los indígenas ya que, por lo menos, no termina con una masacre explícita -aunque sí sugerida, intuida-, siendo éste el único caso en *La Guerra Silenciosa*. Otra novedad es que, en contraste con el predominante mundo masculino descrito en las tres primeras novelas, en el *Cantar de Agapito Robles* se introduce un personaje femenino con mucha fuerza: se trata de Maca Albornoz, una *femme fatale*, de la que hablaremos posteriormente.

Poco después de su regreso, Agapito descubre que el brillo sobrenatural que en vida de Herrera despedía el título de la comunidad ha desaparecido por completo. Agapito interpreta la pérdida de luminosidad del documento como un signo de que éste, y por extensión cualquier maniobra legal, ha perdido el poder y la capacidad de convencer a las autoridades de que esas tierras pertenecen a los campesinos indígenas. Concluye entonces Agapito que desde ese momento en adelante los comuneros deben luchar<sup>30</sup>. En este sentido, Agapito demuestra mayor perspicacia política que Chacón ya que no intenta luchar solo, sino que, como Garabombo, decide organizar a los campesinos y trazar una estrategia más efectiva para invadir las haciendas. Junto con Remigio Villena y otros líderes comunales, Agapito Robles forma una asociación denominada 'Junta Pro Recuperación de Tierras' que acuerda que el primer paso que debería darse sería el de la liberación de la hacienda de Montenegro, la finca 'Huarautambo'. Cuando Agapito y sus hombres consiguen su objetivo, los siempre orgullosos y altivos hacendados imploran clemencia y Agapito les perdona la vida generosamente. Aunque el juez despliega a la tropa tan pronto como puede, la novela no termina con la acostumbrada matanza o con la condena a prisión de los comuneros. La novela se cierra con una danza enloquecida del personero, en la que sus giros descontrolados producen una explosión flamígera que incendia todo lo que toca. La danza enfatiza que aunque Agapito demuestra una

---

<sup>30</sup> El brillo desaparece porque el personaje, Agapito, deja de creer en el mito. Puede entenderse, por tanto, que Agapito toma conciencia de la autoridad de su propio pueblo y desestima la 'autoridad' del papel, es decir, del símbolo de los conquistadores.

capacidad organizativa y un interés político característicos del ‘nuevo indio’, aún se siente vinculado al peso de la tradición en situaciones excepcionales.

*La Tumba del Relámpago*, la última novela del ciclo, es la piedra de toque, la clave, del desarrollo temático del ciclo scorziano. *La Tumba del Relámpago* explica finalmente el mensaje implícito de Scorza a lo largo de todo el ciclo: para conseguir recuperar sus tierras y su dignidad, los campesinos deben liberarse ellos mismos no sólo de las fuerzas que los oprimen (representadas por el juez Montenegro, la Cerro de Pasco Co., la Iglesia y el Ejército) sino también de su anacrónica tendencia de interpretar los fenómenos físicos y los hechos reales en términos míticos y mágicos. Mientras las cuatro novelas anteriores se concentraban en la lucha de los campesinos contra la opresión externa de las autoridades, *La Tumba del Relámpago* se centra en el proceso de concienciación de éstos, en el cambio de su punto de vista mítico por otro más realista bajo el liderazgo de algunos indígenas politizados.

*La Tumba del Relámpago*, como las novelas anteriores, narra el regreso del protagonista principal a casa, tras su estancia en prisión, y su fracaso en el intento de recuperar las tierras indígenas, pero este modelo básico se ve entrecruzado por un mayor número de historias paralelas del que aparece en otras novelas, con asuntos más variados. Así, una de las historias, la que gira en torno a Maca Albornoz -ya conocida por *Cantar de Agapito Robles*-, ofrece el único ejemplo de escenas eróticas de todo el ciclo. Del mismo modo, también aparece el tema religioso ya introducido también en *Cantar de Agapito Robles*, incluyendo aquí elementos de la teología de la liberación. En cuanto al humor, que curiosamente va disminuyendo progresivamente a lo largo del ciclo, en esta última novela es casi reemplazado por completo por material propagandístico y documental.

*La Tumba del Relámpago* comienza con el regreso de Genaro Ledesma de un viaje por la sierra donde planea reanudar la lucha por la causa indígena. Ledesma, como los protagonistas anteriores, vuelve tras haber permanecido en prisión; pero en contraste con Chacón, Garabombo, Herrera y Agapito, cuya única escuela había sido

la cárcel, Ledesma tiene también un título universitario. Mientras el camión asciende lentamente por el camino, el paisaje hace recordar a Ledesma otras veces anteriores que estuvo en Cerro. Estos recuerdos (en forma de analepsis o *flashback*) constituyen una nueva narración, con pequeñas modificaciones y reelaboraciones, de algunos hechos ya presentados previamente en el ciclo. Por ejemplo, Ledesma recuerda (como quienes han leído *Redoble por Rancas*) que el apoyo activo que les brindó a los comuneros que protestaban contra las prácticas abusivas de la Cerro de Pasco Co. le costó su puesto como alcalde y le llevó a la cárcel en 1959. También recuerda la oferta de la comunidad (expuesta en *Historia de Garabombo, el Invisible*) de financiar su último año de carrera en Derecho con la condición de que aceptase representar posteriormente su causa. Estos recuerdos sirven también para reforzar la intertextualidad del ciclo, y con ella la coherencia global de *La Guerra Silenciosa*.

Los aspectos documentales y políticos de la novela tratan principalmente de las actividades de Ledesma como abogado que ayuda a los habitantes de Cerro de Pasco. Mientras hace un repaso de los litigios o pleitos entre comuneros y hacendados, Ledesma relee el título de propiedad de 1705 pero, a diferencia de Herrera, que empleó el documento para motivar a los indios a buscar los límites de sus tierras, Genaro Ledesma lo ve como una justificación legal para llevar a cabo la toma simultánea de varias haciendas. Es decir, para dar paso a la acción. En contraste con Garabombo y Agapito, Ledesma no considera, sin embargo, 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 rebelión armada que trascienda a nivel nacional. No obstante, este proyecto revolucionario se ve abocado de nuevo al fracaso, ya que por obedecer el mensaje de un sueño, interpretado como premonitorio, se adelanta la fecha acordada para la liberación de la hacienda. Yarusyacán se adelanta al intento sincronizado planeado para octubre por los representantes de las comunidades que Ledesma ha intentado organizar en el 'Primer Ejército Comunal'. La confusión resultante y la falta de coordinación posibilita que las tropas de asalto acallen los levantamientos

fácilmente. Como es de suponer, el intento vuelve a frustrarse finalmente y Ledesma regresa a prisión, esta vez a la de El Sepa, en la selva amazónica.

Aunque *La Tumba del Relámpago* concluye con la acostumbrada derrota del protagonista, este fracaso tiene un sentido. Al insistir en la persistencia de los rasgos indígenas, como se ilustra con la creación de la leyenda de Maca y con la creencia en el sueño del músico, se muestra que los habitantes del Ande continúan aferrados a su visión mitomágica del mundo. El peso del mito, que se presenta como absurdo, según esta última entrega del ciclo, arrastra las esperanzas políticas y sociales de liberación del pueblo oprimido de los Andes.

Por otra parte, la aparición de Scorza como personaje en la novela, además de como un juego de máscaras y desdoblamiento del autor con el lector, como veremos más adelante, puede entenderse asimismo como una aceptación de parte de la responsabilidad del autor de la imposibilidad de conseguir el deseado cambio. En el último capítulo de la novela, titulado oportunamente 'Lápida', el DC-3 que lleva a Ledesma a la prisión de El Sepa vuela a través de una tormenta. Los relámpagos que ve Ledesma desde la ventana le recuerdan que los brillantes momentos de esperanza se han esfumado de golpe. Con tristeza, reflexiona que: "ninguna mano arrojará ninguna flor sobre la tumba de este relámpago"<sup>31</sup>, una observación que constituye un adecuado epitafio para todo el ciclo.

### **6.3. El problema de la mimesis: Realidad versus ficción.**

En este apartado se pone en evidencia la cuestión de la compleja relación entre realidad y ficción en el ciclo narrativo de *La Guerra Silenciosa*, con la intención de destacar ciertas confusiones. Para empezar, se aborda en una primera sección un análisis de los argumentos esgrimidos por Scorza sobre el trasfondo histórico de sus novelas, junto con una somera discusión del papel del escritor "comprometido" en los años setenta. Después, se realiza una interpretación

---

<sup>31</sup> M. Scorza, *La Tumba del Relámpago*, ob. cit., p. 248.

precisamente de ese trasfondo histórico de las revueltas campesinas de inicios de los sesenta en los Andes Centrales, en las que se basa Scorza para construir su obra, a partir de textos historiográficos y testimonios de primera mano. Finalmente, el tercer subapartado aporta una cronología aproximada de los hechos para esclarecer la secuencia de éstos y poder así cotejarlos con la transformación narrativa de Scorza.

Todas estas tareas son completamente necesarias, antes de abordar más adelante, con mayor profundidad, algunos aspectos más delimitados de las relaciones entre realidad y ficción en la obra de M. Scorza, debido a las persistentes confusiones entre ambas que la propia obra y su autor consiguieron crear, de forma intencionada, tanto entre el público lector como entre buena parte de la crítica especializada. Así lo reconoce también R. Forgues, al destacar que,

"partiendo de estos insistentes y reiterados deseos del escritor de ver su obra ubicada en la corriente del realismo, la mayoría de los críticos o estudiosos que han abordado la narrativa de M. Scorza se han preocupado casi exclusivamente por determinar la parte que dentro de la ficción le tocaba a la realidad."<sup>32</sup>

La paradoja más importante es que las deformaciones y la ausencia constante de correspondencias exactas entre la narración y los hechos de las revueltas campesinas, tal como son contados por historiadores y científicos sociales no son substanciales. Es necesario entender esto porque aquí se centró parte de la polémica en torno a la obra de Scorza -y a ello se dedicarán diversas páginas más adelante-: mostrar la escasa fidelidad histórica en este ciclo, así como el fuerte peso de los elementos fantásticos, no es una argumentación encaminada a minusvalorar la obra narrativa de M. Scorza, sino simplemente a resituarla en el lugar que le pertenece, el ficcional, para permitir desarrollar el análisis adecuado de la obra. Así lo entiende, por ejemplo, un crítico cercano a M. Scorza, H. Neira, quien señalaba que, a pesar de que existieron las rebeliones campesinas, los movimientos de autodefensa e incluso el cerco de alambradas,

---

<sup>32</sup> R. Forgues, *La estrategia mítica de Manuel Scorza*, ob. cit., p. 138.

"la versión científica destaca otros hechos, que Scorza no señala o no quiere señalar (...) el novelista cristaliza un instante de la revuelta, y a la vez, disimula los aspectos mestizos, políticos, nacionales dominantes. Ni aislada ni india, la revuelta se combinaba con mecanismos de negociación..."<sup>33</sup>

Deslindar lo que corresponde a la ficción de lo que es historia, colocando la obra narrativa de Scorza en el lado de la ficción, es el propósito de las siguientes páginas. La finalidad no es en ningún caso encontrar lo que hay de cierto históricamente en las novelas de Scorza, o llevar un cotejo pormenorizado entre los hechos históricos y los narrados, sino que se trata de desactivar este tipo de ambigüedades para analizar posteriormente las estrategias desarrolladas por Scorza a diversos niveles -narrativos y paratextuales- para amplificar los efectos de realidad dentro de su ciclo narrativo.

### **6.3.1. La novela y el papel del escritor.**

Scorza como intelectual con relevancia pública se configura como un agitador en constante actividad. Él mismo, ya desde la publicación de sus primeras novelas, teoriza sobre esta cuestión, destacando el papel de los escritores en América Latina como instrumentos decisivos para rechazar mitologías alienantes, impuestas o no desde el exterior:

"Los escritores han cumplido, cumplen y cumplirán un papel decisivo en las transformaciones sociales (...) los escritores somos los portavoces del inconsciente colectivo"<sup>34</sup>.

Sin embargo, analizando a posteriori las entrevistas publicadas en numerosos periódicos y revistas a lo largo de más de diez años tanto en Europa como en todo el continente americano, cualquier observador no dejaría de sorprenderse por la simplicidad y la reiteración de los argumentos scorzianos. Casi como un

---

<sup>33</sup> H. Neira, "Scorza, aquí y allá: mirada limeña y mirada parisina sobre M. Scorza", ob. cit., p. 97.

<sup>34</sup> Anónimo, "Dos novelistas se confiesan: A. Bryce Echenique y M. Scorza", ob. cit., p. 59.



revolucionario profesional, Scorza aprovecha el impacto de sus novelas para transmitir en todo lo posible al gran público el mismo mensaje, con modulaciones siempre muy similares: en el Perú, los indios han sido explotados desde la conquista, no tienen historia, no tienen identidad, y el novelista se proclama a sí mismo -siguiendo de nuevo la estela nerudiana ya presente en su poesía- la voz de los sin voz, el Mesías de su redención, mostrando así la visión de los vencidos<sup>35</sup>, recuperando su memoria:

"Mi motivo era muy módico: perpetuar la memoria de los líderes de esa gestión. Había visto que hablando con dos o tres comuneros, que me narraban hazañas memorables, ellos mismos no las recordaban con claridad"<sup>36</sup>

Su preocupación por el olvido de la historia, por contar la versión de los que no tienen medios de comunicación que lleguen más allá de los lindes de sus comunidades, era muy insistente<sup>37</sup>. Así, por ejemplo, después de una entrevista, un periodista destacaba que iba "relatando en secuencias casi cinematográficas la historia de su novela que, según él, es también la historia del Perú que nadie hasta hoy se ha atrevido a escribir"<sup>38</sup>.

El posible estereotipo del intelectual comprometido al que parece adscribirse Scorza resultó efectivo, por lo menos en muchos de los países en los que sus obras fueron publicadas y difundidas. Probablemente, ello fue fruto también de que su argumento era un mensaje que muchos públicos -especialmente los europeos- gustaban de escuchar: un mensaje de opresión y lucha, de explotados y explotadores,

---

<sup>35</sup> M. Grisolia, "A tambor batiente", *Crisis*, núm. 3, 1973, p. 23.

<sup>36</sup> I. Deutschland, *Aspekte der Darstellung des Menschen in Romanzyklus 'La Guerra Silenciosa' von M. Scorza*, ob. cit., n. 27. Referencia a C. Pérez Ariza y V. Vidal, "Scorza entre el amor y los secretos", *El Diario de Caracas*, 23-10-81, p. 24.

<sup>37</sup> Es significativo que *Redoble por Rancas*, su primera novela, lleve como dedicatoria una frase de Milan Kundera perteneciente a *La Plaisanterie*: "Tout sera oublié et rien sera réparé?". Scorza lo explica del siguiente modo: "Je le lisais au moment où j'ai commencé à écrire *Roulements de tambours*. C'est une phrase terrible qui démontre, en clair, l'inutilité de mon entreprise: personne ne se souviendra..." (M. Grisolia, "Il était une fois... au Pérou", ob. cit., p. 31).

<sup>38</sup> R. Rumrill, "Con el finalista del premio Planeta. Scorza: el terror por la palabra", ob. cit.

con nitidez, sin ambigüedades, con afirmaciones como "*Redoble por Rancas* es la descripción de una matanza"<sup>39</sup>. Sin embargo, el tema de la recepción ya se ha analizado en otro capítulo, donde se han mostrado tales mecanismos. Aquí no obstante, se quiere llamar la atención sobre el carácter del personaje Scorza-escritor. De forma muy repetitiva, Scorza se presenta al público y a la crítica como un escritor comprometido, declarándose militante político de izquierdas, y participante directo de las revueltas campesinas que él mismo narra.

Este estilo de escritor comprometido políticamente estaba muy en boga en los años setenta. Scorza encajaba en todos los caracteres del escritor comprometido de forma muy adecuada, al enfatizar además en todas las entrevistas los elementos de su biografía en los que más destacaba el componente político. Este intento de Scorza de cohesionar con esta imagen de escritor comprometido es advertido también por I. Deustchland:

"Die Schriftsteller werden vor die Frage gestellt, inwieweit sie sich ihrer Aufgabe und Verantwortung im Kampf ihrer Völker bewußt werden und, mittels künstlerischer Gestaltung der Wirklichkeit, zur Herausbildung und Vertiefung eines konsequent anti-imperialistisch-demokratischen Bewusstseins beitragen. Vor diesem Hintergrund kommt dem Werk von Manuel Scorza eine besondere Bedeutung zu."<sup>40</sup>

Asimismo, sus declaraciones de talante reivindicativo sobre la explotación de los indios y la reinención del mito también tenían una clara relación con esta imagen que Scorza construyó sobre todo para el lector no peruano en los años setenta, bastante alejada de los compromisos políticos que el mismo Scorza desarrolló en Lima, especialmente a partir de 1977.

---

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> I. Deustchland, *Aspekte der Darstellung des Menschen in Romanzyklus 'La Guerra Silenciosa' von M. Scorza*, ob. cit., p. 62 ["Los escritores se cuestionan, hasta qué punto deben ser conscientes de su participación y responsabilidad en la lucha de su pueblo y, mediante la presentación artística de la realidad, contribuir a la creación y profundización de una conciencia antiimperialista y democrática consecuente. A partir de este contexto cobra un especial significado la obra de Manuel Scorza"].

La mezcla de literatura y de denuncia que proponía Scorza a través de sus declaraciones y sus novelas también se correspondía con una preocupación personal sobre la utilidad social de la escritura, más allá de consistir en una mera distracción para lectores burgueses ilustrados. Este tipo de preocupación era muy frecuente entre escritores vinculados a la izquierda a finales de los años sesenta e inicios de los setenta. Después del Mayo del 68, la búsqueda de la respuesta a cómo el escritor podía ser útil a la sociedad -aunque fuera impulsando la revolución- era un lugar común. Sólo así se entiende la obsesión de Scorza por explicar que la novela también era leída por los indígenas en sus comunidades (algo realmente difícil de creer, por el mero precio de las primeras ediciones), o también, hasta cierto punto, porque teniendo en cuenta la presencia de numerosas innovaciones técnicas, con una fuerte presencia de elementos fantásticos, Scorza aún seguía obsesionado por el realismo de la novela y la veracidad de los hechos narrados. Ello permitiría entender, por ejemplo, el porqué de la última novela del ciclo, donde intenta ‘recuperar’ un realismo que no consiguió ‘dominar’ en las novelas anteriores. Así lo sugiere, de forma reveladora, el mismo Scorza en una entrevista realizada poco antes de su muerte:

"El fondo histórico sobre el cual hay que colocar *Redoble por Rancas* es la realidad de la *Tumba del Relámpago*. En esta época el ciclo estaba naciendo y yo necesitaba del punto de vista de la novela para contar un mundo cerrado. No podía explicar todo el contexto"<sup>41</sup>.

Sin embargo, este papel de escritor comprometido, mediante el cual Scorza muestra su compromiso y su lucha con las comunidades indígenas, también le supuso algunos costes y limitaciones. Sobre todo creativas, que se autoimpuso tras su fulgurante popularidad internacional, conseguida casi con una sola obra, en unos pocos años, con sus grandilocuentes declaraciones y sus polémicas manifestaciones. De ello era bien consciente H. Neira, al argumentar que,

---

<sup>41</sup> M. Suárez, "Manuel Scorza habla de su obra", ob. cit., p. 90.

"Pese a que la narrativa de Scorza aspira a transformar radicalmente la realidad concreta alienada, parece limitada en la interpretación de esa misma realidad"<sup>42</sup>.

### 6.3.2. Una perspectiva histórica de los hechos narrados.

Existe una amplia evidencia de que las movilizaciones agrarias, protagonizadas por indígenas y mestizos, que se produjeron en la sierra peruana a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta, constituyeron un episodio más -que no el primero ni el último- de una larga serie de confrontaciones y revueltas campesinas contra unas formas de explotación impuestas externamente.

Esta serie de revueltas, aunque con características muy distintas, podría extenderse en el pasado hasta la época de la colonización española, período en el que se establecieron las principales bases de la estructura social y económica que se impusieron a las sociedades andinas autóctonas y que, en cierta medida, han permanecido hasta el siglo XX. Así, famosas revueltas como la de Túpac Amaru, en 1780, o la de Atusparia, a finales del siglo XIX, se configuran sólo como algunas de las movilizaciones más visibles entre una larga y cíclica serie de numerosos levantamientos, algunos -muchos- de dimensión local, otros de alcance regional o incluso en algunas ocasiones, de impacto nacional<sup>43</sup>. Históricamente, en la mayor parte de las revueltas de una cierta importancia, la identidad basada en el componente milenarista o la reivindicación idealizada de un pasado autóctono inca se conjugaba en grados y modos distintos con un análisis en términos de relaciones de clases y castas en la compleja sociedad peruana, que incitaba a no dar exclusividad al elemento étnico como factor aglutinante de la revuelta. En buena parte, y la revuelta de Túpac Amaru fue un referente histórico clave, la capacidad de

---

<sup>42</sup> R. Forgues, *La estrategia mítica de Manuel Scorza*, ob. cit., p. 138.

<sup>43</sup> Véase S. Stern, *Resistance, Rebellion and Consciousness in the Andean Peasant World. 18th to 20th Centuries*, University of Wisconsin Press, 1987. Véase también W. Kapsoli, *Los movimientos campesinos en el Perú 1879-1965*, Lima, Atusparia, 1977. Sobre la revueltas durante el período colonial, véase C. Caranci, *Túpac Amaru*, Madrid, Historia 16-Quorum, 1987.

obtener algunos éxitos en las revueltas y movilizaciones se encuentra sistemáticamente vinculada a la capacidad de articular una acertada combinación de los elementos señalados.

Paradójicamente, 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 política y social de la región de Pasco en la sociedad peruana<sup>44</sup>. En este sentido, una característica fundamental de las revueltas de los primeros años sesenta fue la aparición entre las comunidades indígenas de una capacidad de coordinación basada en organizaciones modernas, como sindicatos y federaciones. Estas nuevas asociaciones, a su vez, eran reconocibles por otras organizaciones sociales ya asentadas y, por tanto, podían establecer vínculos con partidos políticos, sindicatos de obreros, asociaciones de estudiantes, etc. que les ayudaron a crear una dimensión nacional, introduciendo sus problemas en las ciudades, articulando sus demandas políticamente y reforzando el impacto social de sus acciones<sup>45</sup>.

Durante el gobierno de Prado, en la segunda mitad de los años cincuenta, la Federación Nacional de Campesinos -una organización vinculada al APRA- se dedicaba a organizar numerosas comunidades en la Sierra Central, bajo una situación de tolerancia política bastante extendida. A finales de los cincuenta, se produjeron en la región algunas ocupaciones aisladas de tierras, de dimensión local, que fueron prontamente reprimidas y no tuvieron casi ninguna repercusión. A partir

---

<sup>44</sup> Así lo reconoce por ejemplo H. Spreen: "El movimiento campesino no tuvo entonces un éxito total, pero tampoco significó un fracaso, pues al menos produjo una reforma agraria parcial" (en "Manuel Scorza como fenómeno literario en la sociedad peruana. La guerra silenciosa en el proceso sociocultural del Perú", ob. cit., p. 121).

<sup>45</sup> H. Handelman, *Struggle in the Andes. Peasant Political Mobilization in Peru*, ob. cit., p. 127.

de 1960, sin embargo, los conflictos por las tierras se generalizaron en la zona, con numerosos enfrentamientos entre comunidades y haciendas, lo que convirtió a todo el departamento de Pasco en una zona inestable política y socialmente en los años siguientes<sup>46</sup>.

La estructura económica de la región se basaba en dos actividades del sector primario: la ganadería y la minería. Ambas actividades se encontraban integradas en el mercado nacional -y también mundial- produciendo esencialmente lana, en el primer caso, y cobre y plomo, en el segundo. Así, con unos métodos de producción relativamente modernizados, tanto las ciudades mineras como las haciendas ganaderas de la región dependían de la economía nacional, y no desarrollaban economías autónomas, ni parcialmente autosuficientes. Por tanto, la disputa por disponer de más tierras para pasto de ovejas y llamas era un motivo frecuente de tensión entre haciendas y comunidades, ya que las primeras -también como fruto de su modernización- se estaban expansionando constantemente sobre tierras comunales. Como resultado de este proceso, hacia 1960, sólo 17 familias o corporaciones poseían un 93% de todos los pastos y terrenos agrícolas del Departamento<sup>47</sup>. Además, esta integración en una economía de mercado produjo también una fuerte subocupación, ya que los indígenas normalmente no eran contratados por las haciendas -cuyas explotaciones eran poco intensivas en trabajo- y tampoco podían alquilar tierras, ya que las haciendas las utilizaban para su propio ganado. Sólo quedaba la oportunidad de encontrar trabajo en las cercanas ciudades mineras<sup>48</sup>.

La Cerro de Pasco Co., la empresa que ocupaba un 90% de los mineros del Departamento, había ejercido en las décadas previas el papel de amortiguador de

---

<sup>46</sup> H. Handelman (*Ibidem*, p. 65) destaca que los comuneros de Pasco se encontraban entre los campesinos más avanzados socio-económicamente de toda la sierra, con un mayor contacto con el mundo urbano en comparación con los del sur del país. Un 90% de ellos hablaba castellano y un 52% se encontraba alfabetizado, requisito básico para poder participar en la elecciones (en contraste, en Ayacucho solo un 30% de los indígenas hablaba castellano, y solo un 27% se hallaba alfabetizado).

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 65-67.

<sup>48</sup> J. DeWind, *Peasants become Miners. The Evolution of Industrial Mining Systems in Peru 1902-1974*, Nueva York - Londres, Garland Pub., 1987.

estos procesos de modernización mencionados, atrayendo los excedentes de empleo de las comunidades de la región y convirtiendo a los campesinos en mineros. Las luchas obreras a lo largo de toda la primera mitad del siglo fueron constantes, para reducir las condiciones de explotación, y gracias a ellas también se consiguió una mayor integración económica y cultural de los mineros en la sociedad peruana (cabe recordar, por ejemplo, que el futuro abogado G. Ledesma, en la realidad, llegó a Cerro de Pasco para ejercer de maestro en clases nocturnas a los mineros). No obstante, en los años cincuenta la creciente mecanización de la empresa minera llevó consigo que ya no crecieran sus necesidades de personal, creando un estancamiento en el crecimiento de la población de Cerro de Pasco<sup>49</sup>. Sin embargo, la situación se agravó desde finales de los cincuenta, cuando por cambios de precio del cobre en el mercado mundial, la empresa decidió despedir a trabajadores de forma acelerada. Muchos de los mineros volvieron entonces a sus comunidades, lo que intensificó en gran medida las tensiones por la escasez de tierras y trabajo, impulsando los procesos ya iniciados de concienciación, coordinación y protesta (en parte por el número, en parte por la experiencia de luchas obreras en las zonas mineras) que, finalmente, condujeron a la generalización de las ocupaciones de haciendas en los años 1960-1963. Los efectos de esta modernización son analizados por F. Pease:

(desde los años 50) "El empadronamiento de las comunidades, así como la progresiva participación de sus miembros en los beneficios de la educación, trajeron como consecuencia una creciente toma de conciencia de sus problemas de tierras y agua, así como una mejor capacidad de explicarlos. Ello afectó, por cierto, a la paz rural, y aparecieron los movimientos destinados a la recuperación de tierras, que fueron reprimidos inicialmente por el gobierno. Pronto se haría consciencia de que tal problema subsistiría mientras no se aclarara la cuestión de la propiedad agraria, y comenzaron a despertarse las inquietudes acerca de la necesidad de una reforma en este terreno"<sup>50</sup>.

Frente al desempleo, las movilizaciones de los mineros no se hicieron esperar: huelgas y protestas se desencadenaron desde 1958 y, en aquel contexto, G.

---

<sup>49</sup> D. Krvijit y M. Vellinga, *Labour Relations and Multinational Corporations. The Cerro de Pasco Corporation in Perú (1902-1974)*, Assen, Van Gorcum, 1979.

<sup>50</sup> F. Pease, *Breve historia contemporánea del Perú*, ob. cit., pp. 223-4.

Ledesma -vinculado inicialmente a la organización del APRA- surgió como líder de los mineros y fue proclamado por éstos como alcalde de Cerro de Pasco. Posteriormente, fue reconocido por el gobierno como alcalde, en un intento de establecer un cierto control político sobre la situación a través del APRA. Ledesma descubrió entonces las conexiones de los mineros con el mundo campesino, y empezó a ayudar y a implicarse también en la organización de la Federación de Comunidades de Pasco. Como alcalde, Ledesma desarrolló una fuerte actitud reivindicativa, y su gran aportación en el proceso de la revuelta fue entender la íntima relación existente -a diversos niveles- entre la lucha de los mineros y la de los campesinos, promoviendo el desarrollo de fuertes relaciones entre los dos movimientos, sus respectivas organizaciones y sus propias estrategias de lucha<sup>51</sup>. A lo largo del proceso, desvinculándose del APRA, Ledesma simpatizó primero con el APRA-Rebelde, una escisión radical del APRA (que más tarde daría origen al MIR, grupo armado dirigido por Luis de la Puente Uceda), y fundó luego (en 1961) el Movimiento Comunal del Perú, como organismo político de coordinación de las movilizaciones reivindicativas en las que estaba implicado<sup>52</sup>.

Como ya hemos mencionado, las ocupaciones de haciendas se generalizaron en la región en aquellos años. Se trató primero de ocupar tierras en poder de la Cerro de Pasco Co., pero posteriormente el proceso abarcó a todos los grandes latifundios del departamento en las provincias de Daniel Carrión (con su capital Yanahuanca) y de Cerro de Pasco. Muchas de las tomas de tierras fueron rechazadas por la policía, pero vueltas a ocupar en una segunda o tercera instancia. Junto a ello, se produjeron en estos años de tensión numerosos incidentes y conflictos violentos, entre los que destacan los sucesos de marzo de 1962 en Yanacocha, donde más de 3500 campesinos de distintas comunidades se enfrentaron a la policía y el ejército,

---

<sup>51</sup> Así lo destaca años más tarde: "A pesar de que el obrero es también campesino; sindicalmente tiene otro comportamiento que como campesino (...) su conducta no está inspirada por los espíritus, está inspirada por la lucha de clases, por la huelga o la marcha" (M. Suárez, "Cerro de Pasco: Historia de una masacre. Testimonio de Genaro Ledesma", ob. cit., pp. 169-170).

<sup>52</sup> Cf. H. Handelman, *Struggle in the Andes. Peasant Political Mobilization in Peru*, ob. cit. Véase también la transcripción de los propios recuerdos de G. Ledesma sobre este período (M. Suárez, "Cerro de Pasco: Historia de una masacre...", ob. cit.), así como el relato de su encarcelamiento en el año 1963: G. Ledesma, *Complot*, ob. cit.



produciéndose una importante masacre. Al mismo tiempo que se consolidaba el movimiento campesino en Pasco, la coordinación con los sindicatos de los mineros se debilitaba, al encontrarse detenidos sus líderes -como el propio Ledesma- durante largos períodos y perder fuerza la movilización obrera; sin embargo, el movimiento comunero ya había conseguido desarrollarse suficientemente para seguir su proceso reivindicativo -aunque se agudizaron las diferencias políticas entre los líderes de las comunidades<sup>53</sup>.

Con las elecciones de junio de 1963, controladas por los militares después de su golpe de 1962, Belaúnde Terry alcanzó el poder con un 39% de los votos, seguido a corta distancia por Haya de la Torre, líder del APRA. Uno de los puntos centrales de su campaña electoral había sido la promesa de aplicación de una reforma agraria y la creación de escuelas rurales, habiendo realizado su campaña electoral también entre las comunidades. Con su victoria, las ocupaciones de tierras crecieron espectacularmente en los meses siguientes, como una medida de presión al nuevo presidente. Así, las comunidades de los Andes centrales (Pasco y Junín) incrementaron su poder de negociación política de forma considerable a medida que se producían las invasiones, manteniendo a menudo las tierras ocupadas en sus manos (a diferencia de lo sucedido en la zona del Cuzco, donde aumentó la represión frente a las movilizaciones).

Ante esta situación, Belaúnde y su equipo tomaron rápidamente medidas para reducir la agitación campesina en Pasco y Junín. Junto a los inicios de una tímida reforma agraria y algunas expropiaciones (aunque poca tierra se dio a los comuneros que no hubiera sido tomado previamente por su cuenta), se estableció un consejo de desarrollo intercomunitario en Pasco, así como nuevos programas de desarrollo comunitario. Además, contaba también para esta estrategia con el 'nuevo' poder electoral del campesinado, que iba rompiendo las tradicionales prácticas caciquiles, y que ofrecía una reserva importante de votos a la opción de Belaúnde

---

<sup>53</sup> W. Kapsoli, *Los movimientos campesinos en Cerro de Pasco, 1880-1963*, Huancayo, Instituto de Estudios Andinos, 1975.

Terry. Sin embargo, al cabo de un cierto tiempo, con un cambio del ministro de interior, se volvió a optar por la línea dura y se dio paso a la represión de las ocupaciones que no habían sido legalizadas. En la segunda mitad de los sesenta, la organización de las comunidades fue decayendo, en parte por la ausencia de un liderazgo indiscutido (Ledezma residía en Lima, ya que había sido elegido diputado) y, en parte, como resultado de la propia política gubernamental. Como concluye H. Handelman, las estrategias de la administración peruana estaban claramente relacionadas en cada caso con su percepción del movimiento campesino:

"The invasions in the Center were carried out by communities that were fairly well integrated into the nation's social and political systems. Most of the 'comuneros' in Pasco and Junín were registered voters. They generally supported either Belaúnde's Popular Action party or APRA. The demands that they put on the system were fairly limited. Hence, it seemed more prudent to co-opt these peasants than to repress them. In the South the situation was quite different. Fewer villagers could vote, and most were totally excluded from the political arena (...). The invasions in the Center and the South highlighted the limits of the Peruvian political system in accepting new power contenders into the political decision-making process. While 'cholo' villagers might enter the political arena, traditional indian 'comuneros' were still excluded"<sup>54</sup>.

A principios de los años sesenta, poco años después de la revolución cubana, y en un contexto de relativo crecimiento económico en el Perú, los movimientos campesinos tuvieron una significación muy especial para toda una generación de intelectuales, que observaban un fuerte potencial revolucionario y transformador en el mundo agrario, contrariamente a su desencanto frente al estancamiento de los partidos políticos tradicionales<sup>55</sup>. Ya no se trataba de revueltas milenarias -como había criticado Mariátegui a los casos precedentes<sup>56</sup>- sino de movimientos con

---

<sup>54</sup> H. Handelman, *Struggle in the Andes. Peasant Political Mobilization in Peru*, ob. cit., p. 122-3.

<sup>55</sup> Así lo señala también H. Spreen: "En el momento de su surgimiento, el movimiento campesino significó para muchos intelectuales de izquierda y personas comprometidas algo como el comienzo de una nueva época" (en "Manuel Scorza como fenómeno literario en la sociedad peruana...", ob. cit., p. 121).

<sup>56</sup> "La doctrina socialista es la única que puede dar un sentido moderno, constructivo, a la causa indígena, que (...) cuenta para la realización de esta empresa con la voluntad y la disciplina de

potencialidad de articular una lucha de clases, aunque para ello era necesario fomentarlos y concienciarlos, implicándose de algún modo con tales movimientos. En este contexto, y frente a todo este proceso, el papel que jugó Manuel Scorza personalmente, como un intelectual de izquierdas, tal vez no fue demasiado constante ni muy relevante, pero sí fue en cierta medida intenso en algunos episodios, y muy representativo de su generación política.

La intervención de Scorza en las movilizaciones de Pasco y su contexto biográfico ha sido ya reseñada en capítulos anteriores, y tan solo se quiere recordar aquí brevemente, para finalizar este apartado, algunos aspectos concretos de su implicación<sup>57</sup>. Así, puede deducirse que es sólo a mediados de 1961 cuando Scorza entra en contacto con el movimiento comunero, que busca nuevos apoyos en Lima para defenderse y preparar su nueva ofensiva de intervención<sup>58</sup>. Para el movimiento, estos apoyos son especialmente importantes después de la ruptura de Ledesma con el aparato del APRA y su dimisión como alcalde de Cerro de Pasco. Sin duda, Scorza se sintió atraído por las demandas de los comuneros, y más si tenemos en cuenta que ya había roto por su parte con el APRA en 1956.

Scorza, a finales de 1961, en Lima, representa formalmente al Movimiento Comunal del Perú, y redacta y publica algunos largos anuncios en la prensa, en los que muestra la versión de los sucesos desde el punto de vista de los comuneros, demostrando que éste es un movimiento moderno y bien organizado. Por otra parte, Scorza viaja a Cerro de Pasco en los momentos de mayor tensión, para apoyar a los

---

una clase que hace hoy su aparición en nuestro proceso histórico", prefacio de J. C. Mariátegui a E. Reyna, *El amauta Atusparia. La sublevación indígena de Huarás en 1885*, Lima, Minerva, 1930, p. 3.

<sup>57</sup> Básicamente, las propias declaraciones de Scorza en sus entrevistas (ver bibliografía final), las notas biográficas de A. Bensoussan ("El camino del escritor (cronología)", ob. cit.) y los recuerdos de G. Ledesma (M. Suárez, "Cerro de Pasco. Historia de una masacre. Testimonio de G. Ledesma", ob. cit.).

<sup>58</sup> Aunque con posterioridad, él mismo u otras personas señalaron que su relación con la causa comunera se extendía desde finales de los cincuenta, difícilmente ello podría ser cierto, por cuanto en la revista *Flash*, dirigida por Scorza y cuyos dos únicos números se publicaron en febrero de 1961, se incorporaron diversos anuncios publicitarios de la Cerro de Pasco Co.

líderes del movimiento. Como personaje conocido entre la intelectualidad peruana - poeta galardonado y editor de éxito- Scorza intentaba frenar posibles detenciones con su popularidad, al mismo tiempo que ayudaba a extender la repercusión de los sucesos de Pasco. De este modo, durante los primeros meses de 1962, en los momentos de mayor tensión, Scorza permanece en Pasco un cierto tiempo, al lado de los dirigentes del movimiento.

Sin embargo, ya a mediados de 1962, después de la matanza de Yanahuanca<sup>59</sup> y el inicio de negociaciones entre el gobierno y los comuneros, Scorza se aparta de la militancia política, después de haber intentado establecer algunos contactos entre el MCP, el movimiento de Pasco y las movilizaciones de Hugo Blanco en la zona sur de la sierra (Cuzco), aunque sin demasiado éxito. Como implicación política, aquí terminó la labor de Scorza. No obstante, aún realizó algunos viajes a la sierra, como cuando en 1963, tras el asesinato de Fermín Espinoza (Garabombo) se trasladó clandestinamente a Cerro de Pasco para investigar su muerte -a principios de 1963 se había producido una gran redada policial contra militantes izquierdistas, en la que se detuvo y encarceló a G. Ledesma-. Posiblemente ya con la idea de realizar algún proyecto editorial o un reportaje, en aquel viaje, o en alguno posterior, Scorza realizó fotografías en diversas comunidades de Pasco, grabó cintas magnetofónicas y recogió testimonios sobre la guerra campesina. Con posterioridad, ya en Lima, mantuvo la amistad y conversó largamente con G. Ledesma, diputado por Pasco en el Parlamento hasta 1968. De esas conversaciones surgió *La Guerra Silenciosa*.

---

<sup>59</sup> La importancia política de esta masacre fue muy grande, ya que condujo a una inflexión del proceso que llevó a la administración a buscar a partir de entonces una solución política, y además fue el único caso de ocupación y conflicto que Scorza siguió atentamente en su desarrollo, y en el que estuvo implicado de forma directa. Por ello, no es de extrañar que, como señalan W. Ensink y A. Romeijn, "las invasiones de Rancas y de Yanahuanca son las que Scorza pone más de relieve en los dos primeros tomos, aunque no las únicas. Otras invasiones que relata (12 en total), tuvieron lugar en otras fechas y en otros sitios, pero las intercala todas en su descripción de las tomas de tierras de Yanahuanca, la más importante y la que ha tenido más repercusión" (en *Manuel Scorza: ficción y realidad*, ob. cit., p. 93). En *La Tumba de Relámpago*, la quinta novela de ciclo, otra vez vuelve Scorza a centrarse en los sucesos de Yanahuanca.

**Una cronología de los hechos acaecidos desde la perspectiva historiográfica: la realidad en la ficción<sup>60</sup>.**

- Inicios de 1958: Llegada de Genaro Ledesma a Cerro de Pasco como profesor. Clases nocturnas con los mineros.
- Agosto 1958: Designación de Genaro Ledesma como alcalde de Cerro de Pasco (con el apoyo de mineros y campesinos, además de su militancia formal en el APRA).
- Entre 1958 y 1959: La división agroalimentaria de la Compañía Cerro de Pasco Co. deslinda todas sus haciendas, cercándolas con alambre de púas y anexándose algunas tierras comunales. Al mismo tiempo, expulsaba el ganado de los comuneros y no les arrendaba tierras, ya que la empresa quería extender sus actividades ganaderas.
- Finales de 1959: Primera ocupación de tierras y rotura del cercado. La comunidad de Yanacancha (Yanacocha?) invade una porción de la hacienda Paria, propiedad de la Cerro de Pasco Co.
- 1 Mayo 1960: Acción simultánea de todas las comunidades afectadas para cortar el cerco de alambradas de la Cerro de Pasco Co., paralelamente a las manifestaciones obreras de los mineros (movilización de más de 50.000 campesinos).
- 2 Mayo 1960: Sucesos de Rancas, una de la comunidades que había participado en la acción. Unos 1.200 comuneros invaden la finca Paria cortando el cerco, propiedad de la Cerro de Pasco Co. En menos de 24 horas se produce la respuesta policial y causa la muerte de 3

---

<sup>60</sup> Para la elaboración de esta cronología se han empleado distintas fuentes hemerográficas y bibliográficas (véase la bibliografía final). Destacan especialmente las obras de M.L. Nesta (*El ciclo de La Guerra Silenciosa: la narrativa de M. Scorza como hermenéutica de la historia*, ob. cit.), W. Kapsoli (*Los movimientos campesinos en Cerro de Pasco*, ob. cit., y *Redoble por Rancas: historia y ficción*, ob. cit.), H. Handelman (*Struggle in the Andes. Peasant Political Mobilization in Peru*, ob. cit.), W. Ensink y A. Romeijn (*Manuel Scorza, ficción y realidad*, ob. cit.), H. Spreen (*Manuel Scorza como fenómeno literario en la sociedad peruana. La Guerra Silenciosa en el proceso sociocultural del Perú*, ob. cit.) y R. Forgues (*La estrategia mítica de Manuel Scorza*, ob. cit.), así como los propios relatos autobiográficos de G. Ledesma (*Complot*, ob. cit., y M. Suárez, "Cerro de Pasco: historia de una masacre. Testimonio de G. Ledesma", ob. cit.).

comuneros, entre los que se incluye el presidente de la comunidad, Alfonso Rivera, y 40 heridos. Gracias a la intervención de Ledesma como alcalde, se detiene la violencia y la comunidad mantendrá las tierras ocupadas.

- 3 Mayo 1960: Funerales por los muertos de Rancas. Gran excitación social en Pasco.
- 9 Mayo 1960: Llegada de refuerzos militares a Cerro de Pasco. Detención de Genaro Ledesma y destitución de su cargo de alcalde.
- Junio de 1960: Genaro Ledesma sale de la cárcel y las comunidades financian la conclusión de sus estudios en Trujillo durante 6 meses.
- Enero de 1961: Genaro Ledesma vuelve a Cerro de Pasco como abogado de las comunidades. El mantenimiento de las ocupaciones de tierras y los cortes de la cerca se suceden continuamente a lo largo del año, en paralelo a una defensa jurídica de los derechos de las comunidades.
- Otoño 1961: Oleada de desempleo masivo en empresas mineras de la sierra, por el descenso de precios en el mercado mundial de metales. Retorno de los mineros desempleados a sus comunidades de origen.
- 17 Octubre 1961: La comunidad de Yarusyacán invade terrenos ocupados por la Cerro de Pasco Co., rompiendo el cercado establecido por la empresa minera. Uno de los argumentos de esta ocupación -y de otras similares- fue defender la antigüedad de la ocupación, señalando que habían habitado allí desde siempre.
- 26 Noviem. 1961: La comunidad de Yanahuanca procede a las ocupaciones de tierras de haciendas de Pacoyán y Uchumarca (algunos años antes habían descubierto - con la ayuda de topógrafos- que la extensión de sus tierras era superior a lo que ellos habitaban). También participan algunos peones de las haciendas.
- 29 Noviem. 1961: Primera reacción de la policía a la ocupación de las haciendas por parte de la comunidad de Yanahuanca.
- 1 Diciembre 1961: Scorza publica en el *Expreso* (Lima) el texto "El Movimiento Comunal del Perú previene acerca de los

graves sucesos que están creando los grandes latifundistas del Centro".

- 1 Diciem. 1961: Firma de un acta en Lima entre gobierno, hacendados y representantes de las comunidades con el compromiso de retirar la ocupación de tierras a cambio de una intervención activa del gobierno en la solución del conflicto. Su contenido no fue aceptado por la comunidad de Yanahuanca en Cerro de Pasco, e incluso ocuparon la hacienda de Chinche. Existen diversas versiones sobre la cuestión: *Expreso* (Lima), 1-12-61, reproducida por Scorza en *Garabombo el Invisible*, y la de *La Tribuna* (Lima), 12-3-62.
- 4 Diciem. 1961: Scorza publica en el *Expreso* (Lima), el texto "El Movimiento Comunal del Perú refuta las afirmaciones de la Cerro de Pasco Co. sobre sus grandes latifundios".
- 7 Diciem. 1961: La Asociación de Criadores de Lanares del Perú publica un comunicado denunciando la "Invasión de haciendas en Pasco".
- 10 Diciem. 1961: El *Expreso* (Lima) anuncia que "El ejército asume el control de Pasco. Llegan refuerzos militares". La noticia es reproducida por Scorza en *Garabombo el invisible*.
- 10 Diciem. 1961: Scorza acompaña a G. Ledesma a la entrevista con el Prefecto de Cerro de Pasco, para solicitar la autorización para el mitin.
- 11 Diciem. 1961: El *Expreso* (Lima) anuncia en primera página: "Llegan más tropas a Pasco. Los Comuneros suspenden el Mitin". Intento de detención de Genaro Ledesma. Son detenidos numerosos dirigentes del Movimiento Comunal del Perú (MCP). La Guardia Civil y el ejército se preparan para el desalojo de las haciendas.
- 12 Diciem. 1961: La Cámara de Diputados pide al gobierno una solución pacífica al problema de Pasco. La prensa de Lima califica a Cerro de Pasco como ciudad desolada, con las "Tropas de asalto listas para la emergencia" (el *Expreso*). Aparece publicada en el periódico una foto de Scorza junto a Ledesma en Cerro de Pasco.

- 12 Diciem. 1961: Scorza publica en el *Expreso* (Lima) un comunicado denunciando la detención de seis dirigentes del MCP y la preparación de la represión a las comunidades de Yanahuanca y Yaruscayán.
- 12 Diciem. 1961: El ministro ordena suspender la operación de desalojo, y se establece una comisión parlamentaria de investigación, que viaja a Pasco. Fuertes protestas de los hacendados.
- 23 Diciem. 1961: Desalojo 'pacífico' de la ocupación de la comunidad de Yaruscayán, después de diversos autos judiciales en contra de la ocupación. Sin embargo, se extienden las ocupaciones de otras haciendas.
- Enero 1962: Viaje de la comisión parlamentaria a Pasco, que elevó un informe el 15 de enero a la Presidencia de Cámara de Diputados. La Cerro de Pasco Co. propuso a la comisión una fórmula para vender tierras a las comunidades, a lo cual éstas se negaron, alegando que no estaban dispuestas a comprar sus propias tierras.
- 4 Febrero 1962: Encarcelamiento de Genaro Ledesma y otros abogados de los comuneros en Lima, acusados de ser los autores intelectuales de la recuperación de tierras de varias comunidades de Pasco (Rancas, Yanahuanca, Yaruscayán...).
- 2 Marzo 1962: Salida en libertad de G. Ledesma por falta de pruebas.
- 2 Marzo 1962: Llegada de nuevos contingentes policiales a Cerro de Pasco. Movilización general de comuneros y dirigentes sindicales de los mineros en Cerro de Pasco. Los comuneros constituyen un ejército irregular de unos 3.500 hombres, aunque sin disponer de casi ninguna arma de fuego.
- 3 Marzo 1962: Desalojo de las haciendas de Pacoyán y Ucchumarca, ocupadas por la comunidad de Yanahuanca. Se contabiliza un mínimo de siete muertos, 18 heridos y 40 presos. Destrucción de viviendas y enseres y matanza del ganado de los comuneros por parte de la Guardia de Asalto.
- 4 Marzo 1962: Huelga de 35.000 metalúrgicos en concepto de protesta. Construcción de barricadas en Cerro de Pasco y proclamación de la ley marcial.



- Manifestaciones de reproche se extienden por todo el país, con paros de 24 horas en numerosos sectores y poblaciones.
- 4-5 Marzo 1962: Nuevos choques entre ejército y comuneros de Yanahuanca, para el desalojo completo de Ucchumarca, con un aumento del número de muertos (18 en total). Huelga general en Cerro de Pasco.
- 7 Marzo 1962: Frente a nuevas demandas de intervención policial - por parte de los hacendados- contraórdenes de última hora cancelan nuevos desalojos de haciendas invadidas. Parte del ejército es devuelto a Lima. Se suspende la huelga de los mineros.
- 12 Marzo 1962: La tropa se retira de las haciendas recuperadas, y son dejados en libertad los comuneros apresados.
- 12 Marzo 1962: Una delegación de los comuneros de Yanahuanca se entrevistan con Prado, el presidente de la República, quien se compromete a estudiar sus problemas. Se hace entrega a la Comunidad de víveres y enseres como ayuda inmediata por los daños causados.
- 10 Junio 1962: Realización de elecciones. El APRA consigue una mayoría relativa. Numerosas acusaciones de fraude electoral y retraso en la proclamación de los resultados.
- Junio-Julio 1962: Viaje de Genaro Ledesma con una delegación a Moscú.
- 18 Julio 1962: Golpe de Estado Militar y proclamación de una junta de Gobierno Militar. Anulación de las elecciones y convocatoria de un nuevo proceso electoral, con una depuración previa de censo electoral.
- Otoño 1962: Fuertes movilizaciones campesinas en la zona de La Convención (Cuzco) con ocupaciones de tierras. Posteriores negociaciones de los hacendados con los líderes campesinos (especialmente Hugo Blanco).
- 19 Diciem. 1962: La dirección de la Cerro de Pasco Co. solicita al Departamento de Estado de los EE.UU. su intervención frente a la inestabilidad socio-política de la región de Pasco, con una creciente actividad de los

sindicatos mineros y su coordinación con las Comunidades.

- 20 Diciem. 1962: Detención de los dirigentes sindicales de los trabajadores de la Cerro de Pasco Co. y represión posterior de todo el movimiento reivindicativo.
- 5 Enero 1963: Gran redada policial de la Junta Militar por todo el Perú, bajo el argumento de un 'complot comunista'. Arresto de centenares de líderes y militantes políticos de izquierda. Detención de Genaro Ledesma en Cerro de Pasco, traslado al penal del Sepa, en la selva amazónica.
- 4 Febrero 1963: Cambios en la Junta Militar. Liberación de la mayor parte de los arrestados. Sin embargo, Genaro Ledesma permanece detenido y es trasladado al penal del Frontón, un islote cercano a Lima.
- 19 Febrero 1963: Laura Cáller es la abogada defensora de Genaro Ledesma, quien también recibe en el penal la visita de Manuel Cárdenas Bernal, Secretario General de los Campesinos y Comuneros de Pasco.
- 2 Marzo 1963: Comunicado de intelectuales europeos y latinoamericanos en París, por la liberación de los arrestados por el gobierno militar peruano (entre otros, firmado por J.P. Sartre, A. Adamov, L. Aragon, S. de Beauvoir, M.A. Asturias,...).
- 5 Marzo 1963: Presiones de los EE.UU. para que la Junta Militar convoque las anunciadas elecciones.
- Abril 1963: Inicio de implementación de la reforma agraria en la zona de la Concepción. La Junta Militar establece la *Ley de Bases de la Reforma Agraria* y crea la *Oficina Nacional de Reforma y Promoción Agraria*.
- Primavera 1963: La comunidad de Rancas realiza un nuevo intento de recuperación de tierras de la hacienda Paria (toman unas 3.500 ha.).
- 9 Junio 1963: Nuevas elecciones bajo control de la Junta Militar. Devolución del poder a un gobierno civil. Genaro Ledesma es elegido diputado por Cerro de Pasco en el nuevo Parlamento.

- Junio 1963: Belaúnde Terry, elegido nuevo presidente. Una de sus prioridades es la reforma agraria. Se reemprenden las tomas de tierras en distintas zonas del Perú. En los primeros 100 días de su gobierno se producen 77 ocupaciones de haciendas (de las 103 que hubo entre 1959 y 1966).
- Fin de junio 1963: Liberación de Genaro Ledesma del Penal del Frontón. Recogido en el penal por sus colaboradores Raúl Neira Bravo (asesor jurídico de los campesinos de Pasco) y Antonio Torres Andrade (estudiante).
- Set.-Oct. 1963: Nueva oleada de invasiones y ocupaciones de tierras. Entre otras, la comunidad de Rancas ocupa la hacienda Paria otra vez, la Comunidad de Yanahuanca ocupa Yarusyacán y Chinche, y la comunidad de Yanacocha ocupa la hacienda Huarautambo.
- 3 Octubre 1963: Los líderes de 40 comunidades de Pasco firman un acuerdo de no invasión en el Palacio presidencial de Lima.
- 1 Diciembre 1963: La región del Cerro de Pasco es declarada zona de reforma agraria.
- Diciembre 1964: Promulgación de la ley de Reforma Agraria (medidas: parcelar latifundios no productivos, respetar las comunidades, expandir el crédito agrícola, distribuir la propiedad,...). Graves dificultades de aplicación. Evacuación de muchas haciendas recuperadas, ya que la ley de reforma las excluía de su reparto.
- Entre 1964 y 1965: Aparición de los primeros movimientos guerrilleros con distintos focos y organizaciones. El primero, desde 1962, es el Ejército de Liberación Nacional (ELN) y el segundo, más desarrollado, es el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR), operando en distintas zonas y comandado por Luis de la Puente Uceda. Ambos son desarticulados por el gobierno de forma completa hacia diciembre de 1965.
- 3 Octubre 1968: Golpe de Estado Militar de Velasco Alvarado. Inmediata nacionalización petrolera.
- 1969: Nueva ley de reforma agraria, impulsada por el gobierno militar.

- 28 Julio 1971: Después de un cruce de cartas en *Caretas*, y por intervención directa del Presidente Velasco Alvarado, es puesto en libertad Héctor Chacón, que cumplía condena en el penal del Sepa. El motivo fue que Chacón, el 'Nictálope', aparecía como protagonista en *Redoble por Rancas*. Scorza participó personalmente en toda la operación propagandística de su liberación.
- 1973: La Cerro de Pasco Co. es nacionalizada por el gobierno militar. La empresa adopta el nombre de CENTROMIN.
- 23 Diciem. 1974: Scorza recoge la noticia publicada por el *Expreso* (Lima) "Solución al litigio de tierras Comunidad de Yanahuanca", y la recoge como apéndice en *El Jinete Insomne*.
- 1975: Después de suceder al general Velasco Alvarado, el nuevo presidente, el general Francisco Morales anuncia en Rancas la continuidad de la reforma agraria emprendida por su predecesor.
- 26 Mayo 1977: En la segunda edición de *El Jinete Insomne*, Scorza recoge una nota de prensa donde aparece el fallo negativo contra la demanda de la comunidad de Yanahuanca en pos de sus tierras.
- Abril 1978: La Corte Suprema del Perú absuelve a Scorza de la demanda de Américo Ledesma, ex sub-prefecto de Yanahuanca, que había demandado a Scorza al sentirse reconocido en la figura de Arquímedes Valerio.
- Junio 1983: El grupo guerrillero Sendero Luminoso secuestra y ejecuta en una plaza de Yanahuanca a Alcira Benavides de Madrid, viuda del juez Francisco Madrid, quien inspiró a Scorza el personaje del Juez Montenegro.

**CAPÍTULO SÉPTIMO:**

**PARA UN ANÁLISIS LITERARIO**  
**DE LA GUERRA SILENCIOSA**  
**COMO ACTO COMUNICATIVO**



## 7.1. A modo de introducción.

En este séptimo capítulo, se plantea un conjunto de posibles respuestas a los problemas de recepción que ha generado *La Guerra Silenciosa* entre el público (o entre distintos ‘públicos’, como mostraremos posteriormente) y también entre la crítica especializada que la reseñó en un primer momento y que ha seguido discutiendo sobre ella, con diversa intensidad, hasta la actualidad.

Las hipótesis que se presentan en este capítulo toman como punto de partida la aplicación de un modelo de análisis semiótico global, que desarrolla de forma particularmente amplia la lógica de los ‘mundos posibles’ aplicada al estudio de la literatura<sup>1</sup>. El desarrollo de una interpretación basada en la teoría de los ‘mundos posibles’ para el caso de la obra narrativa de Manuel Scorza resulta especialmente atractivo, puesto que nos permite considerar con claridad elementos concretos que generan complicaciones interpretativas. El origen de estas dificultades en la comunicación literaria -que tantas discusiones y polémicas ocasionaron desde el mismo momento de aparición de las novelas que constituyen este ciclo- se halla, en ocasiones, en el mismo proceso creativo, o bien, en otras, en el proceso de recepción entre sus lectores.

Posteriormente, en el capítulo octavo, este marco teórico e interpretativo que se presenta sirve de punto de referencia para profundizar en distintos aspectos del texto narrativo, para comprobar algunas de las conjeturas establecidas aquí desde una perspectiva más teórica, y analizar con más detalle cuestiones clave sobre las estrategias e instrucciones textuales utilizadas por Scorza en *La Guerra Silenciosa*, con el objetivo de producir el particular efecto de realidad que ésta genera. En este sentido, el presente

---

<sup>1</sup> Para una aproximación general a la teoría de los mundos posibles aplicada al estudio de la literatura, véase el reciente artículo de J. Pericot, “Transitar pels mons possibles”, *Temes de Disseny*, núm. 14, 1997, pp. 151-159; asimismo, resulta especialmente orientador el estudio de J. M. Pozuelo Yvancos, *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis, 1993 (sobre todo, el segundo capítulo, titulado “La ficción en la poética contemporánea”, pp. 63-150). Otros estudios que abordan en castellano esta perspectiva teórica, aunque muy distintos, son: F. Martínez Bonati, *La ficción narrativa (Su lógica y ontología)*, Murcia, Universidad de Murcia, 1992 y J. J. García-Noblejas, *Comunicación y mundos posibles*, Pamplona, EUNSA, 1996.

capítulo está dedicado a fundamentar y exponer un enfoque teórico, aunque ajustado a las necesidades interpretativas del texto, junto con un primer análisis de conjunto -en el último apartado- sobre las posibles interpretaciones que se derivan de la aplicación de este modelo teórico sobre la comunicación al caso particular de la obra narrativa de Scorza.

En el segundo apartado de este capítulo, se presenta el contexto global en el que se sitúa esta aproximación teórica, con una breve discusión sobre la estructura analítica de la semiótica en el marco actual de la teoría literaria. A continuación, en un tercer apartado, se presenta la teoría de los ‘mundos posibles’ en su aplicación al análisis de los textos literarios, tomando como base las aportaciones de Thomas G. Pavel a este campo de estudio<sup>2</sup>. Con la finalidad de establecer un primer esquema interpretativo, aplicable al tema que nos ocupa, es decir, la pentalogía scorziana, se parte de una propuesta de Tomás Albaladejo para construir un modelo de análisis adecuado<sup>3</sup>, que integra la teoría de los ‘mundos posibles’ dentro del proceso comunicativo (a través de la interrelación de la semántica, la sintaxis y la pragmática, que conforman conjuntamente el proceso semiótico global), lo que nos permitirá establecer los mecanismos de cooperación creativa entre autor y lector, y sus deficiencias.

Para ello, cobra especial interés la tipología de modelos de mundo que desarrolla Albaladejo para integrar y regular la totalidad de universos literarios posibles (desde los más cercanos a los más alejados de la realidad efectiva o factual). Resulta esclarecedor el establecimiento de estos modelos de mundo tanto para interpretar el posicionamiento del autor como el del lector frente a un texto literario, y que da lugar a un juego combinatorio de cooperación que puede dar razón del éxito o del fracaso del proceso comunicativo. En este proceso, no sólo tienen importancia las intenciones del autor, sino también las del

---

<sup>2</sup> T. G. Pavel, *Mundos de ficción*, Caracas, Monte Ávila, 1995. Ya en el siglo XVIII, los suizos Bodmer y Breitinger llevaron a cabo una primera aplicación de la teoría de los mundos posibles a partir de los *Principios* de Leibniz -quien definió por vez primera este término- al ámbito de la literatura, aunque no llegó a trascender; más recientemente, puede decirse que fue S. A. Kripke, quien retomó el concepto de “mundo posible” de Leibniz (para más información respecto a estas investigaciones iniciales, véase J. M. Pozuelo Yvancos, *Poética de la ficción*, ob. cit., pp 134-135).

<sup>3</sup> T. Albaladejo, *Semántica de la narración: la ficción realista*, Madrid, Taurus, 1991.



lector, en su reconstrucción del texto literario, y que pueden resultar en la convergencia o divergencia de expectativas entre ambos<sup>4</sup>.

Como resulta obvio, el ámbito de cooperación entre el autor y el lector es, precisamente, el texto literario en su proyección sintáctica, donde se establece de forma expresa el pacto ficcional -aceptado o no- entre ambas instancias, cuestiones que se abordan en los apartados tercero y cuarto de este capítulo. El quinto apartado, por su parte, está dedicado a presentar un nuevo enfoque del realismo que conecta con las perspectivas antes mencionadas sobre ‘mundos posibles’ y semiótica, y que nos podrá ayudar a entender mejor la discusión sobre la adecuación realista -o no- de los textos de Scorza (discusión ya presentada previamente en la segunda parte de esta tesis), para reinterpretar algunas discusiones bajo esta nueva luz. Finalmente, un último apartado de este capítulo, como ya hemos avanzado anteriormente, se dedica a detectar en la obra narrativa de Scorza las claves que permitan realizar una interpretación global desde esta perspectiva teórica.

## **7.2. Literatura y análisis semiótico. Una aproximación renovada.**

En el contexto de las teorías actuales sobre el fenómeno de la comunicación, la semiótica se ocupa del estudio de los signos como procesos comunicativos, en el sentido de analizar las relaciones que se crean entre éstos para establecer significados, independientemente del código que se emplee en cada caso (se trate de novela, cine, publicidad, etc..). Desde una perspectiva histórica, puede apuntarse que el término ‘semiótica’ fue acuñado en un primer momento, como es sabido, por el filósofo americano Charles Sanders Peirce a finales del siglo diecinueve, para describir este nuevo

---

<sup>4</sup> En este sentido, se sigue el camino iniciado por H. R. Jauss y su idea de los diversos horizontes de expectativas del autor y del público, o de distintos públicos (distanciados histórica o culturalmente). Véase H. R. Jauss, “Der Leser als Instanz einer neuen Geschichte der Literatur”, *Poética*, núm. 7, 1975, pp. 325-344 (trad. al castellano como “El lector como instancia de una nueva historia de la literatura”, en J. A. Mayoral (comp.), *Estética de la recepción*, Madrid, Arco, 1987, pp. 59-85).

campo de estudio<sup>5</sup>. Hay que recordar también que el término ‘semiología’ fue, por su parte, el nombre dado, a principios del siglo veinte, por el lingüista suizo Ferdinand de Saussure a lo que en su póstumo *Curso de Lingüística General* señaló como "une science qui étudie la vie des signes au sein de la vie sociale"<sup>6</sup>.

A pesar de los intentos realizados en diversas ocasiones por algunos teóricos de la comunicación para establecer distintos significados entre ambos términos, en la actualidad, ‘semiótica’ y ‘semiología’ son términos empleados, generalmente, de forma intercambiable -aunque sea, sin embargo, más utilizado el primero-. No obstante, como resulta obvio, éste no es el lugar para hacer una revisión de los orígenes y la evolución histórica de la semiótica y sus diversas corrientes tanto formalistas como culturales, ya conocidas, sino que sólo nos interesa aquí como punto de referencia para situar las coordenadas del enfoque teórico adoptado.

Aplicada al análisis de la literatura, la semiótica trata de dar razón al hecho comunicativo del texto literario, desde la producción del mismo hasta su recepción, como fenómeno creativo compartido por el autor y el lector. Desde el punto de vista de las teorías de la literatura, tras los estudios semióticos que se desarrollaron en los años setenta, encontramos actualmente un conjunto de nuevas aportaciones dentro de esta línea, que profundizan en el análisis del texto literario desde una perspectiva semiótica renovada<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> C. S. Peirce, *Writings of Charles S. Peirce (1857-1866)*, vol. I, Bloomington, Indiana University Press, 1982, p. 303 y ss. Cf., asimismo, con J. Hawthorn, *A Concise Glossary of Contemporary Literary Theory*, Londres, Edward Arnold, 1994, p. 182.

<sup>6</sup> F. de Saussure, *Cours de linguistique générale* [1916], Paris, Payot, 1975, p. 33.

<sup>7</sup> La obra de T. G. Pavel, *Mundos de Ficción*, ob. cit., es un referente clave en la renovación de los estudios semióticos de la literatura en los años noventa. Entre otros estudios actuales podemos destacar los trabajos de L. Dolezel ("Truth and Authenticity in Narrative", *PoeticsToday*, núm. 1, 1980, pp. 7-25; "Mimesis and Possible Worlds", *PoeticsToday*, núm. 9, 1988, pp. 475-496; "Possible Worlds in Literary Fictions", en S. Allen, ed., *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences*, Berlín-Nueva York, De Gruyter, pp. 221-242) y U. Eco (*Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Lumen, 1987; *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen, 1992; y *Seis paseos por los bosques narrativos*, Barcelona, Lumen, 1996), entre los autores más conocidos.

En este contexto, está ampliamente aceptado que la semiótica se puede dividir en tres grandes partes que, en su conjunto, abarcan el fenómeno comunicativo global. Estas partes consisten en la semántica, la sintaxis y la pragmática, y es necesario que las tres se encuentren interrelacionadas para poder dar una explicación del proceso semiótico de la obra literaria. La primera se ocupa del significado, de la relación entre el signo y el referente, partiendo de la realidad efectiva o factual y de su posible proyección en el texto (esto es, la producción de los signos y el exterior). La segunda, la sintaxis, se ocupa de las relaciones de los elementos dentro del mismo texto (entre y dentro de los signos). Finalmente, la tercera, la pragmática, se ocupa de las relaciones entre el texto y el lector-receptor, y la reconstrucción que éste realiza de lo representado lingüísticamente, es decir, la interpretación de los signos en el contexto del comunicado.

### **7.3. Semántica y mundos posibles. La intencionalidad y la perspectiva del autor.**

Debe establecerse una primera diferenciación entre la existencia de una realidad efectiva y de otra realidad distinta, que es la generada por la mente humana y que se ve plasmada en la creación de un texto literario. Esta última constituye una construcción ficcional que, dentro de los análisis semióticos recientes, ha venido a denominarse frecuentemente como un 'mundo posible'.

En la creación de un texto literario podemos encontrar dos grandes dimensiones. Por un lado, la creación del propio texto literario y, por otro, la creación de un mundo propio, un mundo posible, basado en mayor o menor intensidad en partes de la realidad efectiva -más o menos transformadas-, y que queda consolidado por su representación lingüística final en el texto literario. En cada mundo posible, el autor combina -a partir de sus propios referentes, literarios o no- secciones de la realidad efectiva y secciones de realidad inventada (en relación al mundo real, exterior), con el fin de crear su propia construcción, como base de referencia para su obra creativa<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> Idea desarrollada, entre otros autores, por S. Schmidt, desde la perspectiva de lo que se ha denominado un cierto 'constructivismo', en estudios como "Towards a Pragmatic of 'fictionality'", en T. A.

El instrumental técnico utilizado para desarrollar una semántica de los mundos posibles tiene su origen en la filosofía analítica, aunque pasó luego a ser aplicado en los estudios lingüísticos<sup>9</sup>, y finalmente fue adoptada también en los análisis de semántica literaria<sup>10</sup>. La idea de los mundos posibles acepta la posibilidad de que existan mundos alternativos a los de la realidad concreta. Existen numerosas propuestas teóricas, desde la perspectiva de la lógica formal, que nos permiten establecer este tipo de aseveraciones, en el sentido de poder afirmar que existen otros mundos posibles, fuera de lo real concreto: los mundos de ficción existen y están ampliamente extendidos, y también son una realidad entre nosotros<sup>11</sup>. En el caso de la literatura, pues, surge una premisa distinta a la que rige en nuestro contacto con la realidad concreta: se trata de la presencia constante del ‘como si...’ (*make believe*), que en la medida que es aceptado por el receptor de la ficción, consigue crear un efecto de realidad<sup>12</sup>. Así, estas construcciones se pueden extender a producciones posibles en términos puramente imaginarios, y no sólo a mundos basados de forma exclusiva en la experiencia y el conocimiento directo de la realidad. Sin embargo, si se dan determinadas condiciones, este mecanismo (el del ‘como si...’ o *make believe*)

---

Van Dijk, ed., *Pragmatics of Language and Literature*, Amsterdam, North Holland, 1976, pp. 161-178; “Fictionality in literary and non literary discourse”, en *Poetics*, 10, 4-5, 1980, pp. 317-336; “The Fictions is that reality exists”, en *Poetics Today*, vol. 5, núm. 2, 1984, pp. 253-274; y, especialmente, “On the construction of fiction and the invention of facts”, en *Poetics*, núm. 18, 1989, pp. 319-335.

<sup>9</sup> Véase, sobre todo, J. Petöfi (ed.), *Text and Discourse Constitution. Empirical Aspects. Theoretical Approaches*, Berlín-Nueva York, De Gruyter, 1988.

<sup>10</sup> T. Albaladejo, *Semántica de la narración: la ficción realista*, ob. cit., p. 49. Ver también T. G. Pavel, *Mundos de ficción*, ob. cit. y L. Dolezel, “Mimesis and Possible Worlds”, *Poetics Today*, ob. cit.

<sup>11</sup> Sin embargo, no todos los filósofos lógicos son de la misma opinión. Este es el caso, según T. G. Pavel, de los llamados segregacionistas, como B. Russell, quien afirmaba que no era posible realizar afirmaciones sobre mundos posibles más allá de lo real concreto. Pero desde otras perspectivas dentro de la lógica formal, se sugería que tal vez debería establecerse un espacio propio para albergar a los entes de ficción, como una tierra de nadie, sin que se mezclaran con la realidad efectiva. En todo caso, estas discusiones no se centran en evitar los engaños que pueden producirse en el mundo real concreto, el mundo de la vida cotidiana y no afectan al ámbito de la ficcionalidad (cf. T. G. Pavel, *Mundos de ficción*, ob. cit., p. 25-27).

<sup>12</sup> La misma idea se puede expresar mediante la dicotomía entre confianza y verdad (‘trust’ y ‘truth’, en inglés). La relación de confianza es la base de la literatura, mientras que la relación de verdad es la base de la realidad. Sin embargo también existen relaciones cruzadas entre ambas. Así, para el caso de la obra de M. Scorza se podría argumentar que este no tiene autoridad para sostener la segunda relación y, con ello, pierde la confianza del público, es decir, se erosiona también la primera relación.

puede estar basado en relaciones con la realidad concreta, percibida, que presenten diversos grados y estrategias de conexión.

El **mundo real efectivo** se incluye dentro de un conjunto más amplio que suele denominarse **mundo real global**<sup>13</sup>, que constituye la totalidad de los mundos posibles, al incluir también aquellos mundos posibles soñados, deseados o imaginados por cualquier individuo real (temores, creencias, sueños, deseos, etc.).

Los mundos posibles ficcionales son aquéllos narrados o contados, y constituyen una categoría particular dentro de los mundos posibles -otros mundos posibles serían los mundos falsos, inventados y realmente creídos, sin la convención del 'como si...'-. Una especialización de la teoría de los mundos posibles en el ámbito de la ficción debe establecer, en primer lugar, las características delimitadoras básicas de esos mundos ficcionales. En los mundos de ficción, las condiciones de verdad vienen dadas por los modelos de mundo creados por los autores y, además, la modalidad de existencia de un mundo ficcional es independiente de su estado verdadero o falso (en relación con referentes externos, reales o ficticios), o de su condición de posible o imposible respecto al mundo real efectivo.

Si observamos los mundos ficcionales, nos encontramos con diversas paradojas. Por ejemplo, como expone T. G. Pavel<sup>14</sup>, en la obra *Guerra y Paz* de Tolstoi, ¿podemos decir que es Natacha menos real que Napoleón? Los dos tienen el mismo grado de realidad y de funcionalidad en la novela, son iguales dentro de aquel mundo ficcional, aunque uno tenga su referente en la realidad concreta y el otro no, o en todo caso lo desconozcamos. Es más, llegamos a conocer más profundamente a Natacha, personaje de ficción, que a Napoleón, personaje histórico, así que, a efectos del texto literario, Natacha se presenta de forma más sólida y desarrollada, lo que finalmente le otorga un efecto de

---

<sup>13</sup> R. Wellek, "El concepto de realismo en la investigación literaria", ob. cit., citado por T. Albaladejo, *Semántica de la narración: la ficción realista*, ob. cit.

<sup>14</sup> T. G. Pavel, *Mundos de ficción*, ob. cit., p. 29.

realidad mayor que el de Napoleón, quien sólo aparece de forma episódica. Por tanto, podemos considerar que no existe una demarcación concreta, exacta, entre realidad y ficción. Son dos mundos que muestran distintos grados y matices de permeabilidad, en algunos casos con relaciones asimétricas. En ocasiones se permite pasar en una dirección, pero no en la otra: una persona puede recibir el nombre o actuar como el personaje de una novela, pero no modificará la novela; inversamente, las novelas absorben y construyen a partir de elementos de la realidad, tanto conocidos o imaginados como efectivamente reales -o plausiblemente reales-, por los lectores<sup>15</sup>.

En el modelo de mundo que establece cada autor, deben encontrarse las instrucciones que han de permitir la fundación de la estructura del conjunto referencial. Éste consta de elementos semánticos -seres, cosas, etc.- que son representados en el texto, y también determina la organización del referente textual. Por otra parte, ya que es en el modelo de mundo donde se encuentran las instrucciones básicas para el proceso creativo, éste tiene una influencia vinculada no sólo a elementos reales o fácticos, sino también a un 'referente literario'. La determinación del modelo de mundo es una actividad previa que el autor realiza, teniendo en cuenta tanto sus propias intenciones respecto a la concepción literaria como al posible receptor.

De forma parecida a otras clasificaciones, podemos considerar para nuestro análisis tres posibles tipos de modelos de mundo (en adelante, MM), siguiendo la propuesta realizada por T. Albaladejo, a partir algunos esquemas elaborados por lógicos formales<sup>16</sup>:

---

<sup>15</sup> Sobre los objetos nativos, inmigrantes y sustitutos, véase T. Parsons, *Non-existent Objects*, New Haven, Yale University Press, 1980.

<sup>16</sup> Como apoyo para este tipo de clasificaciones, es útil la distinción formal establecida por Karl Popper entre tres tipos de mundos. El Mundo 1 (M1), referido al mundo físico, material; el Mundo 2 (M2), referente a los estados mentales y psicológicos del hombre; y el Mundo 3 (M3), referente a los productos mentales del hombre, que se concretan en el pensamiento, la creación, el arte o la ciencia. Además, se entiende que M3 incorpora constantemente elementos de los mundos M1 y M2. De igual forma que los mundos M1 y M2 pueden incorporar elementos de M3 (K. Popper y J.C. Eccles, *El yo y su cerebro*, Barcelona, Labor, 1980; citado por T. Albaladejo, *Semántica de la narración: la ficción realista*, ob. cit., p. 45). Por su parte, el teórico A. G. Baumgarten (en *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía* [1735], Buenos Aires, Aguilar, 1975) divide la ficción. según su posibilidad, en tres clases: en primer lugar, encuentra las representaciones posibles, que considera como ficciones verdaderas; en segundo lugar, sitúa las

MM1: lo verdadero (no ficcional)

MM2: lo verosímil (ficcional)

MM3: lo inverosímil (ficcional)

Los modelos de mundo MM2 y MM3 constituyen mundos ficcionales, que son mundos posibles distintos del mundo real efectivo. Así, el MM2 es un mundo posible, distinto al de la realidad efectiva, pero equivalente a ésta o realizable en ésta. Por otra parte, el MM3 es una construcción lingüística de una realidad particular sin semejanza alguna con la realidad efectiva. Es un modelo de mundo no factible, no intercambiable con la realidad. Los límites entre modelos de mundo, de todos modos, no aparecen claramente definidos en la realidad textual. En el mundo posible de una obra narrativa, puede haber instrucciones propias de más de un tipo de modelo de mundo.

Albaladejo desarrolla una ley de Máximos Semánticos, que establece una tipología para regular la combinatoria de tipos de modelo de mundo, siguiendo el principio de que lo menos verosímil tiende siempre a predominar. La ley destaca especialmente la capacidad de atracción de lo más ficcional respecto a lo menos ficcional en la creación de mundos posibles (como si se tratara de un efecto de arrastre). Es frecuente que cada texto presente un modelo predominante, aunque en su formación se combinen diversos elementos, provenientes de diferentes tipos de modelos de mundo<sup>17</sup>. El resultado de las combinaciones de tipos de modelos de mundo es el que se presenta a continuación:

a) MM1  $\Rightarrow$  MM1

b) MM2  $\Rightarrow$  MM2

c) MM3  $\Rightarrow$  MM3

---

representaciones verosímiles, a las que alude como ficciones heterocósmicas; y, en tercer lugar, sitúa a las representaciones inverosímiles, que denomina ficciones utópicas (cit. por T. Albaladejo, *Semántica de la narración: la ficción realista*, ob. cit, p. 42 ).

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 54.

- d)  $MM1 + MM2 \Rightarrow MM2$
- e)  $MM1 + MM2 + MM3 \Rightarrow MM3$
- f)  $MM1 + MM3 \Rightarrow MM3$
- g)  $MM2 + MM3 \Rightarrow MM3$

La ley de Máximos Semánticos nos muestra que la ficción combina y utiliza la realidad efectiva más elementos específicos de ficción. Albaladejo también establece un conjunto de restricciones a la ley de Máximos Semánticos, que impide su actualización en determinados supuestos, y que muestra que no en todos los casos se produce el predominio de lo menos verosímil. Es decir, que existe un conjunto tipificado de excepciones a la ley de Máximos Semánticos. Dado su interés para el análisis de *La Guerra Silenciosa*, se expone el conjunto de estas restricciones a continuación:

Restricción 1: Si existen instrucciones de MM1 y MM2, pero el MM2 se integra en un submundo de carácter fantástico (imaginación, sueño, etc.), entonces prevalece el MM1.

Restricción 2: Si existen instrucciones de MM1 y MM3, pero el MM3 se integra en un submundo de carácter fantástico (imaginación, sueño, etc.), entonces prevalece el MM1.

Restricción 3: Si existen instrucciones de MM1, MM2 y MM3, pero los MM2 y MM3 se integran en un submundo de carácter fantástico (imaginación, sueño, etc.), entonces prevalece el MM1.

Restricción 4: Si existen instrucciones de MM2 y MM3, pero el MM3 se integra en un submundo de carácter fantástico (imaginación, sueño, etc.), entonces prevalece el MM2.



Restricción 5: Si existen instrucciones de MM1, MM2 y MM3, pero el MM3 se integra en un submundo de carácter fantástico (imaginación, sueño, etc.), entonces prevalece el MM2.

La construcción ficcional, que es dinamizada semióticamente en el texto literario, está formada por un tipo de modelo de mundo (MM2 o MM3) y una estructura de conjunto referencial que depende de este modelo de mundo, y que se proyecta en el texto. La semántica extensional es la parte de la semántica que, según las teorías sobre los mundos posibles, permite desarrollar un cuerpo interpretativo adecuado para explicar los fenómenos del proceso creativo. Así, se conjetura que, a partir de la realidad efectiva, el autor establece un proceso mental con el que crea una imagen propia -un modelo de mundo- con el que configura posteriormente una realidad artística, o realidad representada, que constituye su 'referente' -definido a partir de su propia subjetividad-, a partir del cual, y con diversos mecanismos de proyección lingüística (estudiados por la semántica intensional), se elabora creativamente el texto literario, como representación concreta. Las características de esta representación se encuentran vinculadas a la intencionalidad del autor, teniendo en cuenta que el concepto de realidad representada no puede coincidir plenamente con la realidad efectiva<sup>18</sup>.

Entender por qué se han extraído unos determinados elementos para la construcción-elaboración del 'referente' y se han desestimado otros es una cuestión destacada del análisis del proceso creativo. El 'referente' no sólo tiene interés por el grado de coincidencia que pueda tener con el mundo real, sino también por las diferencias presentes en su plasmación en el texto literario. Como base de construcción literaria tampoco existe una identificación entre el texto literario y el referente que lo sustenta, sino una tensión entre ambos, ya que las desviaciones entre uno y otro resultan de un especial interés, como muestra del proceso creativo. En este sentido, el texto literario se nos

---

<sup>18</sup> Esta lógica de la semántica extensional, así como también la de la estructura analítica de la semiótica en su conjunto, presentan una marcada analogía con el análisis infra-textual del signo elaborado por Saussure. La distinción presentada por Saussure entre referente, significante y significado, en relación a una simple palabra resulta paralela a la que puede establecerse para todo un texto entre semántica, sintáctica y pragmática, según T. Albaladejo, en *Semántica de la narración: la ficción realista*, ob. cit., pp. 25-26.

aparece como la punta de un iceberg de todo un proceso complejo, previo incluso a la propia escritura y que estas teorías tratan, en buena parte, de desentrañar.

Como veremos en el último apartado de este capítulo, la obra narrativa de Manuel Scorza puede analizarse desde este marco teórico esbozado. De este modo se muestra la particular concepción realista de Scorza en su obra narrativa, más acorde con la coherencia interna del texto, como veremos, que como ‘reflejo’ de la realidad objetiva. Así, algunos aspectos muy significativos, como la mezcla consciente que el autor realiza entre realidad y ficción en su modelo de mundo, o los mecanismos de intensionalización que adopta de forma preferente son aquí examinados y cuestionados. También esta perspectiva resulta esclarecedora para entender cómo es posible que la obra produjera tan distintas realizaciones entre los públicos receptores de distintos ámbitos culturales.

#### **7.4. Sintaxis y pragmática. El pacto ficcional y la perspectiva del lector.**

Las fronteras de un modelo de mundo no son fijas, ya que pueden variar con el tiempo y la información disponible. Por ejemplo, durante muchos siglos la Biblia se representaba desde la perspectiva del lector con un MM I, mientras que en los últimos tiempos la gran mayoría de sus lectores ha tendido a considerar que ésta presentaba las bases de un MM II (o incluso de un MM III); configura, por tanto, el paso de un modelo de mundo no ficcional a uno ficcional (mimético o no). Los cambios en la información disponible sobre la realidad efectiva (presente e histórica) por parte de los sucesivos públicos lectores tienen un peso fundamental en esta consideración. Así, a partir de un momento determinado, un texto puede dejar de ser considerado ficcional, o bien al contrario, puede pasar de ser considerado no ficcional a ser considerado ficcional, como hemos visto. Todo ello conecta con las expectativas de los lectores, basadas en su conocimiento de la realidad efectiva. Es precisamente mediante el análisis de la sintaxis y la pragmática de un texto narrativo como podemos interpretar la forma en que se producen estos encajes y desencajes.

Por lo que se refiere propiamente a la sintaxis, cabe destacar que en los análisis literarios este ámbito se corresponde en buena parte con la tradición de los estudios textuales. El análisis de la estructura sintáctica del texto, en el sentido de examinar la disposición de los signos en las estructuras narrativas, ha sido una tarea habitual en el estudio de la literatura, incluso desde distintas perspectivas teóricas. La estructura de los capítulos, el orden de los elementos, la cronología interna, la identificación de los puntos de vista, etc., son aspectos ampliamente tratados en el estudio de las construcciones literarias en las diversas poéticas que, a lo largo de la historia, se han dedicado a investigar estos materiales.

La proyección en la sintaxis de lo previsto en el área semántica se produce a través del proceso de intensionalización<sup>19</sup>. La ‘intensión’ se configura conceptualmente como un proceso de actualización del ‘referente’, que proviene de la concepción del autor y se concreta en la escritura del texto. En este proceso, pues, se selecciona un número limitado de elementos para ser proyectados ordenadamente en el texto<sup>20</sup>. Evidentemente, no se puede incluir todo en el texto, por ello, surgen constantemente los denominados **espacios de indeterminación**<sup>21</sup>, a reconstruir por parte del lector, confiando en su capacidad inferencial.

Siguiendo el modelo propuesto por Albaladejo, consideramos que la ‘estructura del conjunto referencial’ es transformada en una macroestructura del texto ficcional y,

---

<sup>19</sup> En su conjunto, Albaladejo resume la cuestión del proceso creativo conducente a la formación del texto literario, señalando que "el texto narrativo representa un mundo extensional y se cierra como mundo intensional, del que forman parte los elementos temáticos procedentes de la intensionalización del referente narrativo global. Esta explicación del texto literario, como mundo, está basada en la consistencia semántica de la estructura de conjunto referencial como mundo parcial, que se proyecta en la intensión. Los textos narrativos se constituyen así como mundos dentro de cuyos límites actúan los personajes y tienen lugar los acontecimientos" (T. Albaladejo, *Semántica de la narración: la ficción realista*, ob. cit., p. 42).

<sup>20</sup> El modelo que propone T. Albaladejo parte de la propuesta de J.S. Petöfi TeSWeST (Text-Struktur-Welt-Struktur Theorie, teoría de la estructura del texto y de la estructura del mundo) expuesta en "Estructura y función del componente gramatical de la teoría de la estructura del texto y de la estructura del mundo", en J. S. Petöfi y A. García Berrio, *Lingüística del texto y crítica literaria*, Madrid, Comunicación, 1979. Véase también T. Albaladejo, *Semántica de la narración: la ficción realista*, ob. cit., p. 26.

<sup>21</sup> Sobre estos espacios de indeterminación o *Unbestimmtheitsstellen*, véase W. Iser, *El acto de leer*, Madrid, Taurus, 1987, pp. 255 y ss.

posteriormente, fijada lingüísticamente en la elaboración de la microestructura del texto. En el seno de la macroestructura del texto encontramos dos procesos distintos, la ‘estructura macrosintáctica de base’ y la ‘estructura macrosintáctica de transformación’ (véase el cuadro II).

En la ‘estructura macrosintáctica de base’ es donde se incorpora al texto la ‘estructura del conjunto referencial’ y se puede entender como el resultado sintáctico de la intensionalización de la extensión. En el siguiente paso del proceso, aparece la ‘estructura macrosintáctica de transformación’ que es el ámbito donde se producen y se integran todas las modificaciones artísticas de ordenación y presentación narrativa. Por su parte, entre la ‘estructura macrosintáctica de base’ y la ‘estructura macrosintáctica de transformación’ existen restricciones de paso, que marcan límites a la presentación del texto, como son la sucesividad impuesta por el texto lingüístico, es decir, la linealidad y la no simultaneidad, a diferencia de los procesos mentales que sí pueden ser simultáneos.

La microestructura es donde se colocan los perfiles definitivos de la construcción ficcional, concretándose su manifestación lingüística, a partir de la elaboración realizada en la ‘estructura macrosintáctica de transformación’. La elaboración del texto narrativo es la confirmación de la arquitectura semántica ficcional, de la que forman parte el modelo de mundo y la estructura del conjunto referencial. La intencionalidad guía el proceso creativo del autor en el espacio semántico, que se prolonga en el espacio sintáctico y orienta la formación de un texto que busca ser semióticamente coherente con el modelo de mundo y con la ‘estructura de conjunto referencial’ y que, por consiguiente, pueda ser una representación precisa de éstos. La constitución referencial implica una interpretación, organización y selección respecto a la realidad efectiva, con lo que resulta diferenciado el ‘referente’, y aparece el carácter literario, junto a su organización narrativa.

Sin embargo, para que el proceso comunicativo tenga éxito, debe tener en cuenta también la intencionalidad del lector<sup>22</sup>. En este sentido, un planteamiento pragmático de la

---

<sup>22</sup> Véase D. Villanueva, *Teorías del realismo literario*, ob. cit., pp. 191 y ss.

narración ficcional nos conduciría a considerar la explicación de la lectura como un acuerdo o convención (de cooperación) entre autor y lector (o lectores). La recepción final del texto debe entenderse como interpretación, en el sentido de que el receptor ha de poder establecer, gracias a las instrucciones sintáctico-semánticas diseminadas lingüísticamente, el modelo de mundo comunicado por el emisor para llegar a su comprensión textual. La figura del 'acuerdo pragmático' se refiere a la existencia de un código compartido entre el lector y el autor, donde el texto es el elemento necesario para producir la comunicación, como armazón semiótica. El papel de las convenciones consiste en intervenir como un molde, mediante su presencia en la 'estructura macrosintáctica de transformación' (que es la que da forma al texto). La lógica del molde es debida a que el autor, en la producción de la estructura macrosintáctica de transformación, desarrolla su armazón en la misma línea que otras obras ya existentes, de las que extrae referentes, y que los lectores a su vez, también pueden reconocer en este proceso de interpretación. Albaladejo reconstruye también este proceso desde la dirección del lector hacia el autor:

"El receptor del texto narrativo realista, en su proceso de interpretación textual, llega, a través de la sección sintáctica de la construcción ficcional realista, a la estructura de conjunto referencial, para cuya obtención es preciso que actúe con un modelo de mundo como el propuesto por el productor del texto. El lector obtiene de esta manera la realidad ficcional constituida por el autor, y es consciente, tanto de su cercanía a la realidad efectiva como de su separación de ésta"<sup>23</sup>.

La recepción por parte del lector se articula pues como una actividad de reconocimiento, donde se produce una conexión por el modelo de mundo reconocido por el lector y también por la conexión con el conjunto referencial propuesto por el autor. Los cimientos son la construcción semántica, y el texto que configura la organización material, ya que el autor lleva a cabo la conformación textual del referente. Así, tanto el autor como el lector son conscientes de las diferencias entre el mundo real efectivo y el mundo ficcional, pero se produce un pacto entre ambos, en el que se pretende no distinguir entre los dos polos. Sin embargo, lo más paradójico es que como norma general

---

<sup>23</sup> T. Albaladejo, *Semántica de la narración: la ficción realista*, ob. cit., p. 127.

las diferencias entre el mundo efectivo y el mundo ficcional son las que producen los efectos más artísticos, en el sentido de reconocimiento artístico (si son aceptadas tanto por el lector como por el autor). Esto es debido a que la contribución artística se refiere a cómo se organiza el material para crear un efecto de realidad, para implicar más al lector en el pacto ficcional.

### **7.5. Realismo y mimesis del texto literario. ¿Una cuestión de coherencia?**

Este quinto apartado, dedicado a la narración realista, argumenta, desde la perspectiva de la teoría de los mundos posibles, que ésta jamás puede llegar a ser una plasmación idéntica del mundo real efectivo ya que intervienen en el proceso narrativo demasiados filtros interpretativos (generados no sólo por el propio autor, sino también por el lector). Es decir, la ficción narrativa -incluso la más realista- consiste en una realidad distinta a la realidad efectiva, ya que se trata de crear una nueva realidad de carácter imaginario, algo que no siempre se recuerda. La realidad ficcional representada es una realidad aparente, que se muestra como tal, y a la que sólo se accede por el propio texto. Estas aseveraciones iniciales pueden resultar obvias y redundantes, pero a menudo suelen olvidarse a la hora de analizar un texto ficcional realista.

Existe una gran ambigüedad e imprecisión en el empleo de un término tan amplio como el de 'realismo' literario, con multitud de interpretaciones diversas<sup>24</sup>. La idea tradicional sobre éste se refiere a una concepción que reclama la representación más fiel posible de la realidad efectiva dentro de la ficción. De hecho, a menudo se confunde esa concepción del realismo con lo que podríamos denominar un 'efecto de realidad'<sup>25</sup>. Hay que recordar de nuevo que la realidad efectiva es distinta de cualquier representación que se haga de ésta, y este reconocimiento es importante para distinguir entre el mundo real

---

<sup>24</sup> D. Villanueva, *Teorías del realismo literario*, ob. cit., p. 15 y ss.

<sup>25</sup> *Ibidem*, pp. 175 y ss.

efectivo y una obra de ficción realista. En términos más analíticos, se puede considerar que un texto ficcional realista debe incluir un modelo de mundo en el que la ‘estructura de conjunto referencial’ incorpore una parte de la realidad efectiva o bien que presente una ‘estructura de conjunto referencial’ similar, por proximidad, a la realidad efectiva.

A partir de las indicaciones diseminadas y destacadas en la microestructura del texto en cuestión, el lector debe ser capaz de identificar y reconstruir el modelo de mundo que sustenta la ficción realista: es decir, ese MM II correspondiente a una ficción mimética altamente verosímil y realista que, en ocasiones, puede mostrar, básicamente, elementos del MM I, de acuerdo con la ley de Máximos Semánticos ya mencionada.

Cuando existen elementos semánticos pertenecientes a la realidad efectiva (independientes de la ficción), éstos pasan al campo interno de referencia para constituir en éste una fundamentación referencial que, como señala Albaladejo, sirve de **anclaje** para el resto de elementos ficcionales<sup>26</sup>. A esto podemos añadir **el principio de desviación mínima**, propuesto por Ryan, que se refiere a que en la interpretación de un texto ficcional existe la tendencia por parte del lector de reconstruir los hechos narrados de la forma más próxima a la realidad que conoce, ya que los límites entre la realidad y la ficción nunca están completamente cerrados<sup>27</sup>.

Antes de profundizar en algunos aspectos de la ficción realista, es necesario discutir la relación entre ésta y la mimesis. La mimesis, como ficcionalidad, se refiere básicamente a construcciones basadas en MM II. Por ello hay que tener en cuenta que un texto no ficcional puede ser también realista (ya que puede referirse a un MM I). En este sentido, el realismo es más amplio que la mimesis<sup>28</sup>. Por otra parte, la mimesis puede

---

<sup>26</sup> T. Albaladejo, *Semántica de la narración: la ficción realista*, ob. cit., p. 60.

<sup>27</sup> M. L. Ryan, “Fiction, Non-Factuals and the Principle of Minimal Departure”, *Poetics*, vol. 9, núm. 4, 1980. Citado por T. Albaladejo, *Semántica de la narración: la ficción realista*, ob. cit., p. 59-60.

<sup>28</sup> Paul Ricoeur propone una clasificación sobre la mimesis, entendiéndola que ésta está formada por tres partes (en *Tiempo y narración*, Madrid, Cristiandad, 1987). En la primera, se produce el proceso de ‘comprensión’ previa de la realidad. En la segunda, que consiste en el momento clave de la actividad de ‘representación’, se crea el referente literario dirigido hacia el texto (estableciéndose una mediación entre el

incorporar también modelos de mundo menos verosímiles, que no encajarían con el realismo. Así, el punto de intersección entre mimesis y realismo se encuentra en lo que podemos denominar 'mimesis de realidad', correspondiente a un MM II verosímil de ficción realista, en el que podemos encontrar las instrucciones propias del MM II, junto con instrucciones de un MM I, como ya hemos indicado anteriormente, que tienen una importante función en la fundamentación realista de la ficción.

Como vemos, la verosimilitud constituye un requisito necesario para la ficción realista, y se plantea como una semejanza con la verdad, que contribuye a sustentar la apariencia o efecto de realidad que, sin embargo, no es más que una ilusión. Por este motivo, la verosimilitud no se vincula exclusivamente al mundo exterior real, sino que también debe vincularse a la propia coherencia interna del texto, para crear un efecto de normalidad dentro de éste<sup>29</sup>. Los mecanismos de acción de la verosimilitud constituyen una primera vía de exploración de la ficción realista ya que, como acabamos de indicar, contribuyen decisivamente a generar la ilusión de realidad del mundo imaginario creado en el texto, como señala T. Albaladejo:

"La ficción realista está firmemente vinculada al principio de verosimilitud, que implica la valoración irrealista del objeto representado, pues precisamente, la verosimilitud permite que la ficción realista se universalice, al ser superados los límites de lo real, como particular verdadero"<sup>30</sup>.

---

hecho extra-textual y la historia que forma parte del texto). Finalmente, la tercera parte consiste en la 'refiguración', tiene lugar durante el acto de recepción del texto. Se trata de la intersección entre el mundo del texto y el mundo del receptor, para permitir la reconstrucción referencial por parte del lector del texto narrativo (comprensión). Ricoeur destaca dos grandes tipos de narratividad, la historiografía, y el relato de ficción, señalando que en este último, la mimesis juega una doble función: separa la ficción de la realidad, a la vez que une el texto y el referente.

<sup>29</sup> En la retórica clásica, se encuentra un aspecto destacado por la teoría narrativa moderna, cuando se señala que la verosimilitud se proyecta sobre el receptor, ya que éste es el destinatario de la apariencia de realidad. Para la retórica clásica, la verosimilitud debía cumplir cuatro aspectos concretos: primero, la verosimilitud natural (objeto, naturaleza, etc.); en segundo lugar, el *decorum* (la coherencia entre la voz de los personajes y el tipo de acción o comportamiento que llevan a cabo); en tercer lugar, verosimilitud de las referencias (nombres, lugares, hechos y modos,...); y, en cuarto lugar, la propia verosimilitud de las acciones, o sea, conseguir que los movimientos y actos de los personajes establezcan ligámenes coherentes entre sí y como conjunto. Dado que estas páginas no constituyen una revisión teórica de este tema, nos remitimos al trabajo de J.M. Pozuelo Yvancos, *Del formalismo a la neoretórica*, Madrid, Taurus, 1988.

<sup>30</sup> T. Albaladejo, *Semántica de la narración: la ficción realista*, ob. cit., p. 98.



En el ámbito de la semántica, encontramos distintos mecanismos que refuerzan los efectos de verosimilitud en relación a un modelo de mundo: la presunta objetividad mostrada en la ficción, la intensidad con que se presenta la evidencia, así como la selección referencial con que se enfoca la realidad efectiva, constituyen aspectos esenciales en la consecución de efectos de realidad que, en último término, otorgan relevancia al texto narrativo.

La debatida cuestión de la **objetividad** en la ficción realista se encuentra limitada<sup>31</sup> tanto en el ámbito semántico, como en el sintáctico y en el pragmático: incluso las descripciones más detalladas obedecen a un carácter selectivo, puesto que deben renunciar a la completitud semántica. El texto ficcional realista, a pesar de las apariencias, tiene un carácter incompleto necesario, no sólo debido a la imposibilidad fáctica de representar la totalidad de la realidad efectiva, sino también intencionalmente, desde la misma creación literaria, para posibilitar e inducir a la cooperación pragmática, interpretativa, del lector. Éste necesita un espacio mínimo de indeterminación para poder articular su propia lectura del texto a partir de elementos que ya conoce y que le ayudan a reconstruir la obra.

El componente semántico-realista es el componente fundamental de la ficción realista, entendida como ficción mimética de verosimilitud máxima (distinta de la realidad efectiva, pero intercambiable con ésta). En este sentido, la **selección referencial** juega un papel imprescindible para la ficción realista.

Por otra parte, el dispositivo de **incrementación** semántico-extensional consiste en un mecanismo para poder intensificar, generando un efecto de zoom, de aproximación al objeto:

---

<sup>31</sup> Como señala T. Albaladejo, "la ficción realista tiende a la objetividad de la representación" (*Ibidem*, p. 106).

"El autor regula, con el componente de constitución de modelo de mundo, la **intensidad** de la presencia de realidad, buscando el reconocimiento de la estructura de conjunto referencial por parte de lector y consiguiendo que éste experimente una sensación de realidad total en su percepción del mundo representado en esta obra"<sup>32</sup>

El componente semántico-realista es el que activa el componente de constitución del modelo de mundo, donde se pone en marcha el dispositivo de **focalización** semántico-estructural (como con una cámara fotográfica: el enfoque, la decisión de escoger una parte y no otra de la realidad). Con estos elementos, desde el modelo de mundo, se constituye la estructura del conjunto referencial, donde ya se encuentran los elementos semánticos objetivados, focalizados e incrementados. En la sección sintáctica de la ficción realista es donde son moldeados los elementos intensionalizados, para su adecuación a las necesidades de la presentación textual, según el estilo narrativo que presente cada autor<sup>33</sup>. Los resultados de esta **adaptación** se pueden observar en distintos puntos:

El sistema del **punto de vista**. La estructura macrosintáctica del texto narrativo realista utiliza algunos mecanismos sintácticos clave, para construir puntos de vista verosímiles, que presenten un acceso fácil a lo representado en el texto: la **focalización**, el **juego de perspectivas**, y la presencia de un **narrador** (la desaparición del narrador es prácticamente imposible, dadas las implicaciones de la fuente productiva del texto narrativo).

Una especial **ordenación** de los hechos en el texto narrativo. La presencia de la realidad en la ficción no es una condición indispensable para la ficción realista, pero es un apoyo decisivo para su carácter. Entre los elementos de la representación realista, destacan: 1. La relación de semejanza, 2. El orden (comprensión ordenada de la realidad), 3. La actividad mediadora de la representación en el conocimiento de la realidad, 4. La

---

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 102.

<sup>33</sup> *Ibidem*, pp. 120-126.

coherencia, a pesar de no contener todos los elementos. La coherencia interna de la ficción es el elemento central que lleva a la verosimilitud de la narración<sup>34</sup>.

La configuración ficcional establece una **estilización**, que se encuentra asociada a la propia **economía de la comunicación literaria**. La estilización limita los elementos referenciales, que no son estables íntegramente, lo que conduce a que se configuren como una forma de abstracción. Cuando hablamos de la economía textual o de la representación nos referimos a un factor de vital importancia en el proceso de producción del efecto de realidad. La economía textual obedece a la tendencia general de la economía de la comunicación, que se caracteriza por la incompletitud<sup>35</sup> e implica la selección de los elementos viables para la narración, para lo que escoge unos y elimina otros. Esta incompletitud contribuye, sin embargo, paradójicamente, a la creación de la ilusión o efecto de realidad, que se vería dificultada por la ausencia de una autonomía artística, y hace permeable la barrera entre ficción y realidad<sup>36</sup>. La representación textual, pues, no es una construcción completa de la realidad, porque no puede contener todos los elementos de ésta: el texto se caracteriza siempre por su incompletitud (y secuencialidad), en relación a la realidad efectiva, que siempre es simultánea y no finita. A menudo los espacios de indeterminación establecidos por la necesaria incompletitud del texto ficcional realista se establecen a partir de la **simplificación** de la realidad efectiva, como actividad selectiva y globalizadora. En todo caso, hay que impedir la **saturación** textual: los elementos de la construcción de ficción realista no deben sobrepasar un nivel de **densidad** semántica, si se desea que sea aceptada por el lector<sup>37</sup>. En este sentido, tal saturación no permite al lector tomar parte activa en el juego de rellenar los "huecos", los vacíos o espacios de indeterminación, y con ello se rompe o dificulta la reconstrucción ficcional, ya que no se deja espacio para la colaboración creativa del lector. La economía

---

<sup>34</sup> Para un análisis de esta cuestión, véase el capítulo siguiente.

<sup>35</sup> Mostrando un gran detallismo en algunos casos, junto a la ausencia de detalle en otros.

<sup>36</sup> T. Albaladejo, *Semántica de la narración: la ficción realista*, ob. cit., p. 105.

<sup>37</sup> Por ejemplo, el hiperrealismo (así como el naturalismo o el *nouveau roman*) consigue un efecto extraño en su propósito de representar la realidad, mediante el procedimiento de saturar al lector.

de los elementos ficcionales, por tanto, permite en gran medida la reconstrucción interpretativa, para la que debe mantener un nivel de relación con la realidad efectiva que evite, no obstante, una  **saturación**  semántica del lector. Como ejemplo de ello, puede recordarse el caso planteado por J. L. Borges en su relato sobre la inutilidad de realizar mapas en una escala de 1 a 1:

“Con el tiempo, estos mapas desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el Tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él. Menos adictas al Estudio de la Cartografía, las Generaciones Sigüientes entendieron que ese dilatado Mapa era Inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y de los Inviernos (...)”<sup>38</sup>

Por este motivo se recurre al mecanismo de la  **intensidad** , que tiene en cuenta los ritmos de asimilación del texto por parte del lector y que consiste en resaltar partes concretas, como si se tratara de producir un efecto de contraste, con el objeto de realzar algunos elementos.

Teniendo en cuenta todos estos aspectos, cabe señalar que existe una doble tendencia en la ficción realista respecto a su relación con la realidad efectiva: hay a la vez una oposición y una atracción, ya que la construcción realista se orienta hacia el mundo real efectivo (sin llegar a coincidir con él) y, como ficción, tiende también a diferenciarse del mundo real efectivo:

"Semejanza y diferencia, articuladas pragmáticamente en el sistema de presupuestos autorales y de expectativas lectoras, constituyen una oposición complementaria de la formada por la tensa relación entre la tendencia a la realidad y la tendencia a la ficción que caracteriza semánticamente en un marco pragmático la ficción realista"<sup>39</sup>.

Por este motivo, debe producirse un  **equilibrio**  entre ambos polos para que pueda producirse el efecto de realidad de forma convincente. Mantener el equilibrio significa

---

<sup>38</sup> J. L. Borges, "Del rigor en la ciencia", en *Historia Universal de la Infamia* [1935], Barcelona, Plaza y Janés, 1979, p. 241.

<sup>39</sup> T. Albaladejo, *Semántica de la narración: la ficción realista*, ob. cit., p. 129.

conseguir que la ficción realista no se descentre, decantándose hacia uno u otro polo, y que se sitúe en una especie de **centro semántico**, ya que es precisamente la tensión entre ambos lo que provoca la ilusión de realidad. En estos casos, la realidad se acerca a la ficción y viceversa. El resultado es la homogeneidad ficcional realista que crea una impresión de **mundo total**. En este sentido, lo normal es que exista una reciprocidad entre la realidad y la ficción realista, que aparecen como intercambiables.

La posibilidad de existencia de mundos ficcionales no realistas que tengan una apariencia de realismo puede darse cuando coinciden elementos ficcionales no miméticos con elementos realistas. La ficción realista exige, no obstante, que no haya en ninguno de sus mundos imaginarios una presencia desproporcionada de elementos regidos por reglas propias de un MM III. De todos modos, debemos recordar con Ernst Fisher que ‘la obra de arte no es un trozo de la realidad, en cuanto obra de arte es una nueva realidad, y en cuanto obra maestra, es más que la misma realidad’<sup>40</sup>.

---

<sup>40</sup> E. Fisher, “El problema de lo real en el arte moderno”, en VV.AA., *Polémica sobre el realismo*, Barcelona, Eds. Buenos Aires, 1982, p. 125. Citado por T. Albaladejo, *Semántica de la narración: la ficción realista*, ob. cit., p. 94

