

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

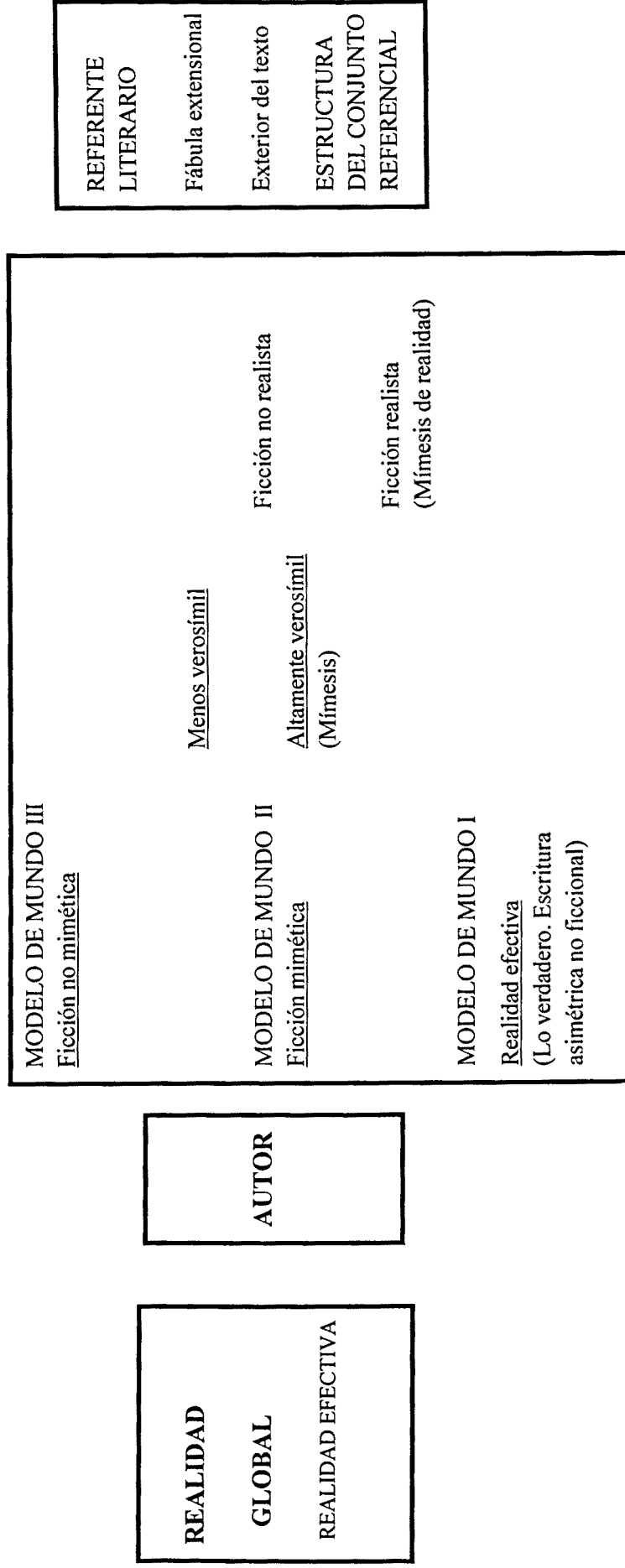
Barcelona, 1998



CUADRO I

ACTO COMUNICATIVO LITERARIO (Hecho Ficcional)

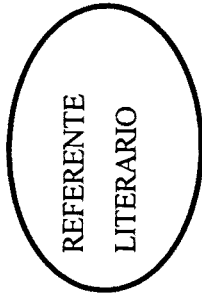
----- CATEGORÍAS SEMÁNTICO-EXTENSIONALES -----



CUADRO II

(TEXTO NARRATIVO: ESPACIO SINTÁCTICO DE LA CONSTRUCCIÓN FICCIONAL REALISTA)

+----- CATEGORÍAS SINTÁCTICO-SEMÁNTICAS -----+



(Proceso de intensionalización)

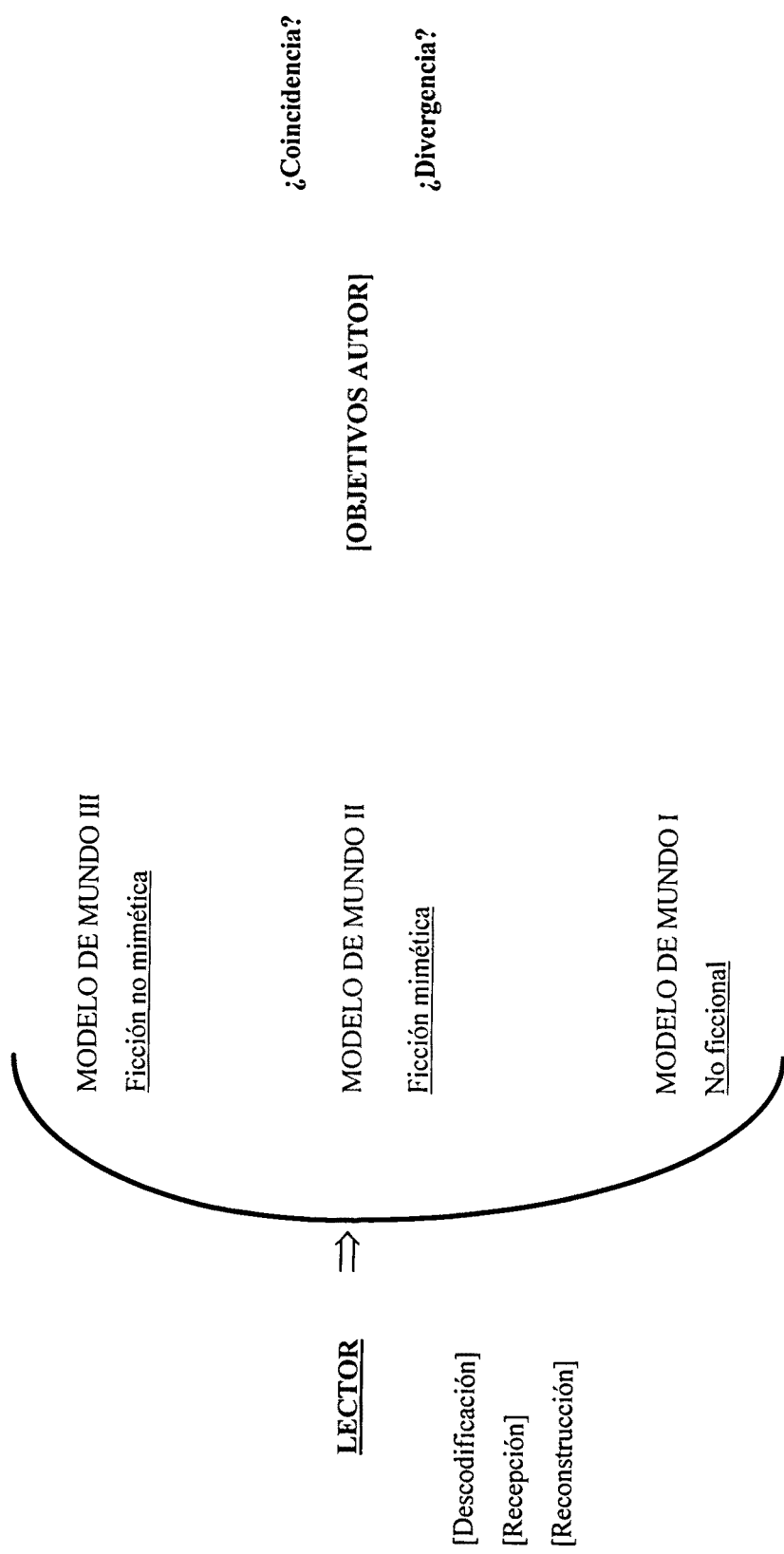
(Fijación lingüística)

MACROESTRUCTURA DEL TEXTO NARRATIVO	(1) ESTRUCTURA MACROSINTÁCTICA DE BASE (Fábula intensional)	(2) ESTRUCTURA MACROSINTÁCTICA DE TRANSFORMACIÓN (Convenciones)		ESTRUCTURA MICROSINTÁCTICA O MICROESTRUCTURA
--	--	--	--	--

(CONSTRUCCIÓN FICCIONAL REALISTA)

CUADRO III

+-----CATEGORÍA PRAGMÁTICA-----+



7.6. Una interpretación de *La Guerra Silenciosa* desde la perspectiva semiótica global.

Suele ser más difícil encontrar un autor ingenuo que un lector. En el caso concreto que nos ocupa, podemos decir que Scorza, dada su experiencia, en su oficio como editor, probablemente era consciente del horizonte de expectativas del público -sobre todo del europeo- del momento en que preparaba el ciclo, y trató, de algún modo, de adecuarse a estas exigencias a la hora de escribir cada una de sus entregas. Prueba de ello es su preocupación constante por el lector -ya desde el primer capítulo de *Redoble por Rancas*, e incluso antes, desde la noticia que lo precede, que inicia el ciclo y de la que hablaremos más adelante- que lo llevaría incluso a realizar cambios importantes en la redacción de algunas de las novelas de la pentalogía -según él mismo testimonia-. Tener en cuenta las expectativas del público potencial no significa necesariamente un oportunismo, como parte de la crítica ha dado a entender, ya que Scorza, como cualquier otro autor -y tanto o tan poco ingenuo como cualquiera- intentó, sencillamente, llegar a ese lector ideal, o público potencial, de la forma más amplia y de la mejor manera posible. Que lo consiguiera (o no) depende, en parte, de la propia experiencia lectora y su (des)conocimiento del ‘referente’ por parte del lector empírico.

Puede decirse que Manuel Scorza combina diversos modelos de mundo de forma intencional, con resultados bastante discutibles desde un punto de vista comunicativo. Ésta quizás sea la causa de que su obra haya sido interpretada de forma distinta por públicos diferentes, por lo que genera los problemas e incomprensiones ya mencionados.

Sintéticamente, y tras haber analizado la recepción de la obra scorziana en la segunda parte de esta tesis, podemos convenir que existieron dos tipos de público claramente diferenciados, en lo que respecta a la recepción de su obra. En primer lugar, encontramos al que podríamos denominar público lector ‘cercano’ y, en segundo lugar, el público lector ‘distante’. El primer grupo estaría formado básicamente por lectores peruanos y latinoamericanos conocedores del trasfondo político e histórico que subyace

en las novelas de Scorza, mientras que el segundo grupo consistiría, fundamentalmente, en lectores extranjeros, mayoritariamente europeos, sensibilizados ideológicamente pero sin un conocimiento detallado del trasfondo político e histórico que adopta Scorza⁴¹.

En el caso del lector ‘cercano’, éste interpretó que Scorza presentaba su ciclo como un MM I, siguiendo al pie de la letra las instrucciones dadas en los paratextos, mientras que, debido a su conocimiento relativamente reciente de los hechos, y dada la proximidad existente, para este lector cercano el modelo de mundo propuesto no tenía nada que ver con ese MM I, hacia el que se le dirigía, sino con un MM II menos verosímil (partiendo de las convenciones literarias generadas por el indigenismo y conocidas extensamente por los lectores ‘cercanos’, pero no por los ‘distantes’), donde predominaría, por la ley de Máximos Semánticos, el MM II⁴² (ficcionalmente poco verosímil) e incluso, en ciertos episodios, interpretaba parte de la narración como perteneciente al MM III, algo no sólo inconcebible desde la perspectiva de las convenciones del indigenismo (que se basa en procedimientos realistas tradicionales), sino también inaceptable desde el punto de vista de su confrontación con una realidad efectiva todavía presente como experiencia reciente. Este *décalage* entre lo ofrecido por Scorza y lo recibido por este público cercano llegó a producir gran indignación en buena parte de este público, ya que se sentía engañado y defraudado respecto a su expectativa lectora, por lo que la irritación suscitada no les permitía colaborar con el texto scorziano para establecer un pacto ficcional satisfactorio, puesto que le resultaba imposible llevar a cabo la ‘suspensión de credibilidad’ necesaria: para ellos el ciclo scorziano entrañaba una

⁴¹ En un primer momento, se pensó en la denominación de ‘lector peruano’ *versus* ‘lector extranjero’, pero esta terminología induce a confusión ya que no todo el público peruano conoce de primera mano el trasfondo histórico de los hechos novelados por Scorza, como tampoco todo el público extranjero es desconocedor de los mismos.

⁴² Cuando el autor introduce, por ejemplo, una noticia de periódico, desde la perspectiva del lector podría interpretarse que el libro estuviera prometiendo un MM I, sin embargo, dada la propia naturaleza de la “Noticia” introductoria, esta interpretación sólo sería posible para un lector ingenuo (que no entrara en el juego de convenciones al que se le invitaba). E incluso cabe añadir que para este lector ingenuo, las primeras páginas del texto literario serían ya decisivas para convencerle de que no se trataba de un hipotético reportaje, sino de una construcción ficcional.

doble 'traición', a la realidad experimentada, por una parte, y a las convenciones tradicionales del indigenismo, por otra⁴³.

Sin embargo, el público lector que hemos denominado 'distante' se dejó llevar fácilmente por las instrucciones paratextuales scorzianas, por lo que aceptó, en buena parte, las indicaciones que lo dirigían a leer la obra como un MM I, aunque debido a la organización del texto como novela, es decir, como ficción, finalmente llegó al compromiso de interpretar el texto como un MM II altamente verosímil (gracias a las entrevistas, paratextos, personificación y otros efectos de los que hablaremos posteriormente). Por otro lado, este público era sensible a los episodios del ciclo que proponen un MM III, es decir, perteneciente a lo fantástico no real, puesto que conectaba con las convenciones del realismo mágico, de gran aceptación en aquellos momentos - sobre todo en Europa y los EE.UU.-. En este caso, por la ley de Máximos Semánticos debería predominar el MM III por el efecto de arrastre de lo más ficcional. Sin embargo, debido a las restricciones a la ley (expuestas en el apartado 7.3.) y en concreto la restricción 5, finalmente llegaría a considerar la obra como un MM II (ficcional con mayor o menor verosimilitud). Así, en un primer momento, nos encontraríamos con que existiría una cierta coincidencia en el tipo de modelo de mundo reconocido, en general, por todos los lectores, con una diferencia básica: para los lectores 'cercaños' éste sería un MM II menos verosímil, mientras que para los lectores 'lejanos', éste correspondería también a un MM II, pero altamente verosímil.

Podríamos entonces creer que la distancia entre ambos no resultaría insalvable, pero no es así. Aquí interviene con fuerza la indignación del público 'cercaño', que no

⁴³ El componente semántico-realista es activado por el autor, a partir de su voluntad de configuración semántica (véase D. Villanueva, *Teorías del realismo literario*, ob. cit., p. 121 y ss. sobre el realismo intencional). En la ficción realista, los elementos semánticos son focalizados e incrementados. Normalmente, se trata de elementos cotidianos y pertenecientes al período de tiempo en el que la obra literaria es escrita (ya que el tiempo actual es la realidad que mejor conocen los lectores receptores). El autor intenta que su obra sea aceptada como un fragmento de la realidad efectiva. Este hecho precisamente puede ser el que motiva al lector cercaño a rechazar la obra de Scorza, ya que, al tener muy presentes y vivos los hechos relatados, compara de forma automática lo narrado con su conocimiento previo (que es el enraizado) y la versión de Scorza no les parece autoridad suficiente.

sólo se muestra reticente, sino que sencillamente se niega a cooperar con el texto de Scorza, por lo que se rompe a todos los efectos el pacto ficcional. En este sentido, cabe indicar que este público ‘cercano’ se comporta de una forma excesivamente ingenua al aceptar como válidas las instrucciones paratextuales (a pesar de la evidencia ficcional de la narración en su discurso).

El público ‘cercano’ confunde dos cuestiones fundamentales para la interpretación de un texto: mezcla el principio de verdad (*Truth*), correspondiente a la comprobación de la realidad efectiva, con el principio de confianza (*Trust*), correspondiente al ámbito de la ficción. Puede decirse que este público ‘cercano’ no confía en lo que le cuenta Scorza, por lo que lo desautoriza y no le concede la posibilidad de cooperación en el pacto ficcional. Por este motivo, en ocasiones, este lector cercano no sólo peca de ingenuo sino que cae en un tipo de patología lectora diagnosticada por Eco como la ‘lectura paranoica’⁴⁴. Este lector confunde realidad y ficción al tratar de aplicar en la segunda los principios que rigen a la primera.

El lector ‘distante’, por su parte, no se enfrenta con este problema. Se deja llevar desde el principio, como hemos dicho, por las estrategias empleadas por Scorza en su ciclo. Este lector confía -ya que no hay nada que le indique lo contrario- en la voz autorial y, por ello, coopera en el pacto ficcional establecido con su correspondiente suspensión de credulidad. Es decir, participa en el juego narrativo propuesto.

Este público ve colmadas sus expectativas, es decir, se le da lo que espera recibir: una historia simplificada y algo maniquea, con buenos buenísimos y malos malísimos, solidaria con las víctimas y coherente con el compromiso político y social imperante en la literatura del momento. El lector distante es, por tanto, también un lector ingenuo pero que se acerca o incluso coincide con el lector modelo propuesto por Scorza, esto es, con el

⁴⁴ U. Eco, *Seis paseos por los bosques narrativos*, ob. cit., p. 119.

lector previsto por Scorza durante la creación de su mundo narrativo como receptor ideal de su obra.

En este caso, pues, sí se produce la colaboración y la cooperación necesarias entre autor y lector para dar lugar a la comunicación creativa del texto literario. Así, podemos decir que el modelo de mundo propuesto por Scorza en su ciclo y el modelo de mundo reconstruido por este público lector distante coinciden posibilitando entonces la comunicación literaria. Podemos decir también que este hecho muestra que Scorza tenía en mente a este tipo de público y no a otro en el momento de diseñar su ciclo narrativo, aunque también es cierto que la macroestructura del texto hacía posible diversas lecturas (puesto que sustentaba ciertas ambigüedades que inducían a una interpretación no ajustada del modelo de mundo predominante), debido a que se combinan, de forma yuxtapuesta, elementos pertenecientes a distintos tipos de modelos de mundo, de forma que puede resultar confusa.

Para Scorza, desde el punto de vista de la creación de estos modelos de mundo, seguramente se combinaron distintas intencionalidades, por lo que los efectos finales creados no pueden explicarse como fruto de una sola 'estrategia' del autor, sino que, debido a la combinación de distintas intencionalidades, acabaron anulándose, en ocasiones, unas a otras. En primer lugar, tenemos al Scorza familiarizado con la tradición indigenista, lo que le otorga una gran facilidad para adoptar convenciones de esta tradición (MM II altamente verosímil). En segundo lugar, tenemos al Scorza editor que, frente al reciente y exitoso 'boom' de la literatura latinoamericana experimentado en aquellos años, opta por integrar también elementos del realismo mágico y los incorpora a sus textos (MM III no real). Finalmente, tenemos también al Scorza comprometido políticamente, que juega al mismo tiempo -como buen agitador político- con dos niveles, exponiendo lo más concreto (la lucha de los indios de Cerro de Pasco: MM I) y generalizando lo más abstracto (la explotación de los indios en toda América Latina: MM II más o menos verosímil).

Como ya hemos señalado en el apartado anterior, la clave para mantener un MM II, a pesar de que el autor se apoye o realice incursiones en otros modelos de mundo, se encuentra en la proporción: es un problema de equilibrios. Si en un texto supuestamente realista aparecen demasiados elementos pertenecientes a un MM III, aunque se produzca en uno de los submundos, entonces no suele acabar de funcionar como realismo, produce un extrañamiento debido a la descompensación producida. Pero sigue siendo un MM II, porque es mimético y altamente verosímil. Este es el caso de las obras que se encuadran en el realismo mágico, donde la frontera entre el MM II y el MM III no se encuentra bien definida, ya que este último no se delimita de forma específica a un submundo. Así, se explica que un tipo de lectores de Scorza, viendo que existe en las obras de este autor un uso desproporcionado de elementos fantásticos no circunscritos de forma explícita a submundos determinados, puede llegar a la conclusión de que el texto global se encuentra más cerca de un MM III que de un MM II, entendiéndolo, por tanto, que toda la narración se configura como una fantasía, o también como un MM II menos verosímil, algo que se enfrenta frontalmente a sus expectativas previas de lectura, que eran las de encontrarse con un texto realista altamente verosímil (siguiendo la tradición indigenista). En todo caso, lo que parece bastante claro es que, en el juego de mundos posibles que desarrolla Scorza, constantemente se producen problemas de límites para poder determinar los modelos de mundo a partir de los que se construye su obra creativa, por lo que no es de extrañar que distintos públicos lectores lo interpretaran de forma distinta.

Desde este contexto, los problemas y tensiones aparecen cuando el lector establece la relación del texto narrativo de Scorza con la realidad a partir de su experiencia, tanto de la realidad efectiva (su propio conocimiento histórico e informativo de los problemas políticos y sociales del Perú) como de los modelos o moldes -convenciones- sobre las formas y estilos narrativos, como puede ser el indigenismo o un cierto realismo (en los que se proyectan formas habituales y reconocibles de modelos de mundo). A partir de su propio conocimiento estético, el lector desarrolla una relación entre el modelo de mundo propuesto por el autor, con la realidad efectiva desde la que cree que también se ha basado el autor. Evidentemente, el resultado de la relación depende del grado en que el lector

conoce por su cuenta la realidad. Entonces, la existencia de suficientes equilibrios entre la semejanza y la diferencia es lo que puede llevar a una ilusión de realidad que sea aceptada de forma pactada entre autor y lector. Puede suponerse por tanto que en el caso de Scorza, este consigue crear un cierto equilibrio, que genera un efecto de realidad, pero para muchos lectores peruanos, con mayor conocimiento de la realidad efectiva, no les encajaba este pacto, no alcanzando a aceptar la ilusión de realidad.

¿Qué pudo producir, tanto en los años setenta como posteriormente, el ‘relativo’ fracaso de la obra narrativa de Scorza en el Perú, y su éxito (casi) mundial, aunque acotado a un período de tiempo bastante limitado? Una de las formas de determinar el valor estético de una obra narrativa se encuentra en los equilibrios entre lo real y lo ficticio -**modulando** artísticamente la fantasía y la ficción-. Así, este equilibrio se rompe cuando la saturación ficcional eclipsa los fundamentos realistas, o cuando la presencia saturadora de la realidad efectiva es tal que queda anulado o preterido el componente ficcional. La relación entre expansión ficcional e intensidad realista es una de las claves del placer estético y la que permite el equilibrio de la mimesis, conectando el mundo del receptor con el mundo realista-ficcional. El problema de la obra de Scorza con su recepción en el Perú se encuentra en la inestabilidad de los equilibrios mencionados, por una saturación parcial de la realidad efectiva (tal vez introducida para un público lejano a esta realidad) que eclipsaba el componente ficcional, y además, no encajaba del todo bien con el modelo de mundo que los lectores peruanos tendían a reconstruir, dada esta saturación de realidad. Sin embargo, con el paso de los años y la difuminación de la memoria histórica, el proceso ha sido inverso: en el Perú ha ido aumentando su aceptación, mientras que progresivamente ha ido desapareciendo de los mercados literarios internacionales.

Todo ello lleva a concluir que para el éxito de *La Guerra Silenciosa*, como producto narrativo ficcional-realista, debía existir una relación clave entre la poeticidad (el valor de la eficacia estética, que sólo algunos textos alcanzan), la literariedad y la ficcionalidad (lo que sustenta la creación artística). Junto a ello, también era necesaria una

adecuada selección de las instrucciones del modelo de mundo, así como del conjunto semántico referencial en la actividad del componente de constitución del modelo de mundo. Toda esta selección es, precisamente, el resultado del conocimiento de la realidad más el hallazgo de elementos semánticos fundamentales. Para profundizar en las cuestiones señaladas -sobre la determinación de los modelos de mundo subyacentes en el ámbito semántico-extensional- es necesario realizar una interpretación más detallada de los elementos más significativos que intervienen en la estructura del conjunto referencial de sus obras, y que se hallan presentes en la microestructura narrativa. En este sentido, siguiendo la línea teórica apuntada en los apartados precedentes, en el siguiente capítulo se lleva a cabo una revisión de ciertas estrategias empleadas por Scorza (a través de diversos elementos fundamentales presentes en su ciclo narrativo) para crear el efecto de realidad.

CAPÍTULO 8:

LA CONSTRUCCIÓN DE UN MUNDO POSIBLE EN

LA GUERRA SILENCIOSA DE MANUEL SCORZA

8.1. Introducción.

Los mundos de ficción pueden considerarse como la base misma de la creación, tanto en la literatura universal como en la hispanoamericana. Así sucede con los mundos paralelos de Comala (J. Rulfo), Macondo (G. García Márquez) y Santa María (J. C. Onetti), entre otros muchos. Ahora bien, estos ejemplos de mundos posibles literarios citados no tienen un referente concreto, se trata de abstracciones de una sociedad y un contexto, de un espacio y de un tiempo. Por el contrario, en el caso de Manuel Scorza, su mundo de ficción tiene, en apariencia, una base referencial muy concreta, ya que se sitúa en un paisaje identificable en un mapa, en concreto en pueblos como Rancas, que forman parte de la geografía del Perú, en la región de Cerro de Pasco. Aunque este mundo, sin embargo, también puede referirse, por metonimia, a toda la región andina, en general, o incluso a la patria de cualquier desclasado, por extensión.

En las obras narrativas, existen generalmente indicadores de situación de tipo temporal y espacial, que acentúan la verosimilitud de los personajes y acontecimientos. Como hemos visto en el capítulo anterior, precisamente la interrelación entre la realidad efectiva y el MM II que envuelve a los personajes es la que propicia el arraigo realista de éstos. Así, en el caso de Scorza, los datos que el autor ofrece del tiempo y el espacio proceden de la realidad, pero con instrucciones de un MM II, es decir, de un modelo de mundo de tipo ficcional. Es justamente de esta forma como Scorza le da a su obra el énfasis necesario para envolver a los personajes y dotarlos de un mayor realismo. En este sentido, como ya hemos indicado, Scorza se refiere en el ciclo a un espacio real de la geografía del Perú, el departamento de Cerro de Pasco. Esto sirve como base para sustentar un efecto de realidad más consistente, de la misma forma que la inclusión de numerosas referencias a unos hechos que fueron históricos -la movilización minera y campesina de la región a finales de los años cincuenta e inicios de los sesenta, tal y como hemos mostrado en el capítulo sexto- contribuye a reforzar este efecto.

Todo ello otorga un mayor realismo a los personajes, al mismo tiempo que los personajes dotan de un mayor realismo, a su vez, al conjunto del texto, de forma interactiva. Además, el uso de nombres propios es uno de los principales ingredientes, que se combina con otras formas de conexión con la realidad efectiva, con el objeto de crear un efecto global de realidad convincente¹. La finalidad de este capítulo es justamente poner de manifiesto algunos de los recursos más destacados empleados por Scorza a lo largo de su ciclo narrativo, *La Guerra Silenciosa*, para construir este efecto de realidad, para trazar los límites de su mundo de ficción.

Como punto de partida, y aunque parezca una obviedad, hay que tener muy presente que, en la obra de Scorza, la región de Cerro de Pasco que aparece no es, desde luego, la región real del mismo nombre, sino que se trata de un espacio que puede considerarse sustituto, tal y como analizaremos más adelante, siguiendo los planteamientos de T. Parsons². Es decir, el espacio conserva el mismo nombre y algunos de los personajes que lo habitan, pero se han modificado o se han pasado simplemente por alto muchos de sus rasgos, hasta el punto que a partir de una base real se han transformado los hechos ocurridos en ese lugar y se han distorsionado los límites espaciales, convertidos ahora, en este proceso, en ficcionales. Un primer paso para comprobar esta afirmación se muestra a través de los indicadores de situación temporal y espacial que maneja el autor dentro de la obra.

En este sentido, como mundo ficcional, el caso de Scorza, a pesar de que en un primer momento se acercaría a los ejemplos citados al principio de esta introducción (es decir, Comala, Macondo, Santa María...), cabría discutir si quizás éste se aproxima más a otros tipos de mundos de ficción, como podrían ser el Rouen de Flaubert, o el barrio limeño de Miraflores de Vargas Llosa, o incluso el París de Bryce Echenique, por compartir todos ellos un correspondiente homónimo en la

¹ Tal y como advierte acertadamente U. Eco (en *Seis paseos por los bosques narrativos*, ob. cit., p. 111): “En cualquier aseveración que contenga nombres propios o descripciones definidas, se supone que el destinatario adopta como indiscutible la existencia de sujetos de los que se predica algo”.

² T. Parsons, *Non-existent Objects*, ob. cit.

realidad. No obstante, paradójicamente, veremos que, en la construcción del mundo posible presente en *La Guerra Silenciosa*, Scorza emplea unos recursos semejantes a los mundos de ficción mencionados en primer lugar, dotados de una autonomía respecto a la realidad efectiva que se ve sostenida por el particular empleo de las categorías de tiempo y espacio que, a su vez, se cohesionan a través de la interrelación de los personajes a lo largo de las cinco novelas del ciclo.

Sin embargo, en el presente capítulo no sólo vamos a detenernos en el análisis del espacio y del tiempo dentro de la construcción del mundo ficcional representado por Scorza, sino que nos ocuparemos además de otras cuestiones que contribuyen de forma menos directa a la creación de este mundo posible literario. Scorza lleva a cabo a lo largo del ciclo una selección de los elementos referenciales, incrementándolos o enfocándolos (focalizándolos) según el caso³. Como elementos referenciales podemos incluir desde el nombre propio de los personajes, de los lugares e los datos históricos de los levantamientos, hasta el mismo empleo de mitos conocidos por la antropología, etc., que en cada caso, como veremos, son utilizados como puntos de referencia o de anclaje a través del nombre, pero que son tratados a voluntad por el autor. Estos elementos referenciales tienen una presencia importante tanto dentro del discurso narrativo propiamente dicho como en los paratextos, así como en las declaraciones del propio Scorza en los diversos medios de comunicación y que constituyeron un discurso paralelo al de la novela.

Asimismo, Scorza lleva a término una estilización y una simplificación de estos elementos referenciales, siguiendo el principio de economía general que rige los textos literarios: es decir, el autor juega con los espacios o vacíos de indeterminación, para que el lector contribuya en el acto de leer a su creación a partir de su propia experiencia e interpretación. De este modo, trata de no saturar el texto con un exceso de detalles, sino que controla el papel de los elementos referenciales para producir un equilibrio textual que permita transmitir una sensación de realidad.

³ Véase el capítulo séptimo.

Estos son los temas que se proponen en este capítulo, a partir de la selección de una serie de cuestiones concretas presentes en el ciclo narrativo de Scorza, y que constituyen elementos clave para una mejor comprensión del proceso de construcción del mundo ficcional creado por el autor en *La Guerra Silenciosa*. Fundamentalmente, pues, nos ocuparemos del tratamiento del espacio y del tiempo, interrelacionado con la caracterización de los personajes, lo que sustenta, en gran medida, el efecto de realidad buscado en la construcción de este mundo de ficción.

8.2. Cronotopo: las coordenadas del espacio y del tiempo.

8.2.1. Algunos elementos conceptuales.

El concepto de cronotopo (del griego, ‘tiempo’ + ‘espacio’), acuñado por M. Bajtin, resulta adecuado para establecer la interrelación que se observa entre tiempo y espacio en la construcción de mundos ficcionales⁴. Esta trabazón indiscutible ya es evidenciada, sin embargo, por I. Kant en una de las partes principales de la *Crítica de la razón pura*, en su *Estética trascendental*, donde define el espacio y el tiempo como formas indispensables para todo conocimiento⁵. Posteriormente, este principio kantiano ha demostrado su sustentación en el ámbito de las ciencias matemáticas y ha sido introducido y fundamentado a través de la teoría de la relatividad de A. Einstein y su conceptualización de lo que denomina ‘spime’ (del inglés, ‘space’ + ‘time’, es decir, ‘espacio-tiempo’), que expresa la relación indisoluble del espacio y el tiempo, tomando al segundo como cuarta dimensión del primero.

Resulta evidente que ya desde las antiguas retóricas se hacía hincapié en esta relación para situar temporal y espacialmente las acciones de los personajes, sin embargo, también es cierto que los cambios que ha supuesto la revolución

⁴ M. Bajtin, “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela” (1938), en *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1991, pp. 237-409.

⁵ I. Kant, *Crítica de la razón pura*, Madrid, Alfaguara, 1994, pp. 67-82.

einsteiniana dentro de la sociedad en general han afectado también, en cierta medida, a la forma en que se han enfrentado algunos escritores de nuestro siglo tanto al espacio como al tiempo, dando paso, precisamente, a cierta "relatividad" y, sobre todo, a la posibilidad de jugar con ambos ejes de conocimiento en la literatura contemporánea.

No vamos a desarrollar aquí, como es lógico, esta idea, pero sí la apuntamos ya que en el caso de Scorza, de forma particular, su interés personal por Einstein y por su concepto global del 'spime', tal y como se demuestra en los artículos que le dedica en su revista *Flash*⁶, pueden haber llevado a reflexionar a este autor, sobre esa capacidad deformadora y manipuladora tanto del espacio como del tiempo y de su efecto interactivo, dentro de la forma narrativa.

Así, volviendo a M. Bajtin, de quien tomamos prestado el concepto de cronotopo, tal y como éste establece y ha desarrollado de forma amplia, ambas instancias dan lugar a "la unión (...) en un todo" en la que "los elementos de tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. La intersección de las series y uniones de esos elementos constituye la característica del cronotopo artístico"⁷.

En el caso de *La Guerra Silenciosa*, como trataremos de demostrar, la construcción del mundo de ficción se crea, principalmente, a partir de esos ejes del espacio y del tiempo y de su interrelación (además del importante papel que, en este sentido, juegan los personajes, como veremos más adelante). Así, por ejemplo, en ocasiones se muestra cómo el aislamiento espacial se corresponde con el estancamiento del tiempo, dando lugar a una lógica distinta, dislocada, del elemento espacio-temporal constituyente de este mundo de ficción. Con ello Scorza consigue enfatizar la manipulación y la alteración de las reglas y normas sociales, vinculando

⁶ Véase el capítulo segundo de esta tesis.

⁷ M. Bajtin, "Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela", ob. cit., p. 238.

la paralización del tiempo a los valores que rigen a una comunidad aislada del transcurso de la historia contemporánea.

En *La Guerra Silenciosa* Scorza evita, por regla general, realizar descripciones detalladas, que sí son frecuentes, en cambio, en la novela indigenista tradicional, ya que este autor confía, como punto de partida, en las referencias con que cuenta ya el propio lector, además de las que el propio Scorza pueda sugerirle en el texto. El autor utiliza los nombres procedentes de la realidad como puntos de anclaje de la misma dentro de la novela -por este motivo insiste tanto en sus entrevistas sobre la situación geográfica de Rancas-, contando con el principio de desviación mínima que hemos mencionado con anterioridad⁸. Este principio hace referencia a que, como convención, el lector concede el beneficio de la duda sobre la verosimilitud de los hechos narrados que aparecen en un mundo ficcional de carácter realista, es decir, suspende por un tiempo -el de la lectura- la credibilidad.

El anclaje espacial que representa el pueblo de Rancas, se encuentra reforzado porque el lugar es conocido históricamente, al ser donde se produjo la Batalla de Junín, en la que se culminó la independencia del Perú a principios del siglo XIX (el 6 de agosto de 1824). Este detalle no es gratuito y ha contribuido en la elección de Rancas como centro de la historia narrativa, ya que implica que -como mínimo- una gran parte de los peruanos tienen conocimiento de la existencia real del lugar, aunque sólo sea a través de los manuales escolares de historia nacional.

8.2.2. El espacio en *La Guerra Silenciosa*.

La primera cuestión que llama poderosamente la atención en cuanto al tratamiento del espacio en la obra de Scorza, como hemos adelantado, es la falta de detalles descriptivos que enmarquen las acciones de los personajes. Si conocemos la situación geográfica, por ejemplo, de Rancas, es decir, que "limita por el norte con la

⁸ Véase el capítulo séptimo.

hacienda Pacoyán; por el sur con la Cordillera de los Andes; por el este con el fundo Sacra; por el noreste con las haciendas Paria y Caracancha y por el oeste con la hacienda Pacoyán", no es precisamente por el testimonio directo de la obra scorziana, sino por la información extraliteraria aportada por historiadores de los movimientos sociales en la zona, como Wilfredo Kapsoli⁹. De hecho, hay que destacar que la descripción se halla prácticamente ausente de la obra scorziana, al contrario de lo que sucede en las novelas indigenistas tradicionales. No obstante, sí se transmite la idea del aislamiento espacial de la zona en la que transcurren los hechos relatados¹⁰, con lo que se construye un mundo cerrado, cuyos límites se ven impuestos por un Cerco zoomórfico que va engullendo las tierras de los comuneros y que reduce al máximo su espacio vital¹¹.

Podemos decir que el tratamiento del espacio en la obra de Scorza sigue una polarización que enfrenta el ámbito de la ciudad con el del campo, en eterna lucha, tal y como suele aparecer en la novela indigenista. El espacio urbano se ve representado por ciudades de distinto carácter. Por una parte, existen puntuales referencias a Lima, como ámbito distante y lejano, en el cual casi nunca se desarrollan acciones y, por otra, existen ciudades cercanas, en las que sí transcurre parte de la acción contada en las novelas. Entre estas últimas, como ciudad cercana, destaca Cerro de Pasco, aunque también suceden numerosos episodios en Yanahuanca y en Yanacocha (en *Redoble por Rancas* y *El Jinete Insomne*, respectivamente).

Por otro lado, los espacios rurales -predominantes a lo largo del ciclo- aparecen representados mediante tres planos distintos. En primer lugar, el plano relativo a la vida de las comunidades y pueblos (de nuevo, el propio Rancas en *Redoble por Rancas*, o Chinche en *Historia de Garabombo el Invisible*). En

⁹ W. Kapsoli, "*Redoble por Rancas*, historia y ficción", ob. cit., p. 101.

¹⁰ F. Schmidt, "*Redoble por Rancas* de Manuel Scorza: una novela neoindigenista", ob. cit., p. 239.

¹¹ O. Rodríguez, "El cerco de arriba, el cerco de abajo", ob. cit., p. 77.

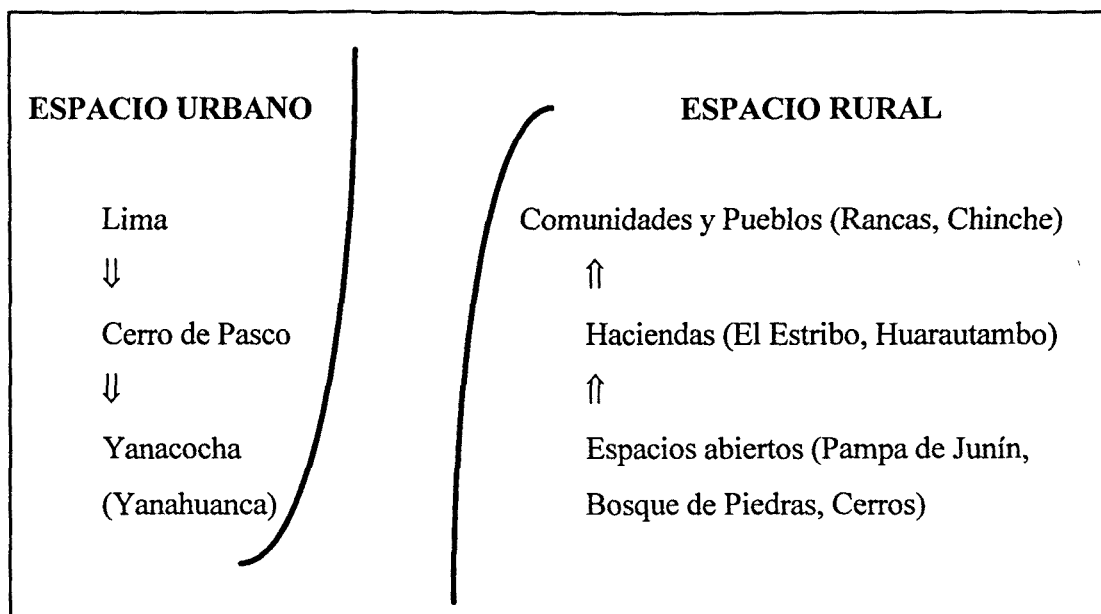
segundo lugar, se nos muestra otro plano centrado en la vida de las haciendas (por ejemplo El Estribo -en *Redoble por Rancas*- o Huarautambo -tomada, como la Bastilla, en *Cantar de Agapito Robles*¹²), en torno a los poblados indígenas pertenecientes a éstas. En estos casos, el orden y la autoridad de los hacendados configura también este espacio interior, tal y como es vivido por los propios indígenas. Finalmente, un último plano espacial del entorno agrario presente en las novelas del ciclo consiste en los grandes espacios abiertos de la región (la Pampa de Junín, los cerros circundantes, el Bosque de Piedras). Este último plano se configura simbólicamente como un espacio de libertad y de riqueza (mediante la ganadería extensiva) disponible para los indígenas, y es precisamente su control -o la posibilidad de acceso a éste- lo que a la vez articula el gran conflicto social que narra el ciclo novelístico¹³.

Cabe señalar también que, en general, destaca en el ciclo que el tratamiento de los espacios parece establecerse a partir de la mirada indígena -en el sentido de familiaridad o extrañamiento, lejanía o cercanía- ya que los lugares citados son tratados de forma más o menos distante respecto a la proximidad existente a las comunidades. En este contexto, existen asimismo espacios con claras connotaciones negativas, como los que se encuentran en manos de la empresa multinacional Cerro de Pasco Co. o la propia cárcel (situada en ciudades próximas, como Huánuco -en *El Jinete Insomne*- y Cerro de Pasco). En contrapartida, existen espacios ideales como es el caso de la "Gran Pangoa" (o la Yanacocha Nueva), que integra la imagen bíblica del éxodo hacia la Tierra Prometida en *El Jinete Insomne*¹⁴.

¹² Tal y como ha observado V. Vidal ("América en los cantares de Manuel Scorza", *Araucaria de Chile*, núm. 10, 1980, p. 186): "Agapito demuestra que Huarautambo, la hacienda de Montenegro, es como la Bastilla; y es la que primero deben tomar".

¹³ En este sentido, precisa O. Rodríguez, en "El cerco de arriba, el cerco de abajo", ob. cit., p. 108: "la sabana es inmensa, pero más ilimitada es la extensión de los alambrados del cerco. Semejante espacialidad -decía Scorza en una entrevista- produce los grandes movimientos novelísticos del mundo (el ruso o el latinoamericano), precisamente porque las sociedades tienen aún base agraria, 'es decir, espacio' y tal evocación del campesinado ruso haría casi pensar en esa adscripción que durante muchos años asoció el *mujickismo* a la novela social de la serie literaria latinoamericana".

¹⁴ R. Forgues, *La estrategia mítica de Manuel Scorza*, ob. cit., pp. 40-43.



Por otra parte, el espacio en el que sucede la acción relatada cada vez se va ampliando más. Si en la primera novela el espacio es definido por la masacre ritual sufrida por el pueblo de Rancas, en *Historia de Garabombo el Invisible* -como señala el crítico J. Correa Camiroaga- se sitúan los límites espaciales extensos de la comunidad cuando Fermín Espinoza se sumerge en la lectura de los títulos de propiedad, proporcionados por Juan Lovatón¹⁵. A partir de la cuarta novela, el espacio se extiende paralelamente al propio levantamiento en todas las comunidades de la provincia, hasta llegar a la última entrega del ciclo, en la que la lucha abarca ya todas las provincias de la zona andina y, con ello, se amplía también el espacio en el que sucede la acción¹⁶.

Además del emblemático pueblo de Rancas, que se convierte en punto de referencia constante en el ciclo, cabe destacar también la presencia reiterada de

¹⁵ J. Correa Camiroaga, "Redoble por Rancas: ¿epopeya latinoamericana?", ob. cit., p. 512. (Véase el episodio mencionado en M. Scorza, *Historia de Garabombo el Invisible*, ob. cit., p. 40).

¹⁶ Así lo observa I. Deutschland (*Aspekte der Darstellung des Menschen im Romanzyklus 'La Guerra Silenciosa' von Manuel Scorza*, ob. cit., pp. 14-15): "einen alle Gemeinden der Provinz umfassenden Aufstand (...) in allen Provinzen des Andenhochlandes gleichzeitig stattfinden soll" ["un levantamiento de todas las comunidades de la provincia (...), en todas las provincias de la zona andina, debe tener lugar"].

Yanahuanca. Yanahuanca es una capital de provincia, en la región de Cerro de Pasco, que constituye el escenario donde repercuten la mayoría de los conflictos de tierras entre hacendados y comunidades vecinas. Scorza hace uso de este pueblo para situar y caracterizar la acción de los detentadores del poder -las autoridades- en relación a los conflictos sociales derivados de las usurpaciones de tierras a la comunidad. Tal y como señala T. Escajadillo, Yanahuanca constituye un escenario urbano en el que repercute la lucha en el campo, y en el que se producen también episodios desvinculados de la trama principal, es decir, del desarrollo de los conflictos centrales¹⁷.

La dicotomía ciudad-pueblo, por una parte, y espacio abierto-espacio cerrado por otra, es muy insistente a lo largo del ciclo de *La Guerra Silenciosa*. Así, O. Rodríguez destaca, refiriéndose concretamente a *Redoble por Rancas*, que mientras todos los capítulos que se centran en la figura del juez Montenegro permiten inmediatamente la ubicación en el espacio de Yanahuanca como escenario urbano, fortalecido por las aparentes estampas "costumbristas" y las frecuentes alusiones a las desatadas lenguas de los murmuradores locales, los planos más esenciales de los capítulos en los que aparece Héctor Chacón parecen desarrollarse en el espacio indefinido o inubicable que requieren tanto la conspiración que reúne a los marginados o seres de excepción, como el carácter ubicuo de sus andanzas de "bandolero" cuando la rebelión es descubierta¹⁸.

Paradójicamente, puede constatarse cierto problema de localización en los escenarios propuestos por Scorza en su ciclo, y que ya ha sido destacado por numerosos críticos, en el sentido que las historias contadas no pertenecen exclusivamente a una localidad o ámbito espacial concreto, como podría ser una comunidad o poblado específico. Por el contrario, aparece a lo largo del ciclo una pluralidad de nombres, recurso que, especialmente para el lector ajeno a la geografía peruana, crea un particular efecto de realidad, por medio de una ambigüedad que

¹⁷ T. Escajadillo, "Scorza antes de la última batalla", ob. cit., p. 186.

¹⁸ O. Rodríguez, "El cerco de arriba, el cerco de abajo", ob. cit., p. 102.

sintetiza lo distinto: Rancas, Yanacancha, Yaruscayán, Huariaca, Tambopampa, Huancayo, Cauta, Piscapuquio¹⁹...

Cabe destacar además una inconsistencia importante que aparece en el ciclo. Ésta se refiere a la historia de las luchas de la comunidad de Yanacocha, una de las tramas paralelas de *Redoble por Rancas* y asunto principal de los últimos volúmenes, como en *El Cantar de Agapito Robles*. Curiosamente, como bien indica de nuevo T. Escajadillo, esta trama no difiere ni en los personajes ni en los enfrentamientos, de la que se presenta en el tercer volumen de la serie, situada en la comunidad llamada Yanahuanca. Asimismo, cuando se relata la aventura de Yanacocha, no se alude casi nunca a la supuestamente muy cercana comunidad de Yanahuanca, y viceversa²⁰. Irina Deutschland mantiene la misma opinión, y argumenta que el mismo Scorza no dio nunca ninguna aclaración sobre el tema, a la vez que señala la probable identidad entre ambas comunidades:

"In den Romanen tauchen zwei unterschiedliche Bezeichnungen, einmal Yanahuanca und dann Yanacocha, für eine Gemeinde auf. Den auftretenden Figuren, aber auch der Beschreibung der Gemeinden zufolge muß es sich dabei um den gleichen Ort handeln"²¹.

Este problema de coherencia interna del ciclo tiene repercusiones sobre la creación del mundo ficcional, ya que muestra algunas quiebras internas, que hacen menos verosímil el conjunto. Dado que estas contradicciones existentes no contribuyen a reforzar los elementos cohesionadores del ciclo, cuya función es ensamblar todo el mundo ficcional, sino que introducen confusión y extrañamiento,

¹⁹ *Ibidem*, p. 106. Rodríguez señala también que en el fondo, en el caso de *Redoble por Rancas*, todas esas localidades llegan también a ser una sola por la presencia limitante del cerco tendido por la compañía minera.

²⁰ T. G. Escajadillo, "Scorza antes de la última batalla", ob. cit., p. 187-88. También R. Forgues (en *La estrategia mítica de Manuel Scorza*, ob. cit., p. 147) califica de confusa y ambigua esta diferenciación.

²¹ I. Deutschland, *Aspekte der Darstellung des Menschen im Romanzyklus 'La Guerra Silenciosa' von Manuel Scorza*, ob. cit., n. 33 ["En las novelas aparecen dos indicaciones distintas, una vez Yanahuanca y luego Yanacocha, para una comunidad. Según los personajes que aparecen y su descripción, debe tratarse del mismo lugar"].

puede decirse que, en este caso, los recursos para el mantenimiento de la convención de verosimilitud son debilitadores. Podría concluirse, pues, con T. Escajadillo, que:

"[Scorza] ha debido ser más cuidadoso con la coherencia interna del conjunto, especialmente si explícitamente insiste en presentar a las novelas como parte de una serie"²².

De hecho, es muy probable que la diferenciación fuera sólo una confusión de Scorza, intencionada o no, que hubiera podido resolver en algún momento al hacer la revisión final del ciclo que había prometido repetidamente. O puede que no. No obstante, creemos que esto tampoco implica ningún obstáculo para el propósito final -bastante evidente, por otra parte- que pretende destacar que lo importante es que el lector comprenda que, si bien está leyendo las peripecias de una comunidad determinada en concreto, la misma situación y los mismos conflictos son válidos para cualquier otra, es decir, para una extensa región. En este sentido, podría incluso considerarse que la confusión de este espacio territorial (Yanahuanca-Yanacocha) acaba constituyendo uno de los elementos básicos que contribuyen a crear la unidad del ciclo. Hasta cierto punto, por tanto, el nombre de la comunidad debería ser lo menos importante, porque la historia a contar es siempre la misma: se repite cíclicamente, en el espacio y en el tiempo.

8.2.3. Descripción ausente: La autorreferencialidad.

Los modelos narrativos clásicos se han basado generalmente en descripciones detalladas y precisas de la realidad (por ejemplo, en el siglo XIX no existía una cultura de la imagen, y estas descripciones constituían una posibilidad de conocimiento difícilmente sustituible). A lo largo del siglo XX, sin embargo, la proliferación de medios de reproducción de la imagen y la generalización de la cultura audiovisual ha sido cada vez más predominante. Ello ha conducido a que los

²² T. G. Escajadillo, "Scorza antes de la última batalla", ob. cit., p. 188.

novelistas exploraran y adoptaran en sus estilos narrativos la nueva situación, mediante múltiples propuestas creativas.

Así, el 'conflicto' entre Scorza y la tradición de la novela indigenista ilustra un caso concreto referente a esta amplia problemática. En este sentido, mientras la novela indigenista tradicional hacía un extenso uso de las descripciones de personas y lugares, en lo que se ha denominado la novela 'neo-indigenista', entre cuyos cultores podría situarse a Scorza, tales descripciones no aparecen, sino que se hallan ausentes. Los indios no aparecen descritos de forma detallada y minuciosa, ni los paisajes nos son contados con gran precisión. Se supone que cada lector ya tiene la suficiente información visual para recomponer los argumentos con sus propias imágenes, que tal vez podrán ser distintas en cada caso²³. Por otra parte, surge otro tipo de intencionalidad, más bien basado en provocar al lector una determinada impresión del espacio en términos cognitivos. Esta lógica de la descripción ausente se encuentra relacionada con el hecho de que el mundo ficcional de Scorza, como el de otros novelistas del siglo XX que han construido un mundo propio alternativo dentro de un espacio cerrado, tiene muchos más puntos de anclaje dentro de su propio discurso narrativo que en los elementos referenciales extraliterarios, es decir, exteriores a su obra y provenientes de la realidad efectiva. Así, los elementos externos utilizados como referencia para dar consistencia al mundo ficcional son escasos y, por el contrario, existen muchos elementos internos, es decir, que aparecen en la propia obra y que, por su repetición, por su estructura, etc., dan cohesión y se convierten en puntos de referencia intratextuales para este mundo ficcional. La idea de descripción ausente en el ciclo es también intuida por O. Rodríguez, al reconocer que toda la historia contada por Scorza no se concreta en demasía, sino que constituye lo que caracteriza como

"un hecho difuso, supuestamente inverificable que ocurre en un espacio más difuso aún y tanto, que la toponimia precisa de las aldeas devastadas por el

²³ En este sentido, R. Forgues (en *La estrategia mítica de Manuel Scorza*, ob. cit., p. 62) apunta, por ejemplo, la idea de que en la obra de Scorza "el mundo físico está descrito más en términos de humanidad que en términos de naturaleza. Lo cual reanuda con la cosmovisión indígena en la cual hombre y naturaleza formaban parte de un conjunto y, merced a sus incasantes relaciones combativas y solidarias a la vez, originaban el gran movimiento de la vida universal".

cercos apenas puede ser reconocida en los mapas militares estratégicos, o por lo menos un efecto especial de significación logra mantenerla lo suficientemente borrosa como para independizarla de una geografía específica"²⁴.

Quizás esta falta de elementos descriptivos apunte hacia la intención de Scorza de extender el hecho circunstancial del enfrentamiento situado en la sierra andina a un ámbito más amplio y general, el del conflicto entre pobres y ricos, es decir, de la lucha de clases, independientemente del escenario en que ésta tenga lugar.

Esta misma perspectiva la considera H. Neira al señalar la confusión generalizada que se produjo entre muchos lectores y críticos cuando identificaron la narración de Scorza con el relato novelado de unas determinadas luchas agrarias indígenas, el cual debería contener -evidentemente- muchos más elementos referenciales externos de los que presentaba:

"Scorza propone un juego de representaciones que como tal, está sometido a la precariedad y a la duda de la representación misma, pero que la actitud general ha tomado no como signo sino como la cosa misma, esto es, como relato naturalista de las luchas indias. Este es uno de los principales equívocos en torno a la narración de Scorza"²⁵.

Por este motivo, para el mundo ficcional creado en *La Guerra Silenciosa*, realmente no tiene demasiado sentido discutir si Rancas y los demás lugares mencionados a lo largo del ciclo existen efectivamente y coinciden con los parámetros definidos por Scorza o no. Lo que es verdaderamente importante es si estos espacios tienen sentido y son funcionales, en el contexto del mundo ficcional creado, es decir, para la historia que se cuenta y para los objetivos narrativos que se propone el autor a la hora de comunicarlos al lector potencial. Desde una perspectiva más general, U. Eco es bastante explícito en defender esta lógica:

²⁴ O. Rodríguez, "El cerco de arriba, el cerco de abajo", ob. cit., p. 88.

²⁵ H. Neira, "Scorza aquí y allá: mirada limeña y mirada parisina sobre M. Scorza", ob. cit., p. 98.

"sobre la base de este concepto de verdad, se ha discutido mucho qué quiere decir que una aseveración es verdadera en un mundo narrativo: la respuesta más razonable es que es verdadera en el marco del Mundo Posible de esa determinada historia"²⁶.

Como veremos más adelante, en algunos de los casos de mundos ficcionales más conocidos (como es el caso de los de Faulkner, Rulfo, García Márquez...) existen también siempre algunos elementos referenciales externos (respectivamente, Mississippi, Sur de Jalisco, Colombia...) pero sus respectivos autores no hacen un uso tan destacado de este tipo de anclaje referencial como en el caso de Scorza (dentro y fuera de la novela). Se podría decir que estos autores tienden más bien a disimularlos y a presentarlos de forma bastante ambigua. Por el contrario, Scorza, sin tener un mayor número de elementos referenciales que los utilizados por los autores mencionados, crea el efecto o la confusión de seguir una lógica distinta -que acaso él consideraba más realista-, al ensayar una gran labor publicitaria de su obra, centrada muy especialmente en estos elementos referenciales externos. Sin embargo, lo más interesante que podemos destacar es que Scorza utiliza el mismo sistema de autorreferencialidad -es decir, de referencia interna o intratextual de elementos repetidos en la obra- que los demás autores citados, y que, a pesar de las apariencias, no sigue una vía basada en establecer un gran número de elementos de anclaje externos a su propia obra.

Con la caracterización de los espacios en los mundos ficcionales ocurre lo mismo que con los nombres propios de los personajes, como veremos más adelante. Por ejemplo, como es lógico, el París que describe Balzac no es, por supuesto, aunque lo parezca, el París del siglo XIX, sino un espacio de ficción, en el que se encuentran elementos del París del XIX, pero donde se encuentran muchas diferencias. Se trataría, como ya hemos indicado en el capítulo anterior, de un ejemplo básico de espacio sustituto, dentro de la terminología de Parsons. Hay que entender que en ningún caso es posible realizar una copia fiel de la realidad, porque

²⁶ U. Eco, *Seis paseos por los bosques narrativos*, ob. cit., p. 97.

el conocimiento de ésta, su análisis y su representación son cosas distintas, formas de aproximación diferentes. Un caso extremo contrario de estos problemas lo constituye la tentación hiperrealista, que incurre en el detallismo y la minuciosidad descriptiva con la supuesta intención de reproducir la realidad de forma extraordinariamente fiel, es decir, de conseguir con ello un efecto de realidad máximo. Sin embargo, hay que ser conscientes de que nunca se puede describir completamente la realidad, que ésta es una aspiración imposible, descabellada, y que siempre se ofrece una visión subjetiva, de un autor y de un momento determinados. Además, los detalles no tienen por qué corresponderse con la realidad efectiva necesariamente, sino que puede tratarse de elementos sin una correspondencia real que, sin embargo, pueden conseguir crear en ocasiones un mejor efecto de ésta.

Otras veces, la estrategia empleada es inversa, solamente se dan algunos detalles de la realidad efectiva de los personajes y de los espacios, dejándose a la libertad del lector que éste complete con su imaginación los datos, o los escenarios que no aparecen narrados. Así, en el caso concreto de Scorza, la población indígena más bien constituye el escenario ideal para objetivar la interpretación que hace el autor de la situación en la cual se encuentra la sociedad peruana y, en especial, la andina²⁷.

8.2.4. El tiempo en *La Guerra Silenciosa*.

Resultaría especialmente interesante y esclarecedor realizar un estudio exhaustivo sobre esta cuestión, a partir de la metodología empleada por G. Genette²⁸. Este camino ha sido seguido, excepcionalmente, por B. Puente-Baldoceda

²⁷ H. Spreen, "Manuel Scorza como fenómeno literario en la sociedad peruana. *La Guerra Silenciosa* en el proceso sociocultural del Perú", ob. cit., p. 133.

²⁸ G. Genette, *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989; asimismo, cf. A. Sánchez-Rey, *El lenguaje literario de la "Nueva Novela" Hispánica*, Madrid, Mapfre, 1991.

en su tesis doctoral²⁹, aunque sólo se ocupara del análisis de *Redoble por Rancas*. Resulta necesario pues un análisis de este tipo que abarque el ciclo completo, labor que podría constituir por sí misma el tema de toda una investigación³⁰.

Desde una perspectiva más interpretativa, puede decirse que los parámetros temporales que establece Scorza en *La Guerra Silenciosa* siguen, básicamente, tres perspectivas distintas, que presentan una dinámica y unos ritmos temporales muy diferenciados. En primer lugar, encontramos la caracterización del tiempo más inmediato, el que aparece especificado en las noticias periodísticas, sobre el que Scorza ofrece más pistas desde un primer momento, ya que le interesa insistir en estos datos concretos para utilizarlos como uno de los puntales de su estrategia para crear el efecto global de realidad (de forma paralela al empleo que hace Scorza de los nombres propios de los lugares supuestamente referidos). De este modo, pretende forzar, desde el primer momento, la implicación del lector en la novela, instruyéndolo a que siga, paso por paso, el hilo de la historia de la opresión y la revuelta. En este sentido, el lector se sitúa de inmediato, a través de estos datos textuales específicos, en el entorno temporal de las revueltas campesinas de Cerro de Pasco que se extendieron aproximadamente desde el año 1959 hasta 1963, en unos momentos de importantes cambios políticos y económicos para el conjunto del Perú³¹.

Una segunda perspectiva temporal se va imponiendo de forma paulatina en las novelas del ciclo, hasta abarcarlo en su totalidad. Nos referimos al progresivo estancamiento del tiempo histórico que, según Scorza, desde la conquista no ha vuelto a activarse -por lo menos desde el punto de vista indígena- y que acaba

²⁹ B. Puente-Baldoceda, *Narrativa, lenguaje e ideología en la literatura neoindigenista y la literatura de la negritud del Perú: Manuel Scorza y Gregorio Martínez*, Austin, University of Texas, 1989.

³⁰ A. M. Aldaz (en *The Past of the Future. The Novelistic Cycle of Manuel Scorza*, ob. cit.) realiza un detallado análisis de la fragmentación cronológica de las distintas novelas del ciclo, señalando la fuerte presencia de analepsis y prolepsis que distorsionan el orden temporal convencional.

³¹ Véase al respecto el capítulo sexto.

constituyendo un **no tiempo**, en el que no se produce ningún cambio. El mismo Scorza manifestaba claramente esta idea en diversas entrevistas, cuando denunciaba que "hay, pues, pueblos que se han detenido en el siglo XVI, XVII, XVIII, o en el siglo XIX. El Perú es un archipiélago de tiempos detenidos"³². Scorza, tal y como apareció asimismo en una reseña temprana a su primera entrega del ciclo, "trabaja con el "tiempo detenido" y, por tanto, se ausenta del "tiempo móvil". Esto le provoca una fractura, una separación, un abismo con la realidad que siente llenarse, vertiginosamente, con la angustia"³³.

Esta consideración particular del tiempo (o, mejor dicho, del no tiempo) toma cuerpo a lo largo del ciclo scorziano a través de distintas metáforas que aparecen una y otra vez, de forma insistente, de un modo que revela unos modelos literarios clásicos, desde Heráclito. De todas ellas destaca, principalmente, la imagen que muestra a los relojes aquejados de una enfermedad mortal, tremendamente contagiosa, que los convierte en réplicas morbosas de los relojes blandos dalinianos. El tiempo se estanca, como también se detiene el espacio, tal y como se observa en el curso del río Chaupihuaranga, convertido ahora en un lago. Es decir, el tiempo y el espacio se hallan íntimamente relacionados: forman una unidad única. No es posible disociarlos. Se detiene el curso de la vida: desaparece la necesaria y dolorosa presencia de la muerte. El orden de la naturaleza se trastoca provocando un desequilibrio fatídico que sólo puede anunciar el fin escatológico del mundo. O por lo menos, de su mundo particular. Los años siguen una carrera imparable hacia ninguna parte, los meses y los días se confunden, al dictado de la caprichosa voluntad de las autoridades, representada esta vez por la arbitrariedad de doña Pepita Montenegro, la esposa del juez.

El tiempo, como el poder, como el mismo ritmo de la vida, es controlado y detentado por las autoridades, desde los hacendados hasta los funcionarios, pasando

³² M. Osorio, "Latinoamérica, continente del silencio. Entrevista con Manuel Scorza" *Marka*, vol. 4, núm. 99, 1978, p. 5.

³³ Anónimo, "Dos novelistas se confiesan: Alfredo Bryce Echenique y Manuel Scorza", ob. cit., p. 60.

por los jueces que no resuelven litigios centenarios. En un ensayo posterior de Scorza, escrito a inicios de los ochenta, el autor aún desarrolla más abiertamente esta concepción, que remite a la época de los conquistadores, quienes no sólo se constituyeron en los propietarios del espacio sino que también asumieron la propiedad del tiempo:

"Die Eroberung durch die Spanier war die absolute Verneinung dieser geschichtlichen Kontinuität: sie hob sie auf. Der Konquistador besetzte nicht nur den Raum, er besetzte die Zeit"³⁴.

Finalmente, una tercera perspectiva temporal en las novelas surge del impacto entre dos aspectos, uno móvil y otro inmóvil, y se muestra en los cambios que vienen impulsados por la transformación de la sociedad y de la economía peruana o, en otras palabras, del impulso de la modernización y la introducción de nuevas relaciones económicas basadas en el mercado. Independientemente de la bondad o la maldad de los fenómenos que conllevan estos cambios, lo importante es la ruptura que representa el abrir nuevas brechas -¿irreversibles?- en ritmos temporales recurrentes y constantes, cíclicos y míticos. Esta concepción ya había sido teorizada muchos años antes, en alguna medida, por el propio Scorza, al opinar que

"El drama es inseparable de su escenario, es decir, el drama histórico es el escenario (...) observar cada fenómeno **desde** y **con** su espacio y su tiempo como continuidad inseparable (...). Desde este punto de vista ha de modificarse el marxismo al desplazarse a una realidad distinta de la europea en que fue concebida"³⁵.

Estas reflexiones fueron elaboradas por Scorza durante el período de su relación con el aprismo, y se centraba en considerar el papel de los contextos específicos, distintos en cada caso, y de forma particular en el Perú, para entender los procesos y dinámicas del cambio social y económico. Es decir, Scorza, siguiendo

³⁴ M. Scorza, "Land der Zeitlösigkeit", *Peru*, ob. cit., p. 8 ["El descubrimiento de los españoles constituyó la negación de esta continuidad histórica: la suprimió. El conquistador se apoderó no sólo del espacio, sino del tiempo"].

³⁵ M. Scorza, "Una doctrina americana", ob. cit., p. 32.

la teoría aprista de V. R. Haya de la Torre sobre el “Espacio-Tiempo-Histórico”, apuntaba que el proceso político debía seguir en cada caso las particularidades que exigiera el espacio y el tiempo en cada momento histórico determinado.

8.2.5. Otros mundos posibles: de Proust a García Márquez.

En este subapartado se quiere concluir el análisis del tema del cronotopo en *La Guerra Silenciosa* mediante la comparación de algunos de los elementos más significativos que han surgido a lo largo de las páginas anteriores. Tomando como término comparativo algunos de los mundos posibles más célebres de la creación literaria del siglo XX, se establece un conjunto de puntos de referencia, con los que relacionar los procesos y mecanismos de carácter temporal y espacial empleados por Scorza en la creación de su mundo posible. Además, no hay que descartar, aunque éste no sea el objetivo básico de este análisis, que, en alguna medida, la obra de Scorza haya tomado como modelo aspectos concretos de algunos de los casos escogidos, lo cual también puede resultar interesante de observar. Para ello, se han elegido los mundos posibles literarios creados por M. Proust (Combray), W. Faulkner (Yoknapatawpha), J. Rulfo (Comala) y G. García Márquez (Macondo), por tratarse de textos relacionados, de un modo u otro, con el autor peruano.

La relación de Scorza con M. Proust proviene de uno de los primeros artículos publicados por el escritor peruano en su juventud y que se ocupaba, precisamente, del autor de *A la recherche du temps perdu*³⁶. El mismo Scorza, en unas reflexiones posteriores, manifestaba su perplejidad ante este tipo de lectura cuando comentaba: “no entiendo bien cómo en el fragor de la lucha política nos dábamos tiempo para hablar de Proust...”³⁷. Es posible que, en un primer momento, pueda sorprender al lector de estas páginas la mención al narrador francés, sin embargo, éste va a ser un punto de referencia constante para Scorza a lo largo de su

³⁶ M. Scorza, “La idea del arte en Marcel Proust”, *Cuadernos del Pueblo*, México, 1948.

³⁷ M. Scorza, “Testimonio de vida”, ob. cit., p. 22

vida³⁸. Por este motivo, puede resultar interesante establecer una comparación entre algunos aspectos de las obras de ambos autores.

Puede indicarse que existen algunas similitudes entre los aspectos espaciales del mundo ficcional creado por Proust y el mundo posible que desarrolla Scorza. En un principio, ambos crean un espacio cerrado, un lugar, un pueblo y, a medida que van desarrollándose las tramas de sus respectivas obras, estos mundos se van abriendo a una región más amplia, con distintos pueblos y ciudades, que engloban también los espacios abiertos existentes entre ellos. Cabe notar, no obstante, que mientras Scorza mantiene y utiliza como anclaje el nombre del lugar (Rancas, en su primera novela), Proust cambia el nombre del pueblo real en el que se inspira (Combray es el nombre que sustituye a Eteuilles)³⁹.

En relación con el tratamiento del tiempo, en ambos mundos ficticiales se pueden encontrar algunos paralelismos, aunque el punto de partida y los objetivos de cada autor sean distintos. Así, mientras que la nostalgia de un tiempo que se aleja es uno de los motivos que impulsan a Proust a recordar -como el propio título de su obra indica-, para Scorza -según sus propias declaraciones- el olvido es producto, simplemente, del creciente desconocimiento de unos hechos y problemas que el pasar del tiempo va borrando poco a poco: en Proust el tiempo es manipulado por su propia memoria, mientras que en Scorza el tiempo pasado es reconstruido a partir de los recuerdos de sus protagonistas.

Se produce una curiosa coincidencia entre los mundos de Proust y Scorza: en ambos casos existen las imágenes fotográficas de los protagonistas de sus novelas (o, mejor dicho, de las personas que los inspiraron)⁴⁰. Sin embargo, la actitud de los

³⁸ Curiosamente, en una entrevista de la autora con Carlos Pujol (mayo, 1995), director de la editorial Planeta, éste recordaba básicamente de Scorza su obsesión, casi compulsiva, por M. Proust.

³⁹ P. L. Rey, *Álbum Proust*, Madrid, Mondadori, 1988.

⁴⁰ Fotografías de Nadar, en P. L. Rey, *Álbum Proust*, ob. cit.; véanse, asimismo, las imágenes del anexo documental para el caso de Scorza.

dos autores es completamente distinta al respecto, casi podríamos decir que inversa. Mientras que Scorza las utilizaba para insistir en la veracidad última de los sucesos que relataba, Proust -que tampoco solía caracterizar físicamente a sus personajes- argumentaba que al recurrir a las imágenes se incurría en una idolatría, y que éstas no tenían ningún sentido para identificar las claves interpretativas de sus personajes.

Asimismo, los especialistas en Proust han encontrado algunas incoherencias lógicas de pequeño calado en el conjunto de su narrativa. Por lo que hemos visto, en el caso de Scorza éstas son, en cambio, bastante importantes y visibles. Sin embargo, dejando a un lado las insalvables diferencias entre uno y otro autor, para ambos casos se podría aplicar la metáfora constructivista a la que se refiriera el propio Proust como método de su particular proceso de creación literaria, al reconocer que, al igual que los constructores de catedrales, alzaba su obra utilizando todo tipo de restos arquitectónicos previos.

Otro de los modelos clásicos modernos de construcción de un mundo alternativo de ficción lo constituye la creación de **Yoknapatawpha** en la obra de W. Faulkner. El mundo de Faulkner constituye, sin duda, una muestra del triunfo de la autosuficiencia creativa. Es un producto estético de la imaginación, donde las referencias territoriales externas son prácticamente irrelevantes. Es sabido que tanto la ciudad que constituye el centro de Yoknapatawpha, Jefferson, como el propio condado de Yoknapatawpha, tienen sus referentes en la cartografía real del profundo sur norteamericano, del *Deep South*, centrado en la zona del Mississippi; concretamente, se trata del condado de Lafayette y la ciudad de Oxford⁴¹. Sin embargo, estos datos tienen una relevancia muy escasa, tanto para el propio Faulkner como para los lectores de sus novelas. El conocimiento de este referente no constituye una información proclamada por Faulkner, ni deseada por sus lectores, sino algo derivado básicamente de la curiosidad de algunos críticos y analistas de la obra del autor. Desde el punto de vista del análisis de la obra literaria, lo relevante es que Faulkner actúa como un arquitecto de ciudades y espacios, que decide dónde

⁴¹ Cf. M. Millgate, *William Faulkner*, Barcelona, Barral, 1972.

situar los distintos elementos que configuran su mundo de ficción en el plano espacial y en el temporal. Cabe mencionar incluso que en una de sus primeras novelas (*Absalón, Absalón*, 1936), Faulkner, como creador demiurgo, incluye un mapa de su Yoknapatawpha, con todas las indicaciones que considera convenientes para ayudar al lector en su entrada a este mundo posible⁴². En este sentido, lo que realmente hace Faulkner es adaptar la realidad referencial, pre-existente, como cree conveniente para su construcción ficcional, siguiendo los dictados de su imaginación.

Un segundo elemento relevante en el mundo literario de Yoknapatawpha es la importancia primordial que toman los personajes en la creación de este mundo posible, y que contribuye a configurar el espacio y el tiempo de éste. Así, la interacción de los personajes, las tramas y redes que se establecen entre ellos, predominan sobre los paisajes y las ciudades. El propio Faulkner lo afirmaba de forma clara: "the people first, where second"⁴³. En el caso del mundo posible creado por Scorza, este principio también parece hallarse presente, puesto que resulta muy significativo para entender su utilización de los referentes espaciales. Para el autor peruano, como veremos más adelante, las relaciones entre los personajes constituyen el material básico con el que estructura su mundo ficcional, coincidiendo así con Faulkner en dotar a los personajes de una potente energía propulsora para el desarrollo narrativo de sus obras, siendo estos mismos personajes los que dan luego una significación más completa al cronotopo literario⁴⁴.

En ambos autores, el estilo narrativo del discurso atribuido a los personajes es difícilmente creíble, dada la caracterización de éstos y su previsible nivel

⁴² Cf. A. Robert Lee (ed.), *William Faulkner. The Yoknapatawpha Fiction*, Londres-Nueva York, St. Martin's Press, 1990.

⁴³ J. Blotner (ed.), *Selected Letters of William Faulkner*, Nueva York, Random House, 1977, feb. 1935, cit. en James H. Justus, "Faulkner's Fortunate Geography", en A. Robert Lee (ed.), *William Faulkner. The Yoknapatawpha Fiction*, ob. cit., p. 21.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 21: "In his abstracts of projected works for publishers he [Faulkner] makes nothing significant of his Oxford-Jefferson settings; they invariably focus on characters and their intersections".

lingüístico⁴⁵. Así, los discursos de los personajes son transformados literariamente, insuflándose a los caracteres originarios elementos míticos, históricos, culturales, etc. En este sentido, se encuentra en Scorza la misma idea presente en Faulkner, la determinación de permitir que el arte -la creación literaria- modifique aquellas realidades que -desde su punto de vista- considera defectuosas o inadecuadas. Junto a este tratamiento de los personajes, Scorza también sigue a Faulkner en la realización de grandes saltos temporales en la estructura de su obra, mezclando recuerdos con información histórica y episodios narrativos.

A diferencia de Faulkner, sin embargo, Scorza no juega con la cartografía, siendo muy parco en ofrecer indicaciones para construir los límites territoriales de su mundo posible. Otra diferencia que plantea Scorza, ya mencionada también en relación al mundo ficcional de Proust, se refiere al nominalismo con el que se presentan los pueblos y lugares de su mundo posible, desarrollado intencionalmente por Scorza, al adoptar en apariencia referentes de la realidad efectiva, a los que no modifica el nombre, cosa que sí hacen Faulkner o Proust.

La relación de Scorza con el mundo posible construido por Faulkner puede, sin embargo, no ser directa. De hecho, la influencia del mundo literario creado por Faulkner se deja sentir en la literatura latinoamericana, tal y como han estudiado, entre otros, J. Irby⁴⁶ y M. Frisch⁴⁷. Estos críticos han rastreado la presencia del autor

⁴⁵ Los argumentos de Scorza eran bastante explícitos: “-¿Por qué escogí el tono de la balada queriendo hacer épica? No sé, creo que por no considerarme a la altura de los grandes autores épicos, por no tener la fuerza de un Tolstoi. Sólo hay quince o veinte épicas reconocibles. Otras críticas, como la que me hace, sí, la retórica es la traición de la obra. Y también que mis personajes no hablan como campesinos. Bueno, pero todo esto es haber leído mal la obra, porque quien habla en esos casos es el narrador mismo. Y éste puede hacer lo que quiere: que mezclar la novela con el reportaje, pues bien; que meterse él mismo como personaje, también. Las convenciones de género se han abolido, puede hacer lo que quiere” (Anónimo, “Scorza visible”, ob. cit., p. 31).

⁴⁶ J. Irby, *La influencia de Faulkner en cuatro narradores hispanoamericanos*, México, UNAM, 1956.

⁴⁷ M. Frisch, *William Faulkner. Su influencia en la literatura hispanoamericana* (Mallea, Rojas, Yáñez, García Márquez), Buenos Aires, Corregidor, 1993. Especialmente interesantes resultan el primer, segundo y sexto capítulos de este estudio, dedicados, respectivamente, a la presencia de Faulkner en la literatura hispanoamericana, a una panorámica de su obra y a la lectura que de ésta hace García Márquez (pp. 1-78 y 151-194).

norteamericano en autores como J. Rulfo⁴⁸ o G. García Márquez⁴⁹. Quizás ésta pudiera ser la vía seguida por Scorza en la construcción de su mundo posible, aunque tampoco se puede descartar que éste partiera, como otros autores contemporáneos, de la lectura directa de la obra de Faulkner.

El espacio simbólico y fantasmagórico de Comala, en la obra de J. Rulfo⁵⁰, se halla poblado por unas pocas casas y por un buen número de las ánimas que las ocupaban⁵¹. De nuevo la descripción espacial se sitúa en un segundo plano, aunque no lo parezca. Sabemos que Comala se halla en un valle, sabemos de su calor infernal -al que debe el pueblo su mismo nombre, que proviene de "comal"-, e intuimos que se halla abandonado. Suponemos, asimismo, por declaraciones diversas del autor, que este pueblo se sitúa al sur de Jalisco, de donde procede la familia del escritor mexicano⁵². Sin embargo, el título primigenio de la novela, que era *Los murmullos*⁵³, nos aporta un dato clave para la comprensión y delimitación de ese espacio de ficción. De hecho, sus límites evanescentes se hallan en las voces de los muertos, entrelazadas en un discurso de ultratumba y en un no-tiempo acrónico. Es decir, nuevamente son los personajes, o lo que queda de ellos, el eco de sus voces, los que dan coherencia al tejido narrativo y establecen los anclajes espaciales

⁴⁸ Discutida, no obstante, en ocasiones -de forma contradictoria, como, por otro lado, resulta comprensible- por Rulfo. Como muestra de estas contradicciones, véase W. Vogt, *Juan Rulfo y el sur de Jalisco*, Guadalajara, Ágata, 1994, pp. 37-39.

⁴⁹ Aceptada por el autor desde el fragmento recientemente publicado en *El País* como adelanto de sus memorias.

⁵⁰ J. Rulfo, *Pedro Páramo* [1955], Madrid, Cátedra, 1989 (edición de J. C. González Boixo); J. Rulfo, *El llano en llamas* [1953], Madrid, Cátedra, 1994 (edición de C. Blanco Aguinaga).

⁵¹ Véase G. C. Fares, *Imaginar Comala. El espacio en la obra de Juan Rulfo*, Frankfurt, Peter Lang, 1991.

⁵² Véase W. Vogt, *Juan Rulfo y el Sur de Jalisco*, ob. cit.; R. Roffé, *J. Rulfo: autobiografía armada*, Buenos Aires, Corregidor, 1973; Y. Jiménez de Báez, *Juan Rulfo, del Páramo a la esperanza: una lectura crítica de su obra*, México, FCE, 1990.

⁵³ Así apareció en forma embrionaria: J. Rulfo, "Los murmullos", *Revista de la Universidad de México*, vol. 8, núm. 10, jun. De 1954, pp. 6-7 (cit. por J. C. González Boixo en su edición de *Pedro Páramo*, ob. cit, p. 51).

y temporales de la novela, como veremos que sucede en el mundo posible construido por M. Scorza.

La obra de G. García Márquez refleja asimismo una lectura atenta de la obra de Faulkner⁵⁴. Por ello, no sorprende que la creación del espacio ficcional de ese mundo posible literario que es Macondo se base, curiosamente, no en la situación de unas coordenadas geográficas más o menos concretadas a través de descripciones, sino del entramado -en este caso, familiar- de los personajes que lo pueblan. De hecho, buena parte de los estudios dedicados al mundo creado por Gabriel García Márquez se dedica a establecer el árbol genealógico de los Buendía, con diversas variantes⁵⁵. No en vano la novela comenzó a gestarse bajo el título de *La casa*⁵⁶ y, realmente, su estructura se sostiene, principalmente, en los personajes que la habitan. El espacio se ve reducido y el tiempo es representado de forma mítica y cíclica⁵⁷. Por otra parte, algunos críticos han tratado de identificar ese espacio ficcional que es Macondo con Aracataca, el pueblo natal de García Márquez, llevando a cabo un particular "viaje a la semilla" que se demuestra tan imposible como el conocido cuento de Carpentier⁵⁸. Siguiendo la misma lógica, algunos críticos establecen nexos entre la propia familia del autor colombiano y sus personajes de ficción. Nexos más o menos documentados, reconocidos incluso en testimonios de los familiares del premio Nobel colombiano. Sin embargo, ¿nos sirve de algo saber que, por ejemplo, el personaje de Remedios la Bella tiene su origen en...? ¿Le dice algo al lector...? ¿Aporta realmente algo al texto? Posiblemente al lector no sólo pueden parecerle estos datos curiosos y puramente anecdóticos, sino

⁵⁴ Cf. J. L. Ramos Escobar, *From Yoknapatawpha to Macondo: a comparative study of Faulkner and García Márquez*, Ann Arbor, UMI, 1981; véase, asimismo, el propio testimonio de García Márquez en el capítulo de sus memorias publicado en *El País*.

⁵⁵ Tal y como aparece recogido en A. F. Seguí, *La verdadera historia de Macondo*, Frankfurt, Vervuert, 1994.

⁵⁶ M. Palencia-Roth, *Gabriel García Márquez. La línea, el círculo y las metamorfosis del mito*, Madrid, Gredos, 1983, p. 26.

⁵⁷ Véase, para la consideración de este tema, M. Palencia-Roth, *Gabriel García Márquez. La línea, el círculo y las metamorfosis del mito*, ob. cit.

⁵⁸ D. Saldívar, *García Márquez. El viaje a la semilla. La biografía*, ob. cit. Véase, asimismo, el cuento de A. Carpentier, "Viaje a la semilla" [1944], en sus *Obras Completas*, vol. 3, México, Siglo XXI, 1990.

incluso confusos, ya que a la intrincada genealogía de los Buendía se debe añadir entonces, y superponer para la comprobación, la no menos enrevesada de los García Márquez, y seguir su complicada evolución de relaciones parentales hasta el final.

Dejando aparte, no obstante, la vía de la identificación de los elementos referenciales externos, se encuentran algunos elementos de carácter general en la obra de Scorza que resultan familiares respecto al mundo posible de García Márquez. Sobre esta cuestión volveremos al final de este capítulo, para abordarla desde otra perspectiva, valga decir, por el momento con T. Escajadillo, que ningún otro autor peruano como Scorza asimiló lo mejor de la "nueva narrativa" latinoamericana de los años sesenta: "Un aire de Macondo -pero no de un Macondo "calco y copia" sino más bien, de "creación heroica", a la vez andina y "mestizada" - revolotea en su saga"⁵⁹.

8.3. Intratextualidad: el tejido de los personajes.

8.3.1. Los personajes: el fenómeno de la intratextualidad y de la autorreferencialidad.

Tal y como suele suceder en la construcción de mundos posibles literarios, la situación espacio-temporal por sí sola no resulta suficiente para determinar los límites de los mismos. Es necesario sustentar estas coordenadas con otros elementos que puedan servirles de apoyo. En el caso del ciclo narrativo de Scorza, como también en los otros mundos posibles citados en las páginas anteriores, puede afirmarse que esta función la realiza, fundamentalmente, lo que podríamos denominar el 'tejido' de los personajes, es decir, la interrelación o el entramado que éstos construyen entre sí. Con su aparición reiterada, éstos dan cohesión al conjunto del mundo de ficción, al convertirse en puntos de anclaje internos.

⁵⁹ T. G. Escajadillo, "Proyección literaria de Manuel Scorza", ob. cit., p. 216.

Este tipo de construcción ficcional coincide en muchos aspectos con la idea bajtiniana de la novela polifónica, que se conforma a partir de la interrelación de distintas voces dentro del discurso narrativo. A pesar del interés que implica esta aproximación, no nos vamos a dedicar aquí, sin embargo, a mostrar el entramado discursivo que aparece en el ciclo narrativo de Manuel Scorza, sino que nos vamos a ocupar de algo más esencial que, no obstante, tiene relación con este enfoque⁶⁰. En este sentido, podría decirse que los numerosos personajes que aparecen en las novelas que constituyen *La Guerra Silenciosa* forman parte de una especie de coro, aunque a veces pasen a una posición central⁶¹, tal y como advierte, por ejemplo, I. Deutschland en su tesis:

"Wichtig ist aber, daß ihr Handlungsspielraum nicht nur auf einen Roman begrenzt bleibt, es bestehen z. T. sehr direkte Beziehungen zwischen den jeweiligen Hauptfiguren bzw. auch nur vermittelt über Gespräche, Erinnerungen oder Rückblicke anderer, weniger bedeutsamer Handlungsträger"⁶².

Entre los personajes que juegan un papel secundario en *Redoble por Rancas*, es decir en la primera entrega del ciclo, y que se convierten en protagonistas en novelas posteriores pueden destacarse:

-**Fermín Espinoza**, que actúa de mentor político de Espiritu Félix, y que se convertirá en Garabombo el Invisible, el protagonista de la segunda novela del ciclo;

⁶⁰ Cf. M. Bajtin, *La poética de Dostoievski* [1929, 1963], México, FCE, 1986, pp. 16-19, 32-35 y 50-53.

⁶¹ Como bien indican R. Campra y C. Massa (en "Manuel Scorza", *América Latina: la identidad y la máscara*, México, Siglo XXI, 1987, p. 33): "acciones secundarias se amplifican libremente, personajes sin relevancia revisten una función ejemplar".

⁶² I. Deutschland, *Aspekte der Darstellung des Menschen im Romanzyklus 'La Guerra Silenciosa' von Manuel Scorza*, ob. cit., p. 16 ["Es importante, sin embargo, que su ámbito de acción no se limita a una sola novela, existen también relaciones muy directas entre los respectivos protagonistas, aunque sólo sea referido en conversaciones, recuerdos o analepsis de otros personajes menos importantes"].

-**Agapito Robles**, uno de los amigos de Héctor Chacón, detenido junto con él tras la muerte del Cortaorejas, (aparecía brevemente como personero de Yanacocha en *Redoble por Rancas* y de forma algo más detallada en *El Jinete Insomne*) es el héroe de la novela epónima *Cantar de Agapito Robles*⁶³;

-**Genaro Ledesma** hace una corta pero importante aparición ya en *Redoble por Rancas* defendiendo el derecho de los indios a protestar contra la invasión de sus tierras por parte de la Cerro de Pasco Corporation; en *Historia de Garabombo el Invisible* aparecía brevemente anunciando su propósito de convertirse en abogado de los comuneros; y, finalmente, se convierte en uno de los protagonistas de *La Tumba del Relámpago*.

Personajes y episodios que aparecen en una novela vuelven a surgir frecuentemente, e incluso llegan a desarrollarse, en otra, produciendo así un efecto cohesionador del ciclo, al que se aporta una sensación de unidad y coherencia. Así, por ejemplo, en *Redoble por Rancas* el ‘Abigeo’ y el ‘Ladrón de Caballos’ persuaden a los caballos para que se unan a la lucha: la prometida revuelta equina tiene lugar, sin embargo, en *Historia de Garabombo, el Invisible*.

Del mismo modo, el significado del sueño del ‘Abigeo’ en *Redoble por Rancas*, que consiste en contemplarse así mismo en el pico de Murmunia por Carnaval⁶⁴, sólo llega a comprenderse en *Historia de Garabombo, el Invisible*,

⁶³ En *Redoble por Rancas* ya aparece Agapito Robles como personero recién elegido en Yanahuanca (cap. 11). Agapito Robles es uno de los pocos amigos de Héctor Chacón que se atreven a saludar a éste cuando sale de la cárcel. Agapito Robles es uno de los juramentados contra el juez, aunque no vuelva a salir en *Redoble por Rancas*. Posteriormente, el personaje se caracteriza a partir de *El Jinete Insomne* formando parte del grupo que acompaña a Raymundo Herrera para levantar el plano. Toma el poder de manos de éste tras su muerte: "-Que prospere la semilla, Agapito. -Romperá el suelo, padrecito" (I. Deutschland, *Aspekte der Darstellung des Menschen im Romanzyklus 'La Guerra Silenciosa' von Manuel Scorza*, ob. cit., p. 28). El capítulo 8 de *Cantar de Agapito Robles* parece casi un epílogo de la primera novela (I. Deutschland, *Ibidem*, p. 16): Agapito Robles y Héctor Chacón se encuentran juntos en la cárcel, el último recuerda la traición de su hija en *Redoble por Rancas* y, finalmente, se declara culpable para que Agapito Robles pueda salir libre y así organizar a la comunidad.

⁶⁴ M. Scorza, *Redoble por Rancas*, ob. cit., pp. 88-89

cuando este personaje descubre que el sueño predecía el lugar y la hora de su muerte: "¡Por fin entendía!"⁶⁵, aunque ésta no aparezca de forma explícita en la novela.

El mismo subtítulo de *Redoble por Rancas*, que menciona la llegada de "la Guardia de Asalto para fundar el segundo cementerio de Chinche"⁶⁶, se refiere justamente al final de *Historia de Garabombo, el Invisible*. A pesar de este final elegíaco, la novela no termina en una derrota total: queda un rayo de esperanza ya que, tras la masacre, un grupo de comuneros de comunidades vecinas se reúne en el "Bosque de Piedra" para jurar que no abandonará la lucha. Esta promesa, sin embargo, no podrá cumplirse hasta la cuarta novela del ciclo, *El cantar de Agapito Robles*.

El cantar de Agapito Robles, por su parte, se vincula temáticamente con *Historia de Garabombo, el Invisible* y con *La Tumba del Relámpago*. Esta conexión se enfatiza por la repetición casi literal en *Cantar de Agapito Robles* del párrafo final de *Historia de Garabombo, el Invisible*: "En el oriente del Bosque de Piedra se estrelló un relámpago"⁶⁷. Este relámpago parece aludir al título de la siguiente novela, *La Tumba del Relámpago*, y "el tusino" al que se hace referencia algo más adelante, es decir, el habitante del pueblo de Santa Ana de Tusi, es Remigio Villena, que en *Cantar de Agapito Robles* ayudaba a Agapito a organizar a los comuneros y que se convierte en una figura clave en la próxima novela del ciclo, es decir, *La Tumba del Relámpago*. Otros personajes que reaparecen, además de Remigio Villena, son (Santa) Maca y Doña Añada, que juegan un papel importante en *La Tumba del Relámpago*. Además, la llegada a Cerro de Pasco de Genaro Ledesma, el protagonista de la última novela, se anticipaba en *Cantar de Agapito Robles* con el anuncio de uno de los campesinos: "Ahí viene nuestro doctorcito, Genaro

⁶⁵ M. Scorza, *Garabombo el Invisible*, ob. cit., p. 229.

⁶⁶ M. Scorza, *Redoble por Rancas*, ob. cit., p. 13.

⁶⁷ M. Scorza, *Garabombo, el Invisible*, ob. cit., p. 254.

Ledesma"⁶⁸. Finalmente, el proceso de modernización y el surgimiento del nuevo indio, representados en *Cantar de Agapito Robles* por Agapito y Maca se completa también en el volumen final. Asimismo, en *La Tumba del Relámpago* vuelven a retomarse los sucesos de la comunidad de Chinche una vez más⁶⁹: como podemos observar con estos ejemplos, la fragmentación temporal y la discontinuidad de la acción así como la aparición constante de una serie de personajes apoyan la relación de las novelas del ciclo entre sí.

Otros personajes aparecen de forma puntual, como es el caso del Ladrón de Caballos, de Exaltación Travesaño, del Seminarista, de Scorza (como Secretario de Política del Movimiento Comunal del Perú), del Abigeo... Otros permanecen en su papel secundario, de apoyo, a lo largo de todo el ciclo, pero reaparecen prácticamente de forma sistemática en cada novela. Tal es el caso de Pepita Montenegro, la caprichosa esposa del juez; del Chuto Ildefonso, su capataz y hombre de confianza; de Sulpicia, la madre de Héctor Chacón; y del cura, el padre Chasán... entre otros muchos, cuya aparición reiterada aunque puntual contribuye a producir ese efecto de realidad en el ciclo novelístico, que se basa en la búsqueda de consistencia interna, como manifestaba el mismo autor: "las cinco novelas debían ser -y así son- diferentes pero a la vez tener lógica y una secuencia de continuidad"⁷⁰. O como especifica de forma más clara D. Puccini:

"Questo schema ripetitivo, quasi circolare, è garante a sua volta della serialità e continuità dei romanzi (...) come un anello chiuso lo è della conformazione di una catena. Il problema sorge (...) con l'ultimo anello della catena, ovvero con l'ultimo romanzo del ciclo (...) Scorza ricorre (...) al metodo riassuntivo: nel capitolo 29 (...) tutti i personaggi dei precedenti "cantari", da Niño Remigio a Garabombo, da Héctor Chacón ad Agapito Robles, da Maca Albornoz a Raymundo Herrera"⁷¹.

⁶⁸ M. Scorza, *Cantar de Agapito Robles*, ob. cit., p. 190.

⁶⁹ I. Deutschland, *Aspekte der Darstellung des Menschen im Romanzyklus 'La Guerra Silenciosa' von Manuel Scorza*, ob. cit., n. 91.

⁷⁰ M.T.E., "El jinete insomne", ob. cit., p. 61.

⁷¹ D. Puccini, "Manuel Scorza: cronista dell'epopea india", en G. Caravaggi et al., *Il confronto letterario*, ob. cit., p. 222.

Es decir, finalmente, los personajes que han aparecido de forma más sistemática a lo largo del ciclo, vuelven a ser recordados al final de la pentalogía, como un modo de cerrar el círculo narrativo, replegándose sobre sí mismo.

Por otra parte, a pesar del aparente interés de Scorza por mostrar una amplia visión de la sociedad andina, el mismo autor reconoce sus limitaciones, como cuando reflexiona sobre la ausencia de algunos personajes, al admitir que: "(...) Creo que no tuve tiempo de plantear las cosas de una manera más global y más profunda. No he tenido la oportunidad de presentar cabalmente la participación de la mujer"⁷². De todos modos, y en todo caso, se observa en el ciclo scorziano una preferencia por poblar los espacios con personajes muy singulares⁷³, que acaban dando lugar a una novela coral, como hemos indicado al principio de este apartado, en la que muchos de estos personajes, en ocasiones, se hallan caracterizados sólo por una breve frase, o incluso son sólo nombrados, siguiendo una técnica empleada repetidamente en la construcciones de mundos de ficción, tal y como señala T. Pavel:

“Los filósofos (...) aun parecen pensar que los nombres de ficción deben tratarse de manera diferente a los nombres ordinarios, pues sostienen que en tanto los nombres de objetos reales y posibles no se pueden reducir a amasijos de descripciones definidas, los nombres de los personajes de ficción funcionan precisamente como abreviaturas de dichos amasijos (...) la actividad de los escritores, los críticos o de la gente común que habla de personajes y objetos de ficción sugiere más bien que en la ficción los nombres funcionan como nombres propios comunes y corrientes, es decir, como designadores rígidos de objetos individuados, independientes de las propiedades del objeto.”⁷⁴

En este sentido, Scorza emplea estos recursos mínimos para caracterizar a sus personajes para incluirlos dentro de una masa popular que se constituye como

⁷² C. Hildebrandt, “Mandobles por Scorza”, ob. cit., p. 31.

⁷³ Anónimo, “Dos novelistas se confiesan: A. Bryce Echenique y M. Scorza”, ob. cit., p. 61.

⁷⁴ T. Pavel, *Mundos de ficción*, ob. cit., pp. 50-52.

héroe colectivo. En esta masa tienen cabida tanto los habitantes de los pueblos de distintas comunidades, como los mineros de Cerro de Pasco o los indios que viven en las haciendas. Como bien indica I. Deutschland, Scorza caracteriza a esta masa popular como un grupo humano muy homogéneo, apenas diferenciado (la configuración de los habitantes de los diversos pueblos y comunidades, como ya hemos indicado, incluso llega a confundirse), con atributos esenciales y formas de comportamiento que cambian de forma muy limitada a lo largo del ciclo (de hecho, estos cambios, que se traducen en una cierta ruptura de tradiciones y formas de comportamiento muy arraigadas, se muestran, sobre todo, en la última novela del ciclo, en *La Tumba del Relámpago*⁷⁵).

8. 3. 2. El muralismo: Diego Rivera y Gerardo Chávez.

Como acabamos de exponer, el tejido constituido por las relaciones entre los personajes de la pentalogía scorziana da lugar a un friso o un fresco de la sociedad andina, tal y como también algunos críticos, como Jaime Labastida⁷⁶, advirtieron en su momento. No hay duda que ésta parecía ser asimismo la intención del autor en la construcción de su mundo ficcional. El mismo Scorza reconoce en cierta ocasión esta pretensión al afirmar: "Intenté pintar, y pinté, la lucha de las comunidades contra los opresores"⁷⁷. En esta declaración destaca de forma significativa el verbo empleado por Scorza, que parece indicar su deseo de "pintar" una imagen determinada de la realidad⁷⁸.

⁷⁵ I. Deutschland, *Aspekte der Darstellung des Menschen im Romanzyklus 'La Guerra Silenciosa' von Manuel Scorza*, ob. cit., p. 16.

⁷⁶ J. Labastida, "Un gran mural literario", ob. cit., p. 56 (habla de "mural" y de "fresco").

⁷⁷ M. Suárez, "Manuel Scorza habla de su obra", ob. cit., p. 90.

⁷⁸ Otros críticos advirtieron también la fascinación de Scorza por el arte. Así, O. Rodríguez habla del empleo del autor de claroscuros, es decir, de "imágenes opuestas de claridad y penumbra" (en "El cerco de arriba, el cerco de abajo", ob. cit., p. 107); R. Forgues compara este mismo juego de contraste con las "pinturas negras de Goya (...)" (en *La estrategia mítica de Manuel Scorza*, ob. cit., pp. 84-85); V. Teitelboim observa "escenas hornigueantes de la vida cotidiana, como Brueghel el Viejo, pintando "La parábola de los ciegos", "El combate del carnaval" y "El triunfo de la muerte". Concibe su prosa con cierto sesgo y estilo medieval, como obra de juglares" (en "Los miembros dispersos del dios Inkari", ob. cit., p. 43).

De hecho, Scorza muestra una fascinación por la pintura, en la que ve, incluso, el modelo artístico a seguir en el ámbito literario, y que conecta también con una postura política concreta como comentaba ya en sus inicios como escritor:

"El aprismo (...) postula (...) el desapego de una tradición europeizante, actitud del colonialismo mental aún frecuente, por desgracia, entre nosotros. Todavía algunos creen que lo **bueno** viene **únicamente** de París. Nos ocurre lo que le sucede a la pintura argentina contemporánea; los pintores argentinos se van a Europa a pintar París; inútil decir con qué resultados. Y después se asombran del vigor de un Siqueiros o un Diego Rivera, ignorando el secreto a voces: americanidad (...) es urgente afirmarnos en lo nuestro. Sólo oyendo su intransferible pulso crearemos obra verdaderamente trascendente. Los pocos que entre nosotros lo han hecho, como los pintores mexicanos o César Vallejo, lo han logrado partiendo de una raíz auténticamente indoamericana"⁷⁹.

La fascinación por los muralistas mexicanos y, en concreto, por la obra de Diego Rivera⁸⁰ resulta un dato clave para comprender la creación literaria de Scorza⁸¹. Por este motivo vamos a realizar a continuación una revisión de los aspectos que unen a ambos creadores.

Para empezar, el pintor Diego Rivera se plantea revisar la tradición artística indígena -que comenzaba a producirse con fines industriales, estancada en muchos casos en procedimientos y fórmulas mecánicas- y procede a su renovación, con lo que instaura un nuevo estilo pictórico nacional. Rivera, como es sabido, entra en contacto en París con los pintores vanguardistas del momento y entabla una relación de amistad con Picasso que lo anima a seguir por las sendas del cubismo⁸².

⁷⁹ M. Scorza, "Una doctrina americana", ob. cit., pp. 34-35.

⁸⁰ Samuel Ramos, *Diego Rivera*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1986.

⁸¹ Esta fascinación fue captada por los editores de la versión francesa de su obra: "(...) la tonalité proprement épique qui dominait jusque-là (et que suggérait bien la jaquette de couverture de l'édition française illustrée par A. Staehlin dans le style des grands muralistes mexicains) (...)" (J. Fressard, "Une épopée de héros broyés. *Le Tombeau de l'Éclair* de Manuel Scorza", *La Quinzaine Littéraire*, núm. 412, 1984, p. 11).

⁸² R. Favela, *Diego Rivera: the Cubist years*, Phoenix, Phoenix Art Museum, 1984.

Asimismo, el pintor mexicano, durante un viaje a Italia en 1920, descubre la técnica de la pintura mural que va a marcar su trayectoria posterior⁸³. Es decir, Diego Rivera revisa la tradición artística indígena llevando a cabo una renovación de la misma a partir de su conocimiento de la pintura italiana renacentista y del arte europeo de vanguardia, como bien observa el crítico S. Ramos:

"un cuadro se hace como se levanta un edificio. El pintor tiene que rehacer el ordenamiento natural de los objetos, y distribuirlos conforme a un nuevo orden matemático. Rivera se dedica a investigar la estructura interna de las obras clásicas, a fin de deducir las leyes más invariables y generales de la construcción pictórica. Esperaba que con el conocimiento de esas leyes, sería capaz de crear un arte nuevo sin romper la continuidad de la gran tradición clásica"⁸⁴.

Algo así pretende conseguir también Scorza en el ámbito de la literatura: renovar la novela indigenista -una tradición que conocía a fondo- a partir de las técnicas aprendidas en los autores clásicos -Cervantes, en primer lugar- y modernos europeos -Proust-, así como en los americanos -desde Faulkner hasta García Márquez, pasando por Rulfo, entre otros-.

Del mismo modo, Rivera también se constituye en un modelo artístico para Scorza por la militancia política presente en la vida y en la obra del pintor mexicano⁸⁵. Diego Rivera descubre a los mexicanos una realidad que se hallaba frente a todas las miradas, pero que parecía pasar desapercibida hasta el momento: a partir de 1923 el indio aparece como protagonista de los frescos del pintor. Esa aparición súbita del elemento indígena, "como si emergiera del fondo de la tierra"⁸⁶, en los murales de Rivera, constituye ya no simplemente un motivo decorativo, sino la figura central de sus pinturas, fijándose en las actitudes del trabajo cotidiano, tal y como indica de nuevo el mismo crítico:

⁸³ F. Arquin, *Diego Rivera, the shaping of an artist, (1889-1921)*, Norman, University of Oklahoma Press, c1971.

⁸⁴ S. Ramos, *Diego Rivera*, ob. cit., pp. 23-24.

⁸⁵ D. Rivera, *Arte y política*, (sel. de R. Tibol), México, Grijalbo, 1979.

⁸⁶ S. Ramos, *Diego Rivera*, ob. cit., p. 19.

"No sólo el indio, sino todos los hombres pertenecientes a las clases trabajadoras y oprimidas, encarnan el tipo heroico en sus pinturas, en tanto que los opresores, militares, burgueses y curas aparecen en el papel de "villanos"⁸⁷.

Podemos, de hecho, observar algunas similitudes importantes entre Rivera y Scorza. En primer lugar, en relación al tratamiento de los personajes, destaca en Diego Rivera la obsesión por llenar todo el espacio pictórico de sus murales y cuadros -hasta llevar a los críticos a hablar de un cierto "horror vacui"- con imágenes de rostros en su mayoría indígenas, bien diferenciados unos de otros, es decir, que mantienen su individualidad a pesar de formar parte de la masa popular⁸⁸. También Scorza parece mostrar esta misma obsesión en sus novelas, ya que, como hemos señalado, caracteriza a un gran número de personajes con rasgos muy esquemáticos (a veces sólo con el mismo nombre) que contribuyen a crear una misma sensación de la colectividad, constituida por individuos diferenciados (precisamente mediante el empleo del nombre completo de estos personajes, de los que, a menudo, no volvemos a saber nada más adelante).

Por otra parte, también encontramos semejanzas en las escenas representadas por ambos artistas. Además de mostrar el trabajo de los indígenas, se sienten atraídos por presentar los movimientos revolucionarios, con el objetivo de simbolizar la revolución social y desmentir el atávico estatismo indígena. Asimismo, en ambos creadores puede observarse una actitud y un compromiso político, social y, sobre todo, estilístico paralelo: ambos intentan mostrar una lectura determinada de la historia que permita el progreso hacia el futuro, hacia la transformación social. Y lo que resulta todavía más interesante respecto a la similitud entre ambos autores: ninguno de los dos descarta el papel de la fantasía en esta nueva lectura transformadora de la historia presente en su obra creativa.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 19.

⁸⁸ Desmond Rochfort, *The murals of Diego Rivera*, London, South Bank Board-Journeyman, 1987.

Ahora bien, habiendo indicado la ausencia de elementos descriptivos en la narrativa de Scorza, puede sorprender la relación que aquí se establece entre su obra y la representación pictórica. Este hecho induce a una diferencia importante presente en la narrativa scorziana respecto a la obra de Rivera. En Scorza los personajes son casi una abstracción, no están contruidos convencionalmente a la manera de la narrativa indigenista, como veremos más adelante. En este sentido, cabría señalar que los personajes de Scorza se asemejan, sin embargo, a los seres que pueblan los lienzos de un pintor peruano contemporáneo del que Scorza incluso llegó a escribir un detallado estudio⁸⁹. Se trata de Gerardo Chávez, pintor peruano residente en París y discípulo del maestro surrealista chileno Matta⁹⁰.

Para tener una idea aproximada de la naturaleza de las imágenes parasurreales que constituyen la obra pictórica de Chávez, se puede recurrir a la descripción indirecta que de ella hace, por su parte, M. Vargas Llosa, quien contribuye con un texto suyo al mencionado estudio sobre este pintor:

"Lo turbador de los monstruos de Chávez es que, a diferencia de aquellos que crearon sus remotos maestros flamencos, el Bosco o Brueghel, y que pintan el infierno y los demonios, ellos no nos espantan sino, más bien, despiertan nuestra solidaridad y nos enternecen. Son unos seres imprecisos, que tienen de pez, de batracio, de espermatozoide y de animal antediluviano, que danzan y luchan, gesticulan y, últimamente, ruedan por esas geografías húmedas y montañosas. Lo más sorprendente de estas figurillas y lo que sin duda conmueve más a quien las mira es su desamparo. Parecen a medio hacer o estarse deshaciendo. Han sido sorprendidas -inventadas- en ese punto límite donde la vida está empezando o cesando, en esa frontera en que la nada parece recién derrotada o a punto de recobrar sus fueros. La más notoria cualidad del mundo creado por Chávez es, por eso, la precariedad, su condición casi evanescente y volátil"⁹¹.

⁸⁹ M. Scorza, *Gerardo Chávez*, ob. cit.

⁹⁰ Asimismo, como indica el mismo M. Scorza en una entrevista realizada en 1975 por A. Montesinos ("Tres temas, dos escritores, un hecho: la revolución peruana", ob. cit.), es de destacar que el autor también colaboró en otra ocasión con otros artistas latinoamericanos: "Hace unos meses escribí el prefacio de la gran exposición *Los artistas latinoamericanos en París*, que reunía la obra de un centenar de nuestros mejores pintores, escultores y grabadores, como Le Parc, Soto, Lam, Guzmán, Matta, Peñalba, Cruz Díez, etc."

⁹¹ M. Vargas Llosa, "Prólogo", a M. Scorza, *Gerardo Chávez*, ob. cit., p. 12.

Conservamos la extensión de la cita porque transmite de forma muy clara la sensación que comunica la visión de la obra pictórica de Chávez, a la vez que, de forma indirecta, muestra también una imagen aproximada de los personajes que parecen poblar el espacio andino, desde la óptica deformada de Scorza. Se trata, en ocasiones, de masas informes de seres amorfos, sus "monstruos mutantes", que constituyen, en última instancia, un paisaje aparentemente deshumanizado ("una humanidad degradada a lo zoológico", dirá Scorza⁹²), como indica el mismo Chávez en uno de sus poemas⁹³, de forma muy próxima a la propia concepción poética de Scorza:

"Muy cerca a nosotros una masa de animal-hombre/ carga desesperadamente el último ídolo imaginario/ de la libertad"⁹⁴.

Asimismo, el pintor chileno Matta indica un aspecto en la obra de Chávez que también lo acerca a la particular visión scorziana del mundo, que consiste en parte en una visión anárquica de la revolución y del movimiento de masas:

"Con Chávez hay una morfología que significa insurrección, propia de los hombres del Perú actual. Esto es dinamismo"⁹⁵.

Para finalizar, cabe destacar que la obra pictórica de Chávez se asemeja, en cierto modo, asimismo, a la obra de Scorza por su narratividad latente, tal y como éste último observa cuando indica que "su pintura (de G. Chávez) es una escritura de personajes que **ad limitum** cuentan una historia"⁹⁶. En todo caso, podemos decir

⁹² M. Scorza, *Gerardo Chávez*, ob. cit., p. 74.

⁹³ Curiosamente, en la práctica poética de Chávez aparecen algunas imágenes que recuerdan, de forma evidente, a otras presentes en la obra de Scorza, como es el caso del verso "Agua muerta en la que el tiempo se reposa (...)" (cit. en M. Scorza, *Gerardo Chávez*, ob. cit., p. 88).

⁹⁴ G. Chávez, "(Como un poseído...)", en M. Scorza, *Gerardo Chávez*, ob. cit., vv. 27-29, p. 11.

⁹⁵ Matta, "Prólogo", a M. Scorza, *Gerardo Chávez*, ob. cit., p. 14.

⁹⁶ M. Scorza, *Gerardo Chávez*, ob. cit. p. 60 y 62.

que, sin duda, las referencias iconográficas de Rivera y de Chávez contribuyen a penetrar en el particular mundo posible de Scorza.

8.3.3. *La Guerra Silenciosa* y los personajes de la novela indigenista.

Tal y como hemos visto en los subapartados anteriores, el efecto de realidad buscado insistentemente por algunos autores, como es el caso de Scorza, puede conseguirse por diversos medios: entre los que destaca la referencia reiterada de la presencia de unos personajes que ayudan a construir la coherencia interna del ciclo novelístico. Asimismo, este efecto de realidad puede reforzarse también siguiendo las convenciones literarias de cada género. Así, por ejemplo, las obras vinculadas al indigenismo tradicional han canonizado una serie de conflictos, espacios y personajes que se han convertido en referencias obligadas para este tipo de literatura. En la medida en que el lector identifica tales convenciones, siente que reconoce un patrón ya establecido, que le resulta cómodo y que lo conecta fácilmente con unos modelos ya definidos. En este subapartado se quiere analizar cómo Scorza adopta patrones clásicos del indigenismo para caracterizar a los personajes de su ciclo, que lo ayudarán a consolidar ese efecto de realidad propuesto gracias al empleo de las convenciones literarias, aunque incorpore, sin embargo, importantes innovaciones.

En primer lugar, debe destacarse -como ya han hecho distintos críticos- que los personajes tratados por Scorza coinciden esencialmente con los personajes típicos de la novela indigenista: aquella "trinidad" abominable del indio⁹⁷, que continua reproduciéndose invariablemente aunque en apariencia se diversifique (el indio, el nuevo explotador, el terrateniente tradicional, el estudiante, el mestizo, además del representante de la iglesia, el funcionario, etc.)⁹⁸. Sin embargo, cada uno de estos personajes adquiere un aire renovado en *La Guerra Silenciosa*. Por

⁹⁷ Como señala J. C. Ghiano ("Novela peruana y evolución social", *Razón y fábula*, núm. 18, 1970, p. 15), existen "tipologías sociales que determinan el juego permanente en el drama indígena: el gamonal, el tinterillo, el subprefecto, el cura y el cholo".

⁹⁸ J. M. Arguedas, *La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú*, Buenos Aires, América Nueva, 1974, p. 54.

ejemplo, Scorza muestra la evolución de los personajes indígenas a lo largo de las cinco novelas, señalando el proceso de toma de conciencia de su explotación. Lo mismo puede decirse de los demás personajes. Como nuevo explotador, Scorza nos presenta una multinacional sin entrañas, la Cerro de Pasco Co.; el representante de la iglesia se encuentra más cerca de la teología de la liberación que de las autoridades tradicionales⁹⁹, y así podríamos seguir encontrando otros casos. Por otra parte, en cuanto a los personajes secundarios, aún podemos encontrar roles típicos de la novela indigenista, como es el caso de la caracterización del mestizo como traidor (el Ingeniero).

En segundo lugar, Scorza también se distancia del indigenismo, por lo que respecta a la caracterización de los personajes, en la escasa definición de los conflictos internos que éstos sufren¹⁰⁰. Así lo argumenta por ejemplo L. Pranzetti, cuando advierte que nos hallamos ante los mismos personajes que en la tradición indigenista "pero sin rostro, sin voz"¹⁰¹. A lo largo del desarrollo del ciclo narrativo, frecuentemente los personajes son presentados como siluetas carentes de psicología propia, muy vinculados a la acción que se presenta en la narración, a los que se añade, sin embargo, también elementos fantásticos y el humorísticos, como veremos más adelante.

Es decir, la estrategia narrativa de Scorza consiste en partir del indigenismo, e incluso utilizar parcialmente sus convenciones, para romper formalmente con éste, al introducir numerosas transformaciones. Por otra parte, también contribuye a este distanciamiento de la tradición indigenista el emplear la hipérbole y la parodia, junto a la inclusión de técnicas narrativas innovadoras propias de la Nueva Novela, como

⁹⁹ Cf. T. Smotherman, "La filosofía de la liberación en la nueva novela indigenista", *Cuadernos Americanos*, núm. 35, 1992, pp. 145-157.

¹⁰⁰ I. Deutschland, *Aspekte der Darstellung des Menschen im Romanzyklus 'La Guerra Silenciosa' von Manuel Scorza*, ob. cit., p. 134. Ver también H. Spreen, "Manuel Scorza como fenómeno literario en la sociedad peruana. *La Guerra Silenciosa* en el proceso sociocultural del Perú", ob. cit., p. 124.

¹⁰¹ L. Pranzetti, "Elegía y rebelión en los cantares de Manuel Scorza", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 15, núm. 25, 1987, p. 113 (cit. por T. G. Escajadillo, "Poyección literaria de Manuel Scorza", ob. cit., pp. 224-5).

han advertido críticos como B. Shaw¹⁰². Scorza valora la cuestión formal y no sólo el mensaje de su narrativa, mientras que los autores del indigenismo tradicional creían que debían descuidar hasta cierto punto el aspecto formal para acercarse más al retrato de la realidad, a la que se quería privilegiar por encima de todo.

La estrategia narrativa de realizar una descripción muy general, pero luego ser detallista en algunos aspectos, puede encontrarse precisamente en lo que hace Scorza con la utilización de nombres detallados de los personajes para hacerlos familiares a través de la repetición, aunque frecuentemente no los defina con precisión ni los caracterize demasiado en el propio texto. Scorza sorprende porque para producir el efecto de realidad no recurre a la descripción pormenorizada de espacios, personajes y costumbres, al estilo decimonónico, como los indigenistas anteriores, sino que para crear esa ilusión de realidad se sirve de un tipo de recursos bastante diferentes. Las estrategias para que la convención "como si..." funcione, y sea aceptado el compromiso por el lector posible, son múltiples y variables.

Para diferenciar entre un mundo real concreto y un mundo ficcional, no nos basta con encontrar una clave cifrada, porque constantemente estas mismas claves pueden ser reutilizadas como nuevas convenciones del "como si...". Podemos interpretar el caso de la utilización de nombres detallados y completos en los personajes -mayoritariamente indígenas- del ciclo de *La Guerra Silenciosa* en este sentido. Para el establecimiento del ámbito ficcional y reforzar la convención del "como si...", Scorza otorga una gran importancia al papel de los identificadores nominales (nombres de personas, denominaciones de cosas, identificación de lugares, etc.) que ejercen como refuerzo del referente efectivo, dejando vacíos los referentes descriptivos.

Los narradores realistas emplean frecuentemente estereotipos, como elementos básicos, de referencia. En este sentido, Scorza utiliza también muy frecuentemente los estereotipos, como modelos convencionales sobre la realidad,

¹⁰² B. Shaw, "The Indigenista novel in Perú after Arguedas: the case of Manuel Scorza", *Selecta*, vol. 3, 1982, p. 144.

que suponen una simplificación de la representación de ésta, mediante un adelgazamiento de la relación entre modelo de mundo y estructura del conjunto referencial, evitando -como ya hemos señalado- descripciones detalladas de sus personajes. Es muy significativa su caracterización de los indios como individuos callados, meditabundos, casi sin expresividad directa. En este sentido, Scorza utiliza claramente este estereotipo como una medida de ahorro de elementos explicativos a lo largo del texto narrativo, ya que la expresividad de los indios la manifiesta por otras vías. La disminución de la amplitud semántica supone un aumento de la abstracción generalizada y, por tanto, también un aumento en el uso de arquetipos universales.

La polarización de los personajes en dos grandes grupos enfrentados, representantes del bien y del mal, constituye un reflejo típico de las convenciones del indigenismo que Scorza adopta en su obra de una forma muy transformada¹⁰³. La identificación del grupo de los indígenas como el de los 'buenos' y el grupo de los blancos y mestizos como el de los 'malos', da paso a cierto esquematismo funcional presente, por ejemplo, en el género cinematográfico del *western*¹⁰⁴-cuyas películas también suelen terminar con una masacre indígena a manos de la autoridad impuesta exteriormente-. Sin embargo, también se puede indicar que este tipo de luchas idealizadas entre dos grandes valores opuestos no es sólo una referencia propia del indigenismo, o exclusiva del *western*, sino que se trata de un conflicto muy habitual en la épica de diversas tradiciones literarias. Y de hecho, el enfrentamiento entre Chacón y Montenegro, o el que se produce entre Fortunato y el Cerco, no dejan de presentar resonancias de conflictos míticos¹⁰⁵.

Dentro de la lógica del ciclo, el grupo de los 'buenos' está formado básicamente por los integrantes de las comunidades indígenas. Los personajes principales son tratados por medio de sus actos y pensamientos -más que por

¹⁰³ W. Einsink y A. Romeijn, *Manuel Scorza: ficción y realidad*, ob. cit., p. 105.

¹⁰⁴ D. Puccini, "Manuel Scorza: cronista dell'epopea india", ob. cit.

¹⁰⁵ M. Acutis, "Manuel Scorza, il mito e la storia", ob. cit., p. 183.

descripciones- e incluso a veces, por medio de informaciones que aparecen en monólogos de otros indios. Tampoco los presenta Scorza como simples portadores de idearios políticos, sino que los impregna de algunos elementos bastante simples, pero impactantes, de dignidad humana¹⁰⁶; así, en la obra, en general, todos los personajes se encuentran caracterizados por algún tipo de distinción especial¹⁰⁷. Muchos de estos personajes presentan además algunas características heroicas, que Scorza les ha otorgado deliberadamente para llevar a cabo de manera simbólica una estrategia de distanciamiento con el referente externo -que nos mostraría a los indígenas como personajes alienados-¹⁰⁸. En este sentido, es esclarecedor, para percibir este juego, la figura de Garabombo¹⁰⁹: los propios comuneros que no veían a Garabombo estaban ciegos, en el sentido de estar completamente alienados, y al progresar la novela, Garabombo sólo sigue siendo invisible para las autoridades y sus representantes, hasta el final de la novela, en que este personaje muere en el enfrentamiento con el ejército como un hombre de carne y hueso. Así, los héroes de Scorza, cuando se enfrentan a la lucha, pierden sus poderes y mueren como cualquier otro hombre.

También en las demás novelas del ciclo aparece un personaje similar, de talante mediador, que representa a la comunidad y trata de despertar su conciencia, para provocar la acción: Hector Chacón (el Nictálope), Garabombo (el Invisible), Raymundo Herrera (el Jinete Insomne), Agapito Robles (el personero) y Genaro Ledesma (el abogado)¹¹⁰. En cada novela, esta figura positiva está enfrentada a una contrafigura negativa, que representa a la injusticia, al poder negativo, en general. Esta figura está encarnada por el juez Montenegro y, en algunos casos, se ve reforzada por la figura de la compañía imperialista norteamericana ‘Cerro de Pasco

¹⁰⁶ E. Echevarría, “*El Jinete Insomne y Cantar de Agapito Robles*, por Manuel Scorza”, ob. cit., p. 322.

¹⁰⁷ C. Fritsche, “Manuel Scorza: la Guerra Silenciosa”, ob. cit., p. 207.

¹⁰⁸ R. Forgues, *La estrategia mítica de Manuel Scorza*, ob. cit., p. 148.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 78.

¹¹⁰ A. Teja, “El mito en *Redoble por Rancas*: su función social”, ob. cit., p. 272.

Co.' que impone el Cerco, y también por otros hacendados, como Migdonio de la Torre en *Redoble por Rancas* y en *Cantar de Agapito Robles*. Los resultados que se obtienen de estos enfrentamientos son siempre trágicos. La colectividad toma conciencia de su penosa situación y de su necesidad de entrar en acción para cambiar el rumbo de los acontecimientos. Pero estos intentos finalizan invariablemente con la masacre del pueblo por la intervención violenta de las autoridades y del ejército. La diferencia es que, progresivamente, a lo largo de las sucesivas novelas, se nos muestra una evolución de las comunidades hacia un mayor grado de conciencia social y colectiva, que incluye también procesos de organización de la lucha¹¹¹, y donde el enfrentamiento ya no es entre 'buenos' y 'malos', sino entre explotados y explotadores. Esta dinámica es percibida por Nesta en los siguientes términos:

"a medida que el espacio del microcircuito mítico se va quebrando, el macrocircuito, el espacio de la novela, se va ampliando. Esto sucede en relación inversa a la importancia de la hacienda Huarautambo y sus dueños doña Pepita y el juez Francisco Montenegro que se vuelven cotidianos, se humanizan. En el cuarto título, *Cantar de Agapito Robles*, la hacienda es ocupada por los comuneros (...) La imagen de la comunidad se agranda a partir de este texto ya no hay un héroe, el protagonista es asumido por toda la comunidad. Son más los comuneros que aparecen con su nombre propio en el espacio escritural. Son más las comunidades que asumen su protagonismo hasta llegar a la ocupación masiva de las haciendas"¹¹²

La figura del juez Francisco Montenegro (que aparece especialmente en la primera, tercera y cuarta novela del ciclo)¹¹³, como exponente máximo del mal,

¹¹¹ R. Forgues, *La estrategia mítica de Manuel Scorza*, ob. cit., pp. 80-81.

¹¹² M. L. Nesta, *El ciclo de la Guerra Silenciosa: la narrativa de Manuel Scorza como hermenéutica de la historia*, ob. cit., p. 61.

¹¹³ I. Deutschland analiza con bastante detalle esta figura "(...) nimmt der Richter eine Art Schlüsselstellung im gesamten Figurenensemble ein, da er über die ersten vier Romane hinweg als repräsentativer Gegenspieler zu den analysierten Hauptfiguren fungiert. Dabei wird das zur Charakteristik der Figur Wesentliche im ersten Roman ausgesagt, in den folgenden werden dann nur noch einzelne Aspekte herausgegriffen und vertiefend dargestellt. In der Gestaltung der Figur des Richters wird deutlich, daß individuelle Merkmale zurücktreten und Typisches so dargestellt wird, daß es für das gesamte Herrschaftssystem repräsentativ ist. Richter Montenegro oder "el traje negro" wird in *Redoble por Rancas* in mehreren Kapiteln vorgestellt (1, 5, 9, 13, 19), alle in Form von kurzen Geschichten, die ausschließlich die Funktion haben, sein feudales Machtsystem zu definieren, ohne dabei eigentlich zur Entwicklung des Romans beizutragen. Die Beschreibung der äußeren Erscheinung Montenegros beschränkt sich auf einen kurzen Satz zu Beginn des Romans: "...el traje negro..., de seis botones, lucía un chaleco surcado por la leontina de oro de un Longines auténtico" (I. Deutschland, *Aspekte der Darstellung des Menschen im Romanzyklus 'La Guerra Silenciosa'* von

constituye, como señala R. Forgues, el verdadero núcleo estructural del ciclo¹¹⁴. Ya desde su propio nombre, que incluye algunos elementos simbólicos, al coincidir la palabra "monte" que puede significar la cima del poder, con la palabra "negro", como forma de calificar este poder¹¹⁵, la figura del juez Montenegro concentra en sí mismo todos los elementos de oposición a las comunidades indígenas. Así, en lugar de realizar su función ideal de representante del orden¹¹⁶ y la justicia, su papel focaliza la representación de la arbitrariedad y la injusticia¹¹⁷. Su traje negro, así como los otros atributos de este personaje, constituyen indicaciones -como si fueran un uniforme- de pertenencia a un sistema que provoca la aparición de este tipo de figuras. Otros personajes, como el ingeniero, o algunos traidores, también se encuentran caracterizados como representantes de un sistema que fuerza la explotación y el engaño¹¹⁸.

La polarización de los personajes, sin embargo, tiene sus límites, en el sentido de que la narración no se reduce a una simple estructura de enfrentamientos, de victorias y derrotas, con un avance lineal de la conciencia de clase entre las comunidades indígenas, sino que introduce una gran diversidad de dimensiones

Manuel Scorza, ob. cit., p. 34 [...el juez toma una especie de posición clave en el conjunto de los personajes, ya que actúa a lo largo de las cuatro primeras novelas como antagonista primordial de los protagonistas analizados. Así, sólo se menciona lo esencial como característica del personaje en la primera novela, en las siguientes aparecerán sólo seleccionados y para profundizar algunos aspectos seleccionados. En la configuración del personaje del juez se muestra de forma clara que los rasgos individuales pasan a un según término y se muestra como representante de todo el sistema de poder. El juez montenegro o 'el traje negro' será presentado en *Redoble por Rancas* en diversos capítulos (1, 5, 9, 13, 19), todos en forma de historias cortas, que tienen finalmente la función de definir su sistema de poder feudal, sin que sirvan realmente al desarrollo de la novela. La descripción de la apariencia externa de Montenegro se reduce a una corta frase al principio de la novela: (...)]].

¹¹⁴ R. Forgues, *La estrategia mítica de Manuel Scorza*, ob. cit., p. 137.

¹¹⁵ Esta interpretación es propuesta en su tesis doctoral por M. L. Nesta, *El ciclo de la Guerra Silenciosa: la narrativa de Manuel Scorza como hermenéutica de la historia*, ob. cit., p. 95.

¹¹⁶ "Die Beherrschbarkeit von Raum und Zeit hier fiktiv dargestellt, ist ein weiterer Ausdruck für die Allmacht des Richters" (I. Deutschland, *Aspekte der Darstellung des Menschen im Romanzyklus 'La Guerra Silenciosa' von Manuel Scorza*, ob. cit., p. 35 ["El dominio de espacio y tiempo se representa aquí de forma ficcional, constituye otra expresión más de la omnipotencia del juez"]).

¹¹⁷ E. Huarag Álvarez, *Rasgos relievantes en la narrativa peruana*, ob. cit., p. 88.

¹¹⁸ R. Forgues, *La estrategia mítica de Manuel Scorza*, ob. cit., p. 35, 109 y 137.

alternativas con las que también caracteriza a los personajes y articula su juego en referencia a la polarización básica ya mencionada, dándoles por tanto un mayor grado de robustez, a pesar de la ausencia de una descripción de estos al estilo tradicional. H. Neira apunta esta perspectiva, señalando que

"Rara vez Scorza sitúa sus personajes al nivel de lo llanamente humano, y gigantes o idiotas de aldeas, semidioses o pícaros, la galería de retratos sigue la traza de los héroes de gesta o el decorado de un sainete provinciano, alternativamente"¹¹⁹.

Por ello, a pesar de existir una polarización básica de los personajes a lo largo de todo el ciclo, esta polarización es funcional, y en la narración no acaba constituyendo un mundo ficcional donde predomine el maniqueísmo y personajes que actúan como títeres simplificados. Yviricu reconoce también esta dicotomía en *La Guerra Silenciosa*, pero al mismo tiempo señala la existencia de un tercer grupo residual, con personajes mal definidos:

"En la obra se observan tres tipos diferentes de personajes. En el primer grupo se incluyen (...) los 'buenos'; usualmente están tomados de la realidad, y se les ha caracterizado como 'héroes arquetípicos sin individualidad y carácter perceptibles' (...) Opuestos a este grupo en una relación obviamente maniquea están los 'malos', miembros de la oligarquía semi-feudal y sus cómplices las compañías multinacionales que explotan a los indígenas (...) Queda una tercera categoría, la de los mal definidos o indefinidos (...) resaltan por la magnitud, rapidez y carácter fantástico de la transformación que experimentan dentro de la obra"¹²⁰.

Scorza presenta los individuos de sus novelas de una forma abierta, con sus humores, sus supersticiones, sus dramas y sus dependencias psicológicas, sin despreciar la anécdota ni lo sublime¹²¹. En este sentido, una de las claves de ello -y posiblemente también del éxito relativo de la obra- es la vinculación entre elemento

¹¹⁹ H. Neira, "Scorza, aquí y allá: mirada limeña y mirada parisina sobre M. Scorza", ob. cit., 1985, p. 94.

¹²⁰ J. Yviricu, "La metamorfosis en dos personajes de *La Guerra Silenciosa* de Manuel Scorza", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 34, 1991, p. 250.

¹²¹ Y. Queffélec, "Une machine à rêver", *Le Nouvel Observateur*, 17-8-84, p. 50.

fantástico y la caracterización de los personajes, como se analiza en el siguiente subapartado.

8.3.4. El elemento fantástico y el tratamiento de los personajes.

A continuación se muestra cómo el elemento fantástico sirve a Scorza en su voluntad de provocación, empleándolo habitualmente en su caracterización de los personajes, a los que de este modo incorpora una nueva dimensión específica. Así, lo hiperbólico, el delirio fantástico, se hace cotidiano en una sociedad injusta que debe ser denunciada en sus contradicciones extremas. Siguiendo la lógica de la polarización ya examinada, los elementos fantásticos utilizados por Scorza se pueden dividir básicamente en dos campos, con el propósito de amplificar la ficcionalidad de los dos polos mencionados en el panorama de sus personajes: por un lado se encuentran los elementos que realzan los personajes ‘negativos’, **lo humano represivo (el sistema injusto enfrentado al ser a-culturado)**, y, por otro lado, los elementos que destacan las propiedades de **lo humano liberador (la Naturaleza unida al indio)** en sus personajes ‘positivos’.

Lo humano represivo se refiere a todo aquello que comporta el sistema injusto y que se enfrenta al ser aculturado, al indio, y al ser oprimido, al campesino en general, y se muestra mediante una **concreción -personificación, animalización, cosificación- de lo abstracto**. Este proceso no se refiere sólo a los personajes, sino también a otros aspectos. Por ejemplo, también se aplican cualidades del individuo a la colectividad: "El pueblo está pálido"¹²²; o al cerco considerado como "representación zoomórfica de la intervención transnacional"¹²³, que creen "obra del diablo"¹²⁴ o "invisible serpiente"¹²⁵, cuando tan sólo se trata de una alambrada de la

¹²² Manuel Scorza, *Redoble por Rancas*, ob. cit., p. 48.

¹²³ R. Prieto, "La representación del indio en la novela hispanoamericana: corrientes de ayer, expresión artística de hoy", *Ínsula*, núm. 512-513, p. 21.

¹²⁴ M. Scorza, *Redoble por Rancas*, ob. cit., p. 39.

¹²⁵ *Ibidem*, p. 186.

compañía minera de Cerro de Pasco¹²⁶. El cerco aparece caracterizado como un monstruo mitológico de dimensiones infinitas y que siembra el terror entre la población:

"Los animales huyen, los árboles se retuercen y caminan, las lechuzas vuelan de día en *Redoble por Rancas* porque tienen miedo del Cerco que avanza cerrando el mundo"¹²⁷.

Scorza emplea frecuentemente **metonimias** para referirse a los agentes represores de la comunidad, a través de la cosificación o la fragmentación. Suele llamar al juez Montenegro por la ropa que lleva puesta, como si se tratara de un fantasma, de algo no humano: "el traje negro se detuvo, consultó el Longines y..."¹²⁸ o "el pavor del sombrero"¹²⁹; o por el título que él mismo se ha impuesto de Primer Vecino. Y utiliza una cualidad, el silencio de la guerra que entablan los oprimidos contra los opresores, para referirse a la misma guerra en *La Tumba del Relámpago*¹³⁰ -de ahí el título del ciclo, *La Guerra Silenciosa*-. O menciona una parte del cuerpo para referirse a la persona entera: "Fue la primera vez que la mano de Héctor Chacón, el Nictálope, sintió sed de la garganta del doctor Montenegro"¹³¹ o "Mataré su cara, mataré su cuerpo, mataré sus manos, mataré su sombra, mataré su VOZ"¹³².

¹²⁶ La compañía minera de Cerro de Pasco comenzó sus operaciones en el Perú en 1901. Por su magnitud, la empresa revolucionó la vida industrial del país. (Véase D. Mayer, *La conducta de la compañía Minera del Cerro de Pasco*, Callao, Imprenta del Concejo Provincial, 1914 (Reeditado por Fondo Editorial Labor, Lima, 1984), p. 17).

¹²⁷ A. Bensoussan, "Manuel Scorza: 'yo viajo del mito a la realidad'", ob. cit., p. 40. A veces, incluso posee el don de la invisibilidad: "Un desconocido virus infectó los ojos de los habitantes (...) Un novedoso daltonismo les escamoteaba algunos objetos. Un enfermo capaz de señalar, por ejemplo, las manchas de una oveja a un kilómetro, era incapaz de distinguir un cerco situado a cien metros" (M. Scorza, *Redoble por Rancas*, ob. cit., p. 193).

¹²⁸ M. Scorza, *Redoble por Rancas*, ob. cit., p. 13.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 225.

¹³⁰ En los siguientes términos: "Alzamientos sucedidos en silencio, combatidos en silencio, aplastados en silencio" (M. Scorza, *La Tumba del Relámpago*, ob. cit., p. 68).

¹³¹ M. Scorza, *Redoble por Rancas*, ob. cit., p. 64.

¹³² *Ibidem*, p. 15.

Igualmente Scorza **hiperboliza de forma fantástica los estereotipos negativos**, como los gringos -a quienes llama siempre Harry-, causantes al parecer de casi todas las desgracias de la comunidad con su llegada: "desde niño soy testigo de los abusos de los yanquis"¹³³; o la injusticia de los hacendados, como sucede en El Estribo cuando se produce el ataque cardíaco colectivo¹³⁴; o en todo momento con el juez Montenegro, que entabla partidas de póker que duran meses o le tocan en suerte todos los caballos de una rifa. Este tipo de injusticias suele ser también, paradójicamente, propia de los jueces: "¿De dónde sacó el Personero la idea de que la profesión de un juez es ejercer la justicia?"¹³⁵. Raymundo Herrera cree posible ensayar un método legal y emprende un viaje para levantar el plano de las tierras usurpadas -como hiciera en 1705 su tatarabuelo, también Herrera- en *El Jinete Insomne*. Otro personaje negativo es el del mestizo, que suele cooperar con los opresores: "el asesor legal de 'La Cerro', el doctor Manuel Carranza -un mestizo gordo en cuyo rostro se domiciliaban dos ojillos de ratón y una nariz de nabo- (...) "¹³⁶. O también las malas lenguas, cuya velocidad es "superior a la vertiginosidad de la luz"¹³⁷ para desatar rencores entre los habitantes.

En un segundo campo de los elementos fantásticos, encontramos, por otra parte, **lo humano liberador**, que se identifica con la unidad utópica entre la Naturaleza y el indio, y que también emplea sus propios mecanismos de expresión. Existe una solidaridad entre la Naturaleza y el indio, quizás debido al tópico que

¹³³ M. Scorza, *La Tumba del Relámpago*, ob. cit., p. 33.

¹³⁴ Como señala A. Bensoussan, "Manuel Scorza: 'Yo viajo del mito a la realidad'", ob. cit., p. 40: "El 'ataque cardíaco colectivo' que sufren los organizadores del sindicato del Estribo (en *Redoble por Rancas*) es tan real que consta en los diarios. Lo grave fue que la Corte Superior de Justicia reconoció la tesis: es jurisprudencia".

¹³⁵ M. Scorza, *Redoble por Rancas*, ob. cit., p. 183. Scorza, en su entrevista con M. Osorio ("La Literatura es el Tribunal Supremo", ob. cit., p. 58), cuenta: "Yo fui a visitar a Agapito una vez a la cárcel de Huánuco y le pregunté cuál era el libro que más le había impresionado, y él me contestó: 'El Código Penal', porque es el libro que señala las penas tan largas que deben sufrir los hombres que protestamos".

¹³⁶ M. Scorza, *Redoble por Rancas*, ob. cit., p. 195.

¹³⁷ *Ibidem*, p. 34.

afirma que "el serrano no ha perdido el sentimiento de la Naturaleza, sigue atado a los Andes `por el cordón umbilical de su propia alma"¹³⁸. Subsiste aun cierto panteísmo trascendente en el respeto a la Pachamama, la madre Tierra. Por ello, **las fuerzas naturales comparten el sufrimiento de los oprimidos** y se encuentran frases del tipo "El cielo se amargó"¹³⁹ o "Llueve de la tierra al cielo"¹⁴⁰, como signos apocalípticos. El propio Scorza entabla en una entrevista asimismo un paralelismo entre el relámpago y la lucha campesina, una imagen que ya había aparecido con este sentido en su obra poética, tal y como hemos indicado en el tercer capítulo de esta tesis doctoral, pero que aquí revela esta identificación de una forma más clara: "*La Tumba del Relámpago* es también un título verdadero. En los Andes Centrales en 1960 yo vi el relámpago que pudo cambiar la historia del Perú y vi, sufrí, su apagamiento"¹⁴¹.

La tragedia del héroe y de sus compañeros de sufrimiento repercute igualmente en la propia Naturaleza, como lo demuestra el estancamiento del curso de los ríos, el detenimiento del ciclo de la naturaleza a causa del miedo de los campesinos. Esa **solidaridad** también es propia entre las comunidades¹⁴² que se enfrentan a un enemigo común -a pesar de posibles rencillas- porque todos los oprimidos son hermanos, como se demuestra en *Cantar de Agapito Robles*¹⁴³. Pero

¹³⁸ A. Arias, "El hombre, personaje y autor en la literatura peruana", *Revista Iberoamericana*, núm. 31, 1950, p. 131.

¹³⁹ M. Scorza, *Redoble por Rancas*, ob. cit., p. 220.

¹⁴⁰ M. Scorza, *La Tumba del Relámpago*, ob. cit., p. 5.

¹⁴¹ A. Bensoussan, "Manuel Scorza: `Yo viajo del mito a la realidad'", ob. cit., p. 40.

¹⁴² Como destaca Scorza: "El hombre que no coopera, no debe existir" (en *Redoble por Rancas*, ob. cit., p. 27). La conciencia que pretende despertar Scorza es la de una necesaria lucha de clases: "los campesinos defendían sus intereses o los de su comunidad, pero raras veces los de su clase. la tragedia de las luchas campesinas es la lucha aislada", *La Tumba del Relámpago*, ob. cit., p. 64.

¹⁴³ El argumento se repite en diversas ocasiones: "En lugar de pelear con sus hermanos de Yarusyacán, únense a ellos para combatir a sus verdaderos enemigos: los gringos y los peruanos que les ayudan a saquear las riquezas del Perú" (M. Scorza, *La Tumba del Relámpago*, ob. cit., p. 77). Al parecer, en quechua no había siquiera propiedad individual: "antes que llegaran los hombres que trajeron la palabra `mío'. Esa palabra no existía en nuestra lengua. ¡Malhaya la hora en que aprendimos a pronunciar esas palabras! ¡Reparto la tierra!" (M. Scorza, *El Jinete Insomne*, ob. cit., pp. 197-198).

para que exista esa solidaridad auténtica, no debe haber secretos. Esto es lo que trata de hacer comprender el episodio de *Garabombo el Invisible* en el que los habitantes de la comunidad se intercambian las orejas para poder conocer las verdades de todos y descubrir así, supuestamente, la realidad objetiva. Fruto de esa solidaridad entre hombre y Naturaleza surge **la fraternidad entre caballos y jinetes**. Así, en *Garabombo el Invisible*, los caballos actúan en la refriega junto con los hombres y participan del mismo sufrimiento que los humanos sin dejar de ser animales. Asimismo, después de muerto, el Ladrón de Caballos se convierte en equino para continuar luchando. Parece incluso que la escena en que el Ladrón de Caballos pide la solidaridad de los animales con los hombres no funciona exactamente como una ceremonia mágica tradicional: se asiste, entre el caballo Girasol y el personaje del Ladrón de Caballos a un verdadero diálogo entre protagonistas de igual importancia, como si hombre y animal, fuera de toda jerarquía, no vinieran a constituir en el universo más que dos criaturas iguales entre las demás. Pero el Ladrón de Caballos no habla con los caballos gratuitamente¹⁴⁴: habla con ellos para organizar una rebelión.

Los demás animales participan igualmente en esta solidaridad: "su carcajada construyó una especie de grito, una contraseña de animales conjurados, un secreto aprendido de búhos"¹⁴⁵. Como si se tratara de los animales organizados en la revuelta de *Animal Farm* de Orwell, los cerdos sirven también de instrumento para la lucha, y su muerte se asemeja a la de los campesinos inocentes en la lucha desigual mantenida contra las autoridades, mientras las ovejas muertas forman una pirámide que simboliza la afrenta generada por La Compañía.

La comunicación entre hombres y animales es tan profunda que se producen transformaciones en algunos humanos hasta convertirse en híbridos. Hay hombres a los que les crecen alas, **símbolos de libertad**: el afán de volar demuestra una

¹⁴⁴ Al menos, no siempre: "se ganaba la confianza de los equinos, nombrándoles lugares donde crecían pastos mayores que la alzada de los toros y galopaban yeguas de traseros colosales: los animales lo escuchaban con ojos húmedos" (M. Scorza, *Redoble por Rancas*, ob. cit., pp. 70-71).

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 64.

expresión de plenitud. Se produce un combate entre el deseo y la realidad, que da como resultado la aspiración a la libertad:

"No encontramos lugar en la tierra, nos vamos a los cielos. El aire todavía es libre (...). Los hombres, afligidos por la desesperación de vivir, se refugiaban en los aires"¹⁴⁶.

Otro símbolo de libertad puede ser la vinculación de los colores¹⁴⁷ con los personajes: el poncho de Agapito Robles, con su colorido, es una afirmación de su personalidad y de sus ansias de ser libre¹⁴⁸, frente a la oscuridad monocorde de la injusticia y el abuso, del 'traje negro'. La aceptación del color de la piel es también un paso adelante hacia la autoafirmación y la justicia. Los colores eran también los encargados de mantener la memoria en los tiempos que eran libres:

"En los quipus de la guerra, los hilos verdes señalaban a los vencidos y los castaños a los vencedores. El rojo era la guerra. El negro era el tiempo (...) el morado la desconfianza, el amarillo el engaño, el verde la traición, el azul los celos"¹⁴⁹.

Scorza emplea cada uno de estos colores justamente con ese mismo significado en *La Guerra Silenciosa*: los ojos de Maco/Maca Alborno son verdes, porque son traidores, pero a veces son azules porque despiertan celos. Los delatores son acusados de 'amarillos' por sus compañeros: "-Amarillo es un traidor. ¡Tú eres un amarillo al servicio de la hacienda Huarautambo!"¹⁵⁰. Son también éstos los

¹⁴⁶ M. Scorza, *La Tumba del Relámpago*, ob. cit., pp. 24-25.

¹⁴⁷ Los colores de la bandera resultan asimismo importantes como símbolo de la libertad, como metáfora de la propiedad de la tierra, el recuerdo de una promesa, la de una nación de hombres libres: "¡Los colores del arco iris, el estandarte de los quechuas!" (M. Scorza, *El Cantar de Agapito Robles*, ob. cit., p. 148).

¹⁴⁸ "El atardecer ribeteó su poncho cuajado de soles azules, verdes, rosados, amarillos. Porque el personero de Yanacocha amaba los colores tanto como el juez Montenegro los execraba" (*Ibidem*, pp. 8-9).

¹⁴⁹ M. Scorza, *La Danza Inmóvil*, ob. cit., p. 193.

¹⁵⁰ M. Scorza, *El Cantar de Agapito Robles*, ob. cit., p. 74.

colores de los ponchos que teje doña Añada en *La Tumba del Relámpago* y que narran el futuro, como nuevos quipus¹⁵¹, que permiten ver el porvenir:

"Creendo tejer el pasado había tejido el porvenir. No pudiendo avanzar bajo la luz, por el Mundo de Afuera, la ciega había viajado por el mundo de Adentro (...) había recordado lo que todavía no había sucedido"¹⁵².

A pesar de la **presencia cotidiana de lo sobrenatural**, hay pocas referencias a prácticas mágico-religiosas frecuentes en los pueblos andinos, como la consulta a **la coca**, por ejemplo, que sólo aparece en cuatro ocasiones, como si el escritor quisiera subrayar que, si bien esas prácticas siguen existiendo, no por eso dejan de ser una forma primitiva de alienación por el sometimiento que implican del hombre a fuerzas consideradas superiores. Lo auténticamente mágico tiene siempre una explicación racional en Scorza. Así, a Garabombo "no lo veían porque no lo querían ver. Era invisible como invisibles eran todos los reclamos, los abusos y las quejas"¹⁵³. Su invisibilidad simboliza la invisibilidad de la verdad en un sistema injusto: son los opresores los que se niegan a verlo, como se niegan a ver la transparente realidad.

Los caballos, además, tienen nombre propio como los hombres -lo que supone un nuevo punto de contacto con la épica-, el de Chacón se llama 'Triunfante' y el de Agapito Robles 'Cachabotas', por poner sólo dos ejemplos. Otros animales, por su parte, comunican a la comunidad **malos augurios**, como suele suceder de nuevo en la épica. Los perros anuncian 'que se clausuraba el mundo' y pájaros negros -los chingolos- revolotean y se posan en tumbas anticipando el destino trágico¹⁵⁴. También es habitual en la épica el personaje que descifra **sueños**

¹⁵¹ D. Gras, "La memoria de la Historia en el Perú: los quipus y Manuel Scorza", en P. Bacarisse, *Tradicción y actualidad de la literatura iberoamericana*, Pittsburgh, IILI, 1995, pp. 111-118.

¹⁵² M. Scorza, *La Tumba del Relámpago*, ob. cit., p. 6.

¹⁵³ M. Scorza, *Garabombo el Invisible*, ob. cit., p. 191.

¹⁵⁴ Con argumentos como "en Junín una vaca parió un chanco de nueve patas. En Villa de Pasco, al abrir un carnero, saltó un ratón. Signos hubo, pero nadie quiso verlos" (*Ibidem*, p. 78).

premonitorios, tal es el caso del Abigeo, quien "estaba investido de los poderes del sueño (...) conocía el futuro"¹⁵⁵. La participación de dioses o, en su falta, de santos y ángeles en la ficción es igualmente normal en la épica, como sucede con santa Maca en *La Tumba del Relámpago*¹⁵⁶ o con el Ángel de Pumacucho en el *Cantar de Agapito Robles*¹⁵⁷.

8.3.5. La realidad de los personajes y la máscara del 'yo'.

A pesar de la importancia expresiva de la fantasía en la construcción de los personajes que dinamizan la acción narrativa, tal y como hemos considerado en el subapartado anterior, no hay que olvidar tampoco que estos personajes se basan supuestamente en seres de la realidad efectiva. El propio Scorza lo recuerda incansablemente, tanto en los diversos paratextos que enmarcan las novelas del ciclo como en las entrevistas y declaraciones que constituyen un discurso paralelo - cuestiones ambas de las cuales hablaremos en el apartado siguiente-. Scorza llega incluso a bromear con esta circunstancia, cuando comenta precisamente la realidad de sus personajes en el tono hiperbólico que lo caracteriza:

"Los personajes de mis libros existen minuciosamente porque nunca me salí de la realidad. Sólo me preocupé de reordenarla (...) soy el único escritor que puede hablar por teléfono con sus personajes"¹⁵⁸.

¹⁵⁵ M. Scorza, *Redoble por Rancas*, ob. cit., p. 71.

¹⁵⁶ Así la caracteriza Scorza: "¡La Virgen era idéntica a la mujer que vi saliendo de la Plaza de Armas de la Unión! Espantado miré la misma cara, ardiendo frío miré un niño-dios junto al seno de la Virgen y el niño-dios tenía mi rostro(...)" (M. Scorza, *La Tumba del Relámpago*, ob. cit., p. 60).

¹⁵⁷ En este caso se trata de un ángel indio que predica en quechua y se convierte "¡El Arcángel Cecilio dirigiría en persona la Cruzada contra los blancos!" (M. Scorza, *El Cantar de Agapito Robles*, ob. cit., p. 142). A veces Scorza une en una misma figura los dioses con los santos: "Que apócrifos son también San Huaytacuri, capaz de convertir con su voz a los hombres en animales (...), santa Chaupifaca, cuyo cuerpo es una piedra con alas y por cuya infame intercesión crece el miembro viril de los hombres incapaces de satisfacer a la mujer" (*Ibidem*, p. 145). Es decir, une el paganismo de la tradición indígena con la religión católica.

¹⁵⁸ A. M. Portugal, "En Rancas murió el poeta", ob. cit., p. iv.

Este argumento sobre la realidad de los personajes del ciclo narrativo scorziano suele ser aceptado, generalmente, sin discusión, por la crítica especializada, que no ha cesado de repetirlo una y otra vez en sus análisis de las obras de este autor, hasta llegar a conclusiones como la siguiente:

"Novela que podría tomarse sólo como tal, y compartir con ella la simpatía de unos personajes; pero como en el fundamento éstos son personas, se trata de un auténtico alegato que reclama atención y exige la toma de conciencia del lector"¹⁵⁹.

O incluso a comentarios todavía más extremos, que subrayan no sólo la impronta de la realidad en la obra scorziana sino también viceversa, es decir, el efecto que estas novelas pueden tener sobre la realidad inmediata:

"Las mejores novelas pueden cambiar una moda, no la vida. Pero las de Manuel Scorza han agitado la América Latina, han tenido consecuencias precisas para el destino de millares de hombres y mujeres"¹⁶⁰.

Es decir, aunque pueda parecer sorprendente, en los estudios críticos sobre este autor y su obra, se olvida a menudo un principio esencial propio del hecho literario, tal y como bien apunta, por ejemplo, Irina Deutschland:

"Dabei widerspiegeln diese Figuren, die ja künstlerisch-fiktive Verkörperung von Individuen darstellen, die Persönlichkeits-struktur sowie wichtige Persönlichkeitseigenschaften wirklicher Individuen. (...) durch die er die ihn bestimmenden Fähigkeiten und Eigenschaften erwirbt"¹⁶¹.

¹⁵⁹ M. V. Reyzábal, "Mito y rebeldía en la literatura hispanoamericana", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 372, 1981, p. 684.

¹⁶⁰ F. Gutiérrez, "Problemática latinoamericana en *La Danza Inmóvil* de Manuel Scorza", en A. Molina, *La sangre quemada. Homenaje colectivo*, ob. cit., p. 36.

¹⁶¹ I. Deutschland, *Aspekte der Darstellung des Menschen im Romanzyklus "La Guerra Silenciosa" von Manuel Scorza*, Wilhelm-Pieck-Universität, Diplomarbeit, 1985, p. 3 ["Así reflejan estos personajes, que representan la corporeización artístico-ficcional de individuos, la estructura de la personalidad así como importantes atributos de la personalidad de individuos reales. (...) mediante los cuales otorga capacidades y atributos determinantes"].

Esto es, la ficcionalidad de los hechos narrados, a pesar de la base histórica de la que pueden partir, y, como es lógico, la recreación ficcional de los personajes representados, cuestiones inherentes, como hemos adelantado, al propio hecho literario.

Esta confusión, no obstante, no partió originalmente sólo de la voluntad autorial. Es decir, no podemos culpar a Scorza totalmente de esta lectura equívoca, extremadamente realista. Se suma, en este sentido, la circunstancia excepcional del caso que atañe a Héctor Chacón, el Nictálope en *Redoble por Rancas* y preso en la cárcel del Sepa en la vida real. Este episodio ya referido¹⁶², sobre el que volveremos en el apartado posterior, aunque sea sólo de forma puntual, va a marcar en adelante la tónica interpretativa de esta peculiar relación entre realidad y ficción dentro de la narrativa de Scorza: por una parte, la comunicación entre autor y personaje a través de la prensa -en la revista *Caretas*- llamó la atención de forma extraordinaria; por otra, y aún más relevante, este hecho consiguió sensibilizar a la opinión pública para que se llevara a cabo la excarcelación de Chacón.

Es decir, por una vez, la literatura demostraba su utilidad efectiva, se mostraba como un arma social: como hemos indicado, no sólo la realidad ejercía su influencia sobre la literatura sino que la ficción lograba imponerse sobre la realidad.

Ahora bien, debe considerarse también, más allá de los discursos, las buenas intenciones y la restitución de la justicia, que este episodio tomó una dimensión desorbitada que fue empleada con fines publicitarios no sólo por Scorza -quien se hallaba orgulloso, pero sorprendido- sino por los militares entonces en el poder, que vieron, en cierto modo, legitimada su imagen con este gesto populista.

Hay que reconocer, no obstante, que también Scorza se benefició de este hecho, en el que basó en gran medida la campaña publicitaria de *Redoble por Rancas*, tal y como lo atestiguan las decenas de entrevistas en las que,

¹⁶² Véase el capítulo primero.

invariablemente, se cita este episodio. A partir de este momento, como hemos advertido, gran parte de la crítica se dedicó -con mayor o menor suerte- a rastrear de forma incansable la realidad de los personajes que aparecían en las novelas de Scorza.

Así, G. Thorndike realizó un interesante reportaje, con importante documentación gráfica, en el que mostraba las personas y los espacios reales en los que Scorza se había basado para su creación literaria¹⁶³.

No obstante, otros estudiosos siguieron este mismo camino de la comprobación empírica con resultados menos satisfactorios -sobre todo para ellos mismos-, tal es el caso de Romeijn y Ensink, que ya hemos referido con anterioridad, o el de H. Spreen, aunque esta autora es capaz de comprender la distancia básica que separa la persona del personaje, como cuando se refiere en concreto al personaje de Garabombo en los siguientes términos:

"Fermín Espinoza no fue muerto durante las recuperaciones de tierras, sino que murió en 1963 bajo circunstancias desconocidas. Por última vez se lo vio en el puente Chirhuac, cerca de Chinche. Se supone que allí cayó al río junto con su caballo. Los pobladores de Chinche ya han inventado algunas historias alrededor de la muerte de Fermín Espinoza: hay también una canción sobre él. El hecho de que Scorza haya manipulado los acontecimientos históricos de esta manera afirma nuestra tesis de que para el autor Garabombo es la personificación de la lucha que desde hace siglos emprende la población indígena contra sus opresores"¹⁶⁴.

En algunos casos, es el propio autor, desde el mismo texto narrativo (o desde sus límites paratextuales), quien pone de manifiesto la base real de sus personajes, como sucede con Raymundo Herrera, tal y como declara en la 'Información' que se añade al final de la edición de *El Jinete Insomne* publicada por Plaza y Janés en 1984:

¹⁶³ Véase anexo documental.

¹⁶⁴ H. Spreen, "Manuel Scorza como fenómeno literario en la sociedad peruana. *La Guerra Silenciosa* en el proceso sociocultural del Perú", ob. cit., p. 127 (n. 20).

"Los hechos, los personajes, los nombres y las circunstancias de este libro son auténticos: constan en el Título y en el Libro de Actas de la Comunidad de Yanacocha (...)"¹⁶⁵.

Como siempre, el autor se toma ciertas libertades en su retrato ficcional por lo que le otorga al personaje cualidades extraordinarias, heroicas. En una entrevista, Scorza declaraba sobre esta idea de cambiar el insomnio de Herrera por un simbólico estado constante de vigilia que dura más de 250 años:

"En fait, j'ai connu un personnage pareil qui, pour accomplir une mission pour sa communauté, est partie en voyage, malade déjà; mais son désir de vaincre était tel que, malgré la maladie, il a passé ses dernières quinze nuits sans dormir (...) J'ai simplement allongé la durée de son voyage en remplissant son insomnie de tout ce qui s'est passé dans son village pendant 269 années de lutte dramatiquement inutile".

En otras ocasiones es también el mismo autor, en sus declaraciones y entrevistas, quien da información sobre la realidad de sus personajes, como sucede con Agapito Robles,

"Agapito, personaje que ustedes pueden conocer y que hoy vive en las alturas de Yanacocha, Pasco, es un hombre absolutamente excepcional"¹⁶⁶.

En la última entrega del ciclo, *La Tumba del Relámpago*, una vez más, Scorza modela el protagonista de la novela sobre una persona real. El verdadero Genaro Ledesma, abogado, político y escritor ocasional fundó el partido político del FOCEP y fue nombrado senador en el Perú¹⁶⁷. *La Tumba del Relámpago* da detalles sobre las actividades de Ledesma durante los años 60 cuando, siendo abogado

¹⁶⁵ M. Scorza, *El Jjinete Insomne*, ob. cit., p. 251.

¹⁶⁶ M. Scorza, "Testimonio de parte de Ayacucho", ob. cit., p. 13.

¹⁶⁷ Ledesma ha publicado algunos libros de poesía y cuentos cortos. Dos de las historias de su colección *La culebra y otros cuentos* (Lima, Horizonte, 1976) recuerda en parte a *Redoble por Rancas* ya que como telón de fondo se ocupa también de la toma de tierras comunales por parte de la Cerro de Pasco Corp. Tanto en "El carnero" como en "Los cerdos" se cuentan incidentes que Scorza describe con mayor detalle y de forma hiperbólica en los capítulos 20 y 22, respectivamente, de la primera novela del ciclo.

laboralista, aconsejó y dirigió a los comuneros de Cerro de Pasco. La declaración de Scorza sobre que prescindiría del mito en *La Tumba del Relámpago* se ve confirmada por el retrato realista, y no mítico, de Ledesma. A diferencia de los demás protagonistas, héroes idealizados, Ledesma es descrito como un hombre normal. Giovanni Albertocchi advierte esta diferencia cuando señala:

"la nuova realtà del protagonista Genaro Ledesma, fatta di quadri dirigenti, di dibattito ideologico, di cronaca urgente"¹⁶⁸.

Cabe destacar, no obstante, que este afán identificador tuvo también consecuencias no muy agradables para el autor, quien fue acusado en los tribunales en varias ocasiones por personas que se sentían identificadas con algunos de los personajes de sus obras, hasta llegar a procesarlo por delito de calumnias:

"Alguien que se consideraba calumniado en *Redoble por Rancas* me enjuició reclamando 500.000 dólares de indemnización. El proceso demostró que se trataba de una maniobra tramada por el partido del siempre admirable Bedoya Reyes. Salí absuelto (...)"¹⁶⁹.

Uno de estos casos, quizás el más absurdo, fuera el siguiente:

"De visita por estos días en Lima, Scorza confrontará una vez más su novela con la realidad, esta semana, cuando asista a un juicio que, por difamación, ha abierto en su contra un ex subprefecto de Yanahuanca, pueblo en que transcurre buena parte de la acción. Curiosamente, el demandante se apellida Ledezma, a apenas una "z" de distancia de Genaro Ledesma, protagonista importante de su última novela"¹⁷⁰.

En todo caso se observa la confusión constante entre seres reales y seres de ficción. En ningún momento se reflexiona que no son lo mismo los seres gnoseológicos que los seres ontológicos -aunque compartan el mismo nombre y apellido-. Por poner un ejemplo, podemos decir que, ontológicamente, Agapito

¹⁶⁸ G. Albertocchi, "M. Scorza, il quinto cantare peruviano: verso la soluzione del mito", *Il Ponte*, vol. 37, núm. 5, 1981, p. 451.

¹⁶⁹ M. Scorza, "Por qué no vivo en el Perú, ob. cit., p. 106.

¹⁷⁰ Anónimo, "Scorza, la guerra quedó atrás", *Caretas*, núm. 585, 1980, p. 58.

Robles no es Agapito Robles, aunque sí lo sea gnoseológicamente. Como señala Pavel en este sentido:

"Hay que diferenciar entre las preguntas *metafísicas* sobre los seres de ficción y la verdad; las preguntas sobre la *demarcación*, o sea, sobre la posibilidad de establecer límites claros entre la ficción y la no-ficción, tanto en la crítica práctica como en la teórica"¹⁷¹.

Según la concepción de este autor, podemos encontrar tres tipos de seres de ficción, distinguiendo entre los personajes u objetos nativos de una narración (es decir, los que pertenecen exclusivamente a un determinado texto ficcional), los objetos inmigrantes (que provienen de la realidad real o de otro texto ficcional) y, finalmente, los objetos sustitutos, tal y como hemos considerado con anterioridad. No suele existir un personaje que sea absolutamente puro, es decir, que pertenezca exclusivamente a una de estas categorías. Sobre todo entre los inmigrantes y los sustitutos, que suelen diferenciarse sólo por una cuestión de enfoque y de grado. Así, los sustitutos representan, como los inmigrantes, seres que provienen del mundo real o de otros textos, pero que no aparecen sólo de pasada, sino que se les otorga una realidad alternativa dentro del texto hasta el punto de "sustituir" con ello su propia realidad¹⁷².

Un ejemplo ya extremo resulta de la aparición en *La Tumba del Relámpago* del propio Scorza como personaje, presentado como un vínculo que estrecha la relación de la ficción con la realidad, como una manera de potenciar el efecto de realidad. Ahora bien, en ningún caso debemos pensar que el personaje Scorza de *La Tumba del Relámpago* sea más real que cualquier otro de los que aparecen en las restantes novelas del ciclo, tengamos o no referencias de él. Esto también puede parecer una trampa, en el sentido de que podría intentar aparecer personalmente sólo para generar un mayor efecto de realidad (gracias a que como personaje entraría a formar parte por tanto de la estructura del conjunto referencial, intensionalizada, que

¹⁷¹ T. Pavel, en *Mundos de ficción*, ob. cit., p. 24.

¹⁷² T. Parsons, *Non-existent objects*, ob. cit., y T. Pavel, *Mundos de ficción*, ob. cit., p. 41 y ss.

el narrador comunica y, al mismo tiempo, Scorza seguiría formando parte de la ficción en tanto que narrador).

De hecho, Scorza manifestó en diversas ocasiones distintas tentativas narrativas a la hora de abordar el ciclo narrativo. Incluso en algún momento comentó la existencia de alguna versión primigenia de las primeras entregas del ciclo en las que se enfocaba la narración desde la perspectiva del autor-narrador, por lo que se construía como una narración en primera persona que finalmente, decidió cambiar:

“Y este testimonio son mis libros, que nacieron como pequeños ensayos; después uno de ellos se fue ampliando y se transformó en novela, después me di cuenta de que figuraba yo y después me di cuenta de que los personajes eran demasiado importantes para ser contados desde un punto de vista personal, y así fue que escribí la novela desde el punto de vista de sus protagonistas”¹⁷³.

Este cambio de la voz narrativa rectora del relato se corresponde con un cambio de actitud respecto a los hechos narrados, como expresa de forma más clara en el siguiente comentario:

“Había terminado este ciclo donde mostraba todo ese pueblo, toda esa grandeza de la que yo personalmente, salvo algunas escenas o páginas muy breves, me había excluido; porque lo que yo quería mostrar era la grandeza de esos personajes superiores al autor, superiores a su país. Y a los que su país no los sentía porque hay varios perúes”¹⁷⁴.

De todos modos, como hemos indicado, el autor no pudo -o, mejor dicho no quiso- evitar su presencia en la entrega final del ciclo, que es la novela que muestra una relación más directa con la realidad, que se aleja de la concepción mítica desarrollada en las obras anteriores, en este sentido:

¹⁷³ R. Campra y C. Massa, “Manuel Scorza”, ob. cit., p. 174. En otra entrevista, Scorza ofrece la misma explicación: “J’ai d’abord écrit une première version dans laquelle je me mettais en scène, et puis j’ai décidé de m’éliminer” (M. Grisolia, “Il était une fois... au Pérou”, ob. cit., p. 31).

¹⁷⁴ M. Scorza, “Testimonio de parte de Ayacucho”, ob. cit., p. 13.

“La irrupción del propio escritor en el relato como portavoz del Movimiento Comunal del Perú no es puro capricho de novelista. Tiende a situar la novela dentro de un marco histórico claramente definido y a integrar el movimiento de recuperación de tierras encabezado por Genaro Ledesma dentro de un movimiento revolucionario más amplio que debe abarcar el Perú y el mundo”¹⁷⁵.

Es decir, Scorza aparece como personaje para mostrar de forma más efectiva el conflicto político situado en la zona andina. Además de mencionar su propio nombre en este contexto, Scorza también se incluye a sí mismo entre la lista de personajes haciendo referencia a su labor como poeta, periodista y miembro del Movimiento Comunal: al mostrar al personaje de "Scorza", el autor emplea un narrador en primera persona que mantiene el tiempo presente para relatar sus acciones y observaciones en un estilo casi documental: "Salimos a la oscuridad. La mayor parte de las calles de Cerro no tienen alumbrado. Ahora es una ventaja que permite caminar sin ser visto. (...) El frío me obliga a dormir vestido. (...) Me abrigo. Salimos. Nieva"¹⁷⁶. Con su presencia como personaje, Scorza cree reforzar el efecto de realidad que desea otorgar a los hechos narrados, mostrando su implicación directa en éstos, aunque puede discutirse la mayor o menor participación del autor en este movimiento¹⁷⁷.

Por otra parte, Scorza vuelve a hacer referencia a sí mismo en *La Tumba del Relámpago* cuando aparece en la lista de autores -junto a Cervantes, Vargas Llosa y César Vallejo- que el personaje Crisanto Gutiérrez reconoce que han cambiado su vida. Concretamente, Crisanto menciona incluso la novela en la que él mismo aparece: "leí una historia *Cantar de Agapito Robles* de Manuel Scorza ese libro es mi pura historia"¹⁷⁸. Esa referencia especular recuerda a las que aparecen en novelas

¹⁷⁵ R. Forgues, *La estrategia mítica de Manuel Scorza*, ob. cit., p. 125.

¹⁷⁶ M. Scorza, *La Tumba del Relámpago*, ob. cit., pp. 238-239.

¹⁷⁷ H. Neira opina que su participación fue bastante menor ("Scorza aquí y allá: mirada limeña y mirada parisina sobre Manuel Scorza", ob. cit., p. 104). Su aparición como personaje en esta novela también podrá obedecer a un cierto interés del autor por realzar su figura política en el Perú -a través de la novela- puesto que por entonces Scorza se presentó como candidato en la campaña electoral del FOCEP (véase el capítulo primero).

¹⁷⁸ M. Scorza, *La Tumba del Relámpago*, ob. cit., p. 110.

de Galdós y Unamuno, y de forma más notoria en el *Quijote*, donde los personajes en el Libro II comentan el Libro I. Sin llegar tan lejos, puede decirse que en *La Tumba del Relámpago*, "el autor establece un vínculo estrecho e indisoluble entre M. Scorza escritor, M. Scorza protagonista de las luchas sociales y políticas de su país, y M. Scorza personaje de ficción"¹⁷⁹, tal y como advierte R. Forgues. Ahora bien, esta fusión no se llevará hasta sus últimas consecuencias en esta novela que cierra el ciclo narrativo¹⁸⁰. Scorza jugará con esta estrategia narrativa ambigua de un modo más efectivo y sofisticado en su obra siguiente, *La Danza Inmóvil*, en la que puede decirse que coquetea con los límites de lo que se ha denominado 'autoficción'¹⁸¹.

Sin embargo, para los efectos de nuestra investigación, lo verdaderamente importante no es determinar el grado de veracidad en la representación de los personajes, ya que, a fin de cuentas, esto no resulta relevante para la creación de un mundo posible, sino considerar su funcionalidad para generar el fundamental efecto de realidad, es decir, su coherencia.

8.4. Efecto de realidad, trampa ficcional.

Como hemos abordado en el apartado anterior, en ocasiones las fronteras entre realidad y ficción se desdibujan en el ciclo narrativo de *La Guerra Silenciosa* para reforzar el efecto de realidad buscado, es decir, la ilusión de realidad que se quiere producir.

¹⁷⁹ R. Forgues, *La estrategia mítica de Manuel Scorza*, ob. cit., p. 141.

¹⁸⁰ A. Amargo, "El rincón del confesor. Una huelga en la corte del Rey Juan Carlos. XI. La sombra de Agapito Robles", *Ínsula*, núm. 396-7, 1980, p. 33 y 36.

¹⁸¹ Cf. M. Alberca, "El pacto ambiguo", *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, núm. 1, enero de 1996, pp. 9-18.

Para conseguir este propósito, Scorza emplea una serie de recursos dentro del texto, tal y como hemos intentado mostrar en los apartados anteriores, que, además de mostrar una aparente correspondencia entre realidad y ficción, a partir de la supuesta fiabilidad de los datos presentados (en cuanto al espacio, al tiempo o a los personajes), se sustenta a partir de la estabilidad de éstos en un entramado que sostiene la coherencia de este mundo posible, gracias a las repeticiones insistentes de elementos internos de este particular mundo de ficción.

Sin embargo, Scorza no confía totalmente en estos mecanismos narrativos internos para conseguir su ansiado efecto de realidad. Por este motivo, el autor emplea otras estrategias, más o menos externas al texto, como veremos, para asegurarse mínimamente de conseguir el efecto de realidad buscado. De estas estrategias vamos a ocuparnos a continuación en los siguientes subapartados, para tratar de comprender los mecanismos externos constituyentes o inducentes a producir la ilusión de realidad mediante ‘trampas ficcionales’.

8.4.1. Historia-ficción: los paratextos y el efecto de realidad.

Tal y como hemos analizado al final del capítulo anterior, cuando considerábamos algunas hipótesis para la comprensión de la recepción de la obra de Scorza desde la perspectiva del acto comunicativo, debe destacarse que el poder de persuasión del ciclo de *La Guerra Silenciosa* no llegó a convencer a una parte del público lector, sobre todo en los ambientes ya referidos: según el grado de conocimiento de la realidad efectiva por parte del público lector, la obra de Scorza podía convencer o, por el contrario, podía llevar a una cierta desconfianza, o incluso a decepcionar y mostrarse completamente implausible, hasta el punto de romper el pacto comunicativo.

La aceptación incondicional de una obra determinada por el público lector sólo se produce cuando éste cree que se halla totalmente convencido, cuando éste confía y participa en el juego ficcional que equilibra realidad y ficción. Un

equilibrio muy frágil, difícil de mantener y que se consigue de distinta forma en cada caso, y que depende no sólo de la medida de los elementos ficcionales o referenciales empleados, sino, sobre todo, de su disposición en el texto. En el caso particular del ciclo de *La Guerra Silenciosa*, la crítica, en lugar de preocuparse por las correspondencias entre ficción y realidad, debería de haberse ocupado de forma más amplia de la cuestión de la coherencia interna del ciclo, como hemos destacado en los apartados anteriores, y, lo que puede resultar quizás más complejo, del modo en que el propio texto ha sido presentado al público lector.

De hecho, algo que puede sorprender, o incluso parecer paradójico, es que fuera precisamente el público que hemos llamado ‘cercano’ (es decir, el que mejor conocía la realidad efectiva en que Scorza basaba supuestamente su obra), el que no cooperó para que se produjera el necesario acto comunicativo, esto es, la recepción esperada por el autor, cuando, aparentemente, este público -mejor informado que cualquier otro- debía convertirse en el lector ideal de la obra scorziana.

Como ya hemos intentado explicar en el séptimo capítulo de esta tesis doctoral, es precisamente aquí donde se localiza el problema de recepción de la obra de Scorza. Es aquí donde se produce el conflicto que perturba e impide el acto comunicativo literario. Sin embargo, no vamos a desvelar todavía la naturaleza de esta distorsión semiótica, sino que antes vamos a apuntar algunas cuestiones necesarias para interpretar este problema y vamos a mostrar, paso a paso, la evolución de este conflicto.

En este sentido, debemos referirnos de nuevo a T. Albaladejo, quien reconoce la posibilidad de este tipo de conflictos en la ficción realista, cuando se intenta convencer y persuadir al lector desde estructuras externas al texto, que pueden llevar a lo que denomina como una ‘pragmática vacía’, generadora, en muchos casos, de esta clase de problemas. El mismo crítico señala que este fenómeno suele producirse, precisamente, en textos ficcionales altamente realistas, que exigen del lector poco menos que la aceptación incondicional de una realidad indiscutible, cuando, en cambio, “para la convicción es absolutamente necesario el aporte sustancial de unas estructuras internas, que en el caso de la ficción realista,

son fundamentalmente semánticas, aunque proyectadas sobre las sintácticas”¹⁸².

Tal vez puede argumentarse que en el ciclo de *La Guerra Silenciosa*, Scorza se viera afectado por esta ‘pragmática vacía’ debido a que, entre otros factores, insiste demasiado en mecanismos y argumentos externos, como instrumentos de persuasión al lector, cuando éstos deberían ser más diversos, y concentrarse en aspectos de carácter interno (semántico-extensionales) más que en los puramente externos al propio texto. Scorza trata de imponer al lector una aceptación incondicional de su realidad, aún cuando ésta no fuera completamente necesaria para la credibilidad y la sustentación de su mundo posible. El autor parece instar al lector a aceptar este pacto desde los alrededores o desde fuera de la novela -con sus continuas referencias a documentos, grabaciones, fotografías o los argumentos de las mismas entrevistas-.

Por esta razón, en este subapartado se analiza el elemento de los paratextos - noticias introductorias firmadas por Scorza, reproducciones de textos aparecidos en periódicos o incluso programas de radio- que se encuentran incluidos dentro de las propias obras que constituyen el ciclo de *La Guerra Silenciosa* y su función en la creación del efecto de realidad. Se intentará ver si estas estrategias contribuyen decisivamente a la consecución de la ilusión de realidad buscada o si, por el contrario, involuntariamente, ejercen el efecto contrario. Es decir, si nos hallamos o no frente a un caso de pragmática vacía.

En cuanto a la obra de Scorza, cabe mencionar que en las primeras ediciones de *Redoble por Rancas* e *Historia de Garabombo el Invisible* la indicación de ‘Novela’ acompaña explícitamente al título en la portada. En todo caso, por la colección, el formato, etc., no cabe duda para ningún lector que todas las obras del ciclo constituyen novelas, mundos posibles de ficción. A partir de aquí, sin embargo, aparecen diversos paratextos que aportan distinto grado de confusión a la recepción del propio texto narrativo.

¹⁸² T. Albaladejo, *Semántica de la narración: la ficción realista*, ob. cit., p. 129.

Un primer tipo de paratexto con noticias introductorias es el que aparece en *Redoble por Rancas*¹⁸³, *Historia de Garabombo el Invisible*¹⁸⁴, o los epílogos de *El Jinete Insomne*¹⁸⁵ y el posterior en 1983 de *Redoble por Rancas*¹⁸⁶. En todos ellos, Scorza se presenta como informador externo a la narración, donde nos aporta datos históricos y comentarios precisos sobre la realidad de los personajes y las historias que posteriormente aparecen en la novela. Como comenta agudamente una crítica anglosajona, “his preface [*Redoble por Rancas*] reads like the oath of a truth-teller before his jury of readers”¹⁸⁷. En términos generales, el mensaje de Scorza es el de indicarnos que existe una gran proximidad y, en algunos casos, incluso una identidad entre su relato y la realidad efectiva, que muchos personajes y hechos son auténticos¹⁸⁸, que su obra puede considerarse una “crónica exasperadamente real”¹⁸⁹ y que sólo ha introducido algunos cambios para “proteger a los justos de la justicia”¹⁹⁰. En opinión de O. Rodríguez, este tipo de afirmaciones emplazadas al principio de la novela, en el lugar que suele servir para indicar intencionalidades autoriales, “inclinan a la búsqueda de un nexo entre los temas reiterados de la serie y las necesidades de una modificación en los enfoques haciendo resaltar de manera deliberada o no, las relaciones de la obra consigo misma”¹⁹¹. En este sentido, es evidente que este tipo de paratexto se halla más próximo a elementos

¹⁸³ M. Scorza, *Redoble por Rancas*, ob. cit., pp. 9-10.

¹⁸⁴ M. Scorza, *Garabombo el Invisible*, ob. cit., p. 9.

¹⁸⁵ M. Scorza, *El Jinete Insomne*, ob. cit., p. 251-2.

¹⁸⁶ En 1983, *Caretas* publicó una versión previa del epílogo a *Redoble por Rancas*. A todos ellos, cabría añadir la noticia no publicada de *El Jinete Insomne*, reproducida póstumamente por J.-M. Lassus en “Una noticia inédita de Manuel Scorza: primer elemento de reflexión teórica sobre el ciclo de *La Guerra Silenciosa*”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 15, núm. 30, 1989, pp. 131-133.

¹⁸⁷ P. Tobin, “The Slow Anger of Improvidence”, ob. cit., p. 175.

¹⁸⁸ Por ejemplo, “Información”, en M. Scorza, *El Jinete Insomne*, ob. cit., p. 251.

¹⁸⁹ M. Scorza, *Redoble por Rancas*, ob. cit., p. 9.

¹⁹⁰ “Noticia”, en M. Scorza, *Redoble por Rancas*, ob. cit., p. 10.

¹⁹¹ O. Rodríguez, “El cerco de arriba, el cerco de abajo”, ob. cit., p. 86.

externos como las entrevistas, para crear un efecto de realidad, al forzar al mundo ficcional a un anclaje muy rígido en una hipotética realidad efectiva. Los resultados son muy sintéticamente descritos por M. L. Nesta:

“Cuando el público, potencial lector, selecciona un texto, al comenzar la lectura se predispone a aceptar la verdad histórica del discurso que se presenta a sí mismo como historiográfico, aún cuando no esté de acuerdo en todo con el autor, porque éstas son las convenciones ya establecidas por códigos culturales (...) Estos textos se presentan como crónica histórica, y dan pruebas documentales de su veracidad, pero quiebran los límites de ese tipo de discurso utilizando el ilimitado modo de la ficción para comunicar su mensaje”¹⁹².

Un segundo tipo de paratexto consiste en la reproducción, dentro de las mismas obras narrativas, de textos periodísticos publicados en periódicos peruanos o franceses, como el *Expreso* o *Le Monde*, en ocasiones sin llegar a citar la fuente, y en otras ocasiones haciéndolo, pero siempre de modo muy integrado en el conjunto de cada novela (aunque puede mostrarse, a la vez, como algo distinto por hallarse de forma aislada en un capítulo o por ser reproducido con una tipografía que lo distingue). Por ejemplo, en *La Tumba del Relámpago*, Scorza publica, como si fueran capítulos propios, los manifiestos del Movimiento Comunal del Perú que él mismo escribió y publicó en el diario *Expreso* en 1961.

También aparecen fragmentos de una emisión de Radio La Habana en el *Cantar de Agapito Robles*, y otras noticias de prensa -éstas bien identificadas- en *Historia de Garabombo el Invisible*, *El Jinete Insomne* y *Redoble por Rancas*. Estos textos, aunque tal vez no contribuyan excesivamente a construir el mundo ficcional desde un punto de vista de coherencia interna, parecen incorporarse plenamente a la creación ficcional. De todas maneras, el lector no debería tener ninguna necesidad

¹⁹² M. L. Nesta, *El ciclo de La Guerra Silenciosa: la narrativa de M. Scorza como hermenéutica de la historia*, ob. cit., pp. 29-30.

de saber si estos textos son efectivamente auténticos (que lo son), o si son un elemento más del mundo de la ficción:

“El intento de una intertextualidad creada por la reproducción de los cables de las agencias internacionales de prensa acerca del conflicto narrado a lo largo del ciclo novelístico de Scorza, distinguiendo incluso entre el texto de ‘documentación’ y el texto presumiblemente más ‘ficticio’, la referencia a problemas como realismo y crónica, parecieran tender a plantear la consideración de la primera novela en términos de ‘reflejo’ y ‘sentido’”¹⁹³.

Sin embargo, como hemos comentado al principio de este apartado, estos materiales produjeron un efecto distinto al esperado por el autor. Si en estos paratextos se ponía el acento en la consideración de la obra desde un punto de vista documental e histórico, como si se tratara de una crónica, es decir, si se estaba cultivando este tipo de expectativas, éstas se veían inmediatamente defraudadas en el propio texto narrativo, sencillamente porque se trataba de una novela.

Es decir, Scorza no cumple su palabra, no cumple con su parte del contrato literario que firmaba en sus paratextos y, por lo tanto, el lector aparentemente ideal (y que se descubre como ingenuo), que hubiera aceptado ese tipo de pacto, se veía decepcionado, si no engañado incluso, en el proceso de lectura, al no hallar material puramente históricos, sino al encontrarse con elementos de distinto origen, es decir, pertenecientes a diversos tipos de mundo. Si el lector esperaba encontrarse con un MM I, su indignación crecía con cada elemento proveniente de un MM II, por muy realista que fuera y, sobre todo, con los del MM III (propios de las convenciones del realismo mágico).

¹⁹³ O. Rodríguez, “El cerco de arriba, el cerco de abajo”, ob. cit., p. 84. Aquí el autor considera la ‘intertextualidad’ de una forma distinta a la empleada en esta tesis doctoral, desde el punto de vista terminológico. Este caso se ha denominado en estas páginas ‘intratextualidad’ y, de hecho, sólo cambia, ligeramente, la perspectiva: si se consideran las cinco novelas de forma aislada, podría hablarse de ‘intertextualidad’, si se consideran como parte del ciclo narrativo, quizás sea más apropiado hablar de ‘intratextualidad’.

8.4.2. Lector zahorí versus lector modelo.

Como es sabido, y ampliamente discutido, la figura del lector modelo se refiere a la existencia de un patrón dominante de lectura, que cualquier autor tiene en cuenta, consciente o inconscientemente a la hora de elaborar su obra, más allá de la concreción que implica cada lector empírico¹⁹⁴. El lector modelo no es necesariamente aquél que controla todos los detalles de la obra y sigue a la perfección todas las consecuencias lógicas de la estructura narrativa, o bien aquél que comprueba incansablemente todos los detalles de la relación entre la realidad efectiva y el mundo posible que genera la obra. Evidentemente, puede haber lectores que se interesen a fondo por estas cosas -considerados 'lectores paranoicos' por U. Eco- pero no entra en las expectativas de la mayoría de los autores que sus lectores adopten tales actitudes de constante comprobación (puede haber, no obstante, algunos autores que sí esperen este tipo de lector, que se constituye para ellos en lector modelo, como considera Eco que es el caso, por ejemplo, de James Joyce¹⁹⁵).

Por este motivo, para el caso concreto que nos ocupa, es interesante analizar cuál es el perfil del lector modelo de Scorza, y en qué grado desea éste -o, por el contrario, no desea- un lector muy preocupado por todos los detalles de su mundo ficcional y su comprobación de éstos en la realidad efectiva. Un primer elemento a destacar, concentrándonos sólo en *Redoble por Rancas*, es la sorprendente sugerencia, que se hace al lector para que se implique en la reconstrucción del texto, sugiriéndole que debe encontrar una verosimilitud y una coherencia que tal vez no sea ni inmediata ni fácil de encontrar. Así, el autor, en el primer capítulo de la novela, se dirige ya directamente al lector mediante el propio título del capítulo

¹⁹⁴ U. Eco desarrolla en *Lector in fabula*, ob. cit., su concepto de 'Lector Modelo'; es en este sentido que nos referimos a este término en estas páginas. No obstante, cabe señalar la profusión de fórmulas del tipo 'the X reader', tal y como indica J. Hawthorn (en *A Concise Glossary of Contemporary Literary Theory*, ob. cit., p. 166). Así, podemos encontrar los conceptos de 'implied reader (o lector implicado)' (W. Booth, 1961), 'lector informado' (S. Fish), 'archilector' (M. Riffaterre), 'lector explícito' (H. R. Jauss), 'lector implícito' (W. Iser), 'lector histórico' (H. Gumbrecht), etc., que no nos detendremos a desglosar ni a discutir.

¹⁹⁵ U. Eco, *Seis paseos por los bosques narrativos*, ob. cit., pp. 118-119.

(“Donde el zahorí lector oirá hablar de cierta celebérrima moneda”), mediación que se repite en otros capítulos de la misma obra¹⁹⁶. En este sentido, Puccini apunta una posible influencia del estilo en que son presentados los títulos de sus capítulos por Cervantes:

“indirizzo diretto al lettore proprie del romanzo popolare o, a piú alto livello, dello stesso Cervantes: cosi il ‘lettore sagace’ o el ‘lettore sfaccendato’ corrispondo, per sottolineatura di complicità, al ‘disinteressato lettore’ o al ‘curioso lettore’ di memorie cervantina”¹⁹⁷.

Llama la atención la forma en que Scorza considera a este lector al que se dirige directamente en la novela: lo llama ‘zahorí’, es decir, lo cree capaz de encontrar una corriente subterránea, esto es, el significado subyacente del texto.

Todas estas alusiones, que ya no aparecen de forma tan directa en el resto de las novelas del ciclo, aunque se podrían encontrar otras indicaciones más sutiles en la misma línea, parecen indicar que Scorza era consciente de proyectar una construcción ficcional a alguien -a ese supuesto lector ideal- que deberá descifrarla, y lo hace claramente poniéndolo en evidencia, casi desafiándolo. Esto nos llevaría a pensar que Scorza tiene por lector modelo a un lector muy atento, que busca entender todas las implicaciones del texto.

Sin embargo, es precisamente ese tipo de lector el que rompe el contrato ficcional, el que no acepta participar en la co-elaboración del texto narrativo. Ése no es, pues, el lector modelo, es decir, el lector esperado por Scorza y al que se dirige en última instancia. El supuesto lector ideal, cercano, sabe demasiado, así que no acepta el pacto ficcional, ya que, por una parte, no acepta el texto como realista -por hallar demasiadas interferencias de elementos de MM II y MM III- y, por otra, no

¹⁹⁶ Así, p. ej., en el capítulo 19 (“Donde el lector se entenderá con una partida de póquer”), el capítulo 21 (“Donde gratuitamente, el no fatigado lector mirará palidecer el doctor Montenegro”) y el capítulo 27 (“Donde el entretenido lector conocerá, siempre por cuenta de la casa, al despreocupado Pis-pis”).

¹⁹⁷ D. Puccini, “Manuel Scorza: cronista dell’epopea india”, ob. cit., p. 226.

reconoce el texto como indigenista -ya que observa demasiadas innovaciones que alejan a la obra de las convenciones del modelo tradicional-.

Cabe entonces otra interpretación, tal vez más coherente con las estrategias de creación y amplificación de efectos de realidad mediante mecanismos externos, desarrolladas, como ya hemos visto, por el propio Scorza. Se trata de entender estas invocaciones al lector de una forma complaciente, anunciándole en cada caso que será entretenido, inquietado o conmocionado, más que exigiéndole una participación más activa por su parte¹⁹⁸. En todo caso, si optamos por esta interpretación, se trataría de unos títulos con indicaciones agradables, atractivas como fórmula literaria -dentro de la línea del lector cómplice puesto en boga por Cortázar y aceptado como estrategia narrativa por buena parte de los autores de la Nueva Novela-, pero sin una exhortación real a una fuerte implicación -en el sentido de aproximarse a una lectura paranoica- y, por tanto, esto mantendría la coherencia con una figura de lector modelo relativamente ingenuo, que podría aceptar sin excesiva preocupación el pacto ficcional propuesto por Scorza, incluyendo sus anclajes exteriores (declaraciones, fotografías, etc.) como parte del pacto, en el sentido de aumentar el efecto de realidad generado por la obra.

Éste sería el lector buscado por Scorza y que podría encajar con dos perfiles distintos: por un lado, el de un lector ingenuo (distante y complaciente, posiblemente europeo) que, simplemente se deja llevar por las instrucciones dadas por el autor en el texto literario y, por otro, ese lector zahorí (capaz de ver más allá de lo evidente y de valorar otros elementos presentes en la obra, precisamente los que resultan más innovadores y rompen con las convenciones literarias que aparecen, incluso, parodiadas por el autor en su ciclo novelístico...sin embargo, está claro que este grupo, por decirlo de alguna manera, no es muy numeroso).

¹⁹⁸ Una interpretación en esta dirección puede encontrarse en O. Rodríguez, "El cerco de arriba, el cerco de abajo", ob. cit., p. 92.

8.4.3. Un discurso paralelo.

Fuera mismo del texto, a través de declaraciones en medios de comunicación, el mensaje de Scorza parece una extensión o prolongación del propio texto, que llega a convertirse en un discurso paralelo que se centra, persistentemente, en la defensa del realismo de su construcción narrativa, que se confunde con la discusión sobre la veracidad de su historia.

Para construir esta trampa ficcional, Scorza se basa, por una parte, en tres mecanismos distintos desde el exterior del texto narrativo, y también desde dentro del mismo, fundamentalmente mediante el uso de paratextos, como veremos a continuación. Los tres mecanismos externos al texto son los siguientes: en primer lugar, encontramos las ya mencionadas declaraciones en entrevistas a la prensa; en segundo lugar, la presentación al público de fotografías referentes a los personajes y espacios narrados; y, en tercer lugar, sus insistentes referencias a la existencia de grabaciones de entrevistas con los protagonistas de los sucesos que dieron origen a las novelas del ciclo, y que sirvieron como base para la elaboración del mismo.

En las numerosas entrevistas realizadas a Scorza por periódicos europeos y latinoamericanos era muy frecuente que surgiera siempre algún tipo de pregunta sobre la veracidad de los hechos narrados, tendencia que se intensificó a medida que la propia novela mostraba algún impacto sobre la misma realidad, tanto a nivel efectivo (como supone la liberación del Nictálope) como simbólico (como representa la proclamación de la reforma agraria peruana en Rancas por el Presidente de la República, general Morales Bermúdez, en 1975)¹⁹⁹. Las respuestas de Scorza tendían siempre a confirmar la base histórica de los hechos, dando en ocasiones detalles y precisiones, sin apuntar nunca explícitamente que se trataba de una construcción ficcional. Por el contrario, solía generalizar sobre los problemas sociales del Perú, y sobre la identidad de América Latina, sin pronunciarse excesivamente sobre las opciones narrativas empleadas en su obra²⁰⁰. En este

¹⁹⁹ Véase el capítulo primero.

²⁰⁰ Así, en una entrevista (“Manuel Scorza: ¿Cómo se escribe una novela?”, *El comercio*, 8-461

sentido, H. Neira, biógrafo suyo, reconoce esta querida ambigüedad de Scorza en sus declaraciones públicas, señalando que “dejó (...) prosperar los malentendidos. Es más, el propio Scorza se encargó, en vida, de confundir las pistas, de borrar sus huellas”²⁰¹.

Como ya hemos visto al examinar las interpretaciones dominantes sobre la obra de Scorza, desde el realismo y el indigenismo, algunos críticos y analistas de este autor cayeron en la trampa del realismo extremo, ambigua pero continuamente defendido por Scorza, y reafirmado siempre que se le ofrecía la ocasión²⁰². Sin embargo, la meta realista de su empresa narrativa, señalada ya desde la noticia preliminar de *Redoble por Rancas*²⁰³, tampoco era absolutamente una convicción de Scorza, porque en alguna ocasión podía reconocer argumentos, algo contradictorios, como cuando manifiesta que “no creo que la ficción le quite autenticidad a la historia, al contrario, pienso que la aumenta. Deja de ser testimonio, pero gana la verdad artística”²⁰⁴. Entendiendo, por tanto, las declaraciones periodísticas de Scorza como elementos extra-textuales para intensificar el efecto de realidad de su obra ante el público, es posible identificar la confusión existente sobre la verosimilitud de los sucesos narrados en su obra, tal como apunta O. Rodríguez en su ensayo ya citado sobre el autor:

“El ‘reflejo’ (...) este término acostumbra a deslizarse sin permiso hacia el concepto de ‘realismo’, el establecimiento de un posible nexo podrá estar

5-77, p. 11), ante la pregunta insistente de Alfonso Latorre sobre su proceso de escritura, Scorza contestó: “-Oye, Seymour [seud. de A. Latorre]: Veo que no te rindes. Hace una hora que eludo esa respuesta, porque no la tengo. Yo escribo libros, pero no conozco el proceso de escritura. Tu insistencia me desespera, y me haces sentir como el torero que, tras 500 manoleínas, farolas, scorzianas, calvinas, huye en hombros de la plaza, atraviesa las calles, llega a su hotel y... ¡el toro le abre la puerta del cuarto!”.

²⁰¹ H. Neira, “Scorza, aquí y allá: mirada limeña y mirada parisina sobre M. Scorza”, op. cit., p. 100.

²⁰² Véase el capítulo cuarto.

²⁰³ R. Forgues, *La estrategia mítica de Manuel Scorza*, ob. cit., p. 147.

²⁰⁴ Citado por T. Escajadillo (en “Proyección literaria de Manuel Scorza”, ob. cit., p. 224), de una entrevista de J. L. Mendivil con M. Scorza (“Redoble por Scorza”, *El Observador*, 11-4-82, pp. 12-13).

dado más bien por el esfuerzo de los mecanismos de identificación literaria, leyéndolo como ‘producción de efectos de ficción’ y particulares efectos de realidad, a los que no se tendría acceso sino a través del tipo específico de textualidad de la obra, de la estructura y combinatoria de sus recursos”²⁰⁵.

Es decir, se debería distinguir, por una parte, la posible veracidad de los hechos narrados -que no sería necesario ni pertinente discutir- de lo que es el realismo en general y, sobre todo, del efecto de realidad -buscado voluntaria y libremente con una intención determinada-.

Un segundo mecanismo extratextual empleado por Scorza consistía en la difusión de fotografías de sus personajes y de los escenarios en los que transcurrían sus relatos. Seguramente uno de los mejores ejemplos de la potencialidad de este mecanismo lo constituían las entrevistas televisivas, en las que podía mostrar y comentar personalmente una amplia muestra de sus documentos fotográficos. Así, por ejemplo, en el anexo documental de esta tesis se muestra la transcripción de la entrevista realizada a Scorza por J. Soler Serrano en el programa *A Fondo* de RTVE en 1977: en ella se puede observar la gran importancia dada a las fotografías en el conjunto del programa, y los hábiles comentarios realizados por Scorza relacionando su obra con la realidad efectiva.

Por otra parte, en la prensa escrita, junto a las entrevistas, era también muy frecuente que aparecieran publicados alguno de estos documentos fotográficos, proporcionados por el propio Scorza (en los que se veía a éste junto a alguno de sus personajes). Además, en algunas de las ediciones y traducciones de las novelas del ciclo, aparecieron algunas de estas fotografías, como puede observarse en el caso de la traducción francesa: “sur la jaquette de votre roman, on publie la photo de Garabombo, l’homme invisible...”²⁰⁶, o la imagen del Cerco que aparece en la

²⁰⁵ O. Rodríguez, “El cerco de arriba, el cerco de abajo”, ob. cit., p. 90.

²⁰⁶ H. Bianciotti, “Manuel Scorza: ‘J’ai voulu recueillir les derniers reflets de l’âme magique des Quechuas’”, *La Quinzaine Littéraire*, núm. 227, 1976, p. 12. O la fotografía del Cerco que aparece en 1975 en la portada de la edición de Planeta de *Redoble por Rancas* en Argentina (véase anexo documental).

portada de la edición de Planeta de *Redoble por Rancas* en Argentina. Todo ello daba pie a una fácil confusión en la relación entre realidad efectiva y mundo ficcional, dando lugar, por ejemplo, a situaciones como la protagonizada por un periodista, quien apuntaba, a la vista de las fotos presentadas por Scorza, una ingenua comparación con la obra de G. García Márquez:

“A nosotros también nos parece difícil que alguna vez Gabriel García Márquez pueda mostrar una fotografía de Melquíades. En cuanto al Coronel Aureliano Buendía es definitivo que nunca lo veremos”²⁰⁷.

Con ello, se fomentaba una dudosa mayor aproximación a la realidad efectiva por parte de la obra de Scorza, sin tener en cuenta, de ningún modo, la existencia de un discurso paralelo que tenía como objeto generar un efecto de realidad determinado (y manipulado), al que no se puede negar cierta efectividad, por lo menos de forma parcial y durante algunos años.

Asimismo, el tema de las grabaciones resulta especialmente significativo para el análisis de este tipo de trampa ficcional. Ya en su primera entrevista, una vez fallado el Premio Planeta, Scorza advierte haber seguido un sistema casi de antropólogo para escribir sus libros, ya que los había elaborado a partir de cintas magnetofónicas, de centenares de grabaciones, documentos y viajes para recoger materiales²⁰⁸. Años más tarde, ya en la década de los ochenta, aún insistiría, de forma casi idéntica, en su método de trabajo y en la importancia básica de las grabaciones:

“Con respecto a *Rancas*, no todos fueron documentos, sino testimonios orales que recogí, notas cuando hablé con los sobrevivientes de la masacre. Yo recorrí la zona durante varias semanas, recogiendo testimonios. Y sobre estos testimonios hice el libro. He tenido dos tipos de informaciones sobre este problema concreto. Primero, una parte de los hechos la viví y la ví; y la otra parte, que es la parte fundamental, no la ví, pero la registré mediante

²⁰⁷ A.M. Portugal, “En *Rancas* murió el poeta”, ob. cit., p. iv.

²⁰⁸ R. Rumrill, “Con el finalista del premio Planeta. Scorza: el terror por la palabra”, ob. cit..

grabaciones”²⁰⁹.

Recuerdos de personajes próximos a Scorza en aquellos años, como Guillermo Thorndike²¹⁰ o Genaro Ledesma, atestiguan claramente cuál era el método de trabajo de M. Scorza y ratifican la existencia de tales grabaciones como un material que había sido recogido por Scorza en los años previos a *Redoble por Rancas*:

“Él [M.S.] ha vivido buen tiempo con los comuneros, estando en sus chozas, en sus viviendas rústicas. Ha estado con ellos al mismo tiempo que escuchaba las historias personales de cada campesino que también estaba grabando...”²¹¹

Sin embargo, Scorza reconocía que no estaba haciendo un reportaje con sus libros, sino una obra literaria, aunque le otorgaba una gran relevancia a estas cintas magnetofónicas para su proceso creativo:

“(...) yo utilicé la cinta magnetofónica, no para crear un aparato lingüístico, porque cualquiera que tenga conocimiento del lenguaje de las comunidades, sabe que mi libro no es rigurosamente antropológico; sino, más bien, para sostener la veracidad de los hechos que narraba y que podían prestarse a polémica”²¹².

O sea, parece ser que Scorza era consciente de que su propósito no constituía un trabajo similar al de Oscar Lewis en su obra *Los hijos de Sánchez*²¹³, tal y como

²⁰⁹ M. Suárez, “Manuel Scorza habla de su obra”, ob. cit., p. 90.

²¹⁰ G. Thorndike (en “Redobles por Rancas”, ob. cit., p. 9) destacaba que “los viajes de Manuel (...) y el correo clandestino que filtraba cintas magnetofónicas hasta mi casa, mientras Scorza era otra vez interrogado por un subprefecto en Pasco (...) Y hace de ello poco más que un año”.

²¹¹ M. Suárez, “Cerro de Pasco: historia de una masacre (Testimonio de G. Ledesma)”, en R. Forgues, *La estrategia mítica de Manuel Scorza*, ob. cit. p. 166.

²¹² Anónimo, “Scorza visible”, ob. cit., p. 30.

²¹³ O. Lewis, *Los hijos de Sánchez* [1961], México, Mortiz, 1971 (10a. ed.).

se le planteaba como posibilidad en algunas entrevistas de principios de los años setenta, aunque su insistencia en la posibilidad de que alguien -si lo deseaba- pudiera comprobar la veracidad de los hechos narrados a partir de las grabaciones podría llegar a hacer pensar lo contrario. No deja de ser curioso que mucho más tarde, en los años ochenta, incluso reconociera haber destruido tales cintas:

“infortunadamente hace poco las arrojé [las cintas magnetofónicas] porque vi que no tenían ya importancia las declaraciones de los propios comuneros que grabé y tuve un tiempo”²¹⁴.

Por tanto, sin menospreciar su importancia en el momento creativo, puede deducirse que incluso el mismo Scorza llegó, años más tarde, a desconsiderar el posible valor histórico de sus propias grabaciones. Todo ello conduce a pensar que, al igual que con las fotografías y las declaraciones periodísticas, la insistencia en el valor de las grabaciones magnetofónicas durante los años de difusión de las novelas del ciclo, especialmente las primeras, constituía un discurso paralelo, centrado en construir una trampa ficcional con fines publicitarios -legítima, por otra parte, practicada abiertamente por otros autores con mayor o menor fortuna-, más que en aportar algunos elementos con los que ayudar a la crítica literaria en el análisis de este texto narrativo.

Como consecuencia de esta dinámica impulsada por Scorza para convencer al público de la veracidad de su relato, se sucedieron, por ejemplo, algunos casos de medios periodísticos que realizaron reportajes en Cerro de Pasco sobre los lugares en que, hipotéticamente, sucedían los hechos narrados en *La Guerra Silenciosa*, así como intentos de contactar con los protagonistas del ciclo²¹⁵; intentos a los que Scorza se brindaba siempre gustoso de colaborar. En este sentido, la aparición efectiva del Nictálope en el penal de El Sepa, y su posterior liberación gracias a un

²¹⁴ M. Suárez, “Manuel Scorza habla de su obra”, ob. cit., p. 92. La entrevista se realizó en mayo de 1983, pocos meses antes de la muerte del escritor.

²¹⁵ Por ejemplo, la revista argentina *Crisis*, núm. 12, 1974.

indulto del Presidente del Gobierno peruano, con la mediación de Scorza y la presión de la prensa²¹⁶, constituyó la culminación de esta dinámica²¹⁷. Posteriormente, Scorza siempre recordaría y expondría en múltiples entrevistas este suceso, como ejemplo de la veracidad de los hechos narrados en su historia, como prueba de la pretendida indisolubilidad de historia y ficción en su obra.

Su insistencia en puntos de referencia externos al texto para crear un efecto de realidad, se le escapa de las manos y acaba produciendo un efecto contrario, originando un lector paranoico fuera de control. Umberto Eco, muy consciente de este tipo de situaciones, llega a referir como caso extremo el ejemplo de las fotografías, realizadas por dos estudiantes, de un bar que constituye unos de los escenarios de su obra *El péndulo de Foucault*, bar por otra parte inexistente, porque el propio Eco reconoce que fue producto de su imaginación²¹⁸.

Evidentemente, si, como hemos visto, y como producto de las convenciones literarias, ya existe una tendencia a este tipo lectura, en el caso de que el propio autor no sólo no desmienta, sino que incite y fomente la identificación de su obra con la realidad efectiva, la capacidad de atracción en un primer momento puede ser muy elevada, pero puede resentirse de costes posteriores. Hay que reconocer, no obstante, que el epílogo añadido por el propio Scorza a la edición de 1983 de *Redoble por Rancas* se encuentra ya presente un mayor distanciamiento, e incluso una ‘cierta sorpresa’, como la manifestada por U. Eco, sobre los efectos de reconocimiento en

²¹⁶ Véase el capítulo segundo.

²¹⁷ Historia contada con el máximo detalle, numerosas fotografías y con la participación activa del mismo Scorza en cuatro reportajes consecutivos aparecidos entre agosto y setiembre de 1971 en el suplemento dominical del periódico limeño *La República*, y reproducidos por el mismo periódico en 1983, con ocasión de muerte de Scorza (G. Thorndike, “Nictálope. La lucha por la tierra en el Perú”, ob. cit., 1971). Para un análisis más distanciado de este suceso, véase R. Forgues, *La estrategia mítica de Manuel Scorza*, ob. cit., pp. 150-152. En opinión de Forgues, “la liberación del Nictálope fue sin duda el acto más espectacular y eficiente de la proyección de una obra literaria sobre la realidad concreta. Pero no el único” (p. 152).

²¹⁸ U. Eco, *Seis paseos por los bosques narrativos*, ob. cit., p. 96.

la realidad efectiva del producto de su imaginación. Sobre todo en lo que atañe al asesinato, en la vida real, de Alcira Benavides de Madrid, la persona que inspiró el personaje de 'Pepita Montenegro' en el ciclo, en manos de Sendero Luminoso.

CAPÍTULO 9:

TRADICIÓN E INNOVACIÓN

9.1. Introducción.

En el capítulo anterior hemos estado considerando la compleja cuestión de la realidad dentro del ciclo de *La Guerra Silenciosa*. Hemos querido mostrar que la relación entre realidad y ficción no puede explicarse simplemente en términos de correspondencia, de representación o reflejo, sino que el efecto de realidad conseguido se basa en otros mecanismos no sólo externos sino también internos. De este modo, creemos haber mostrado, al menos desde otra perspectiva, el debatido problema del realismo en la pentalogía scorziana.

No obstante, tal y como se ha considerado en el quinto capítulo de la presente tesis, el problema del realismo no es el único que ha afectado a la peculiar recepción general de la obra de Scorza. Como ya indicamos, es precisamente la discusión en torno a la posible adscripción del autor a la tradición de la corriente indigenista peruana –que, con frecuencia, suele entrecruzarse con las consideraciones sobre el realismo– la segunda cuestión que ha determinado la a menudo confusa recepción del ciclo de *La Guerra Silenciosa*.

Para considerar esta cuestión, que puede resumirse en una tensión inevitable entre tradición e innovación, vamos a ocuparnos de una serie de aspectos que han llamado especialmente la atención de la crítica y que pueden ayudarnos a comprender la particular recepción de la narrativa scorziana. Para ello deberemos contar con el conocimiento de las convenciones propias –ya canonizadas– de la tradición indigenista, tal y como aparecen desarrolladas en la literatura peruana, y la revisión o transgresión de éstas, que puede suponer, en cada caso, el ciclo de M. Scorza¹.

¹ Sobre la cuestión de las convenciones literarias, véanse los artículos recogidos en M. Hjort (ed.), *Rules and Conventions*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1992; de especial interés resulta el estudio de D. Sorensen Goodrich, *The Reader and the Text. Interpretative Strategies for Latin American Literatures*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publisher Co., 1986, porque aplica de forma concreta esta aproximación crítica a la literatura latinoamericana. También resulta interesante, desde esta perspectiva teórica, el análisis de S. Mailloux, *Interpretive Conventions*, Ithaca, Cornell University Press, 1982 (especialmente los capítulos quinto y sexto), aunque los ejemplos empleados en este caso correspondan a la literatura norteamericana.

Para ello, a continuación vamos a tratar algunos aspectos clave que pueden mostrarnos este conflicto de forma clara: en primer lugar, nos ocuparemos del peculiar y decisivo papel que juega el mito en la narrativa de Scorza, y que se distancia considerablemente de los modelos indigenistas tradicionales; después relacionaremos este particular tratamiento del mito con el realismo mágico y la obra de G. García Márquez, que es tomada como nuevo modelo; más tarde veremos como este posible referente literario no es el único que aparece en la narrativa de Scorza, que se muestra plenamente en contacto con otros muchos escritores, con quienes mantiene una relación intertextual específica e incluso dialógica; y, finalmente, trataremos el tema del humor, recurso de gran importancia en el ciclo de *La Guerra Silenciosa* aunque excluido, prácticamente, del indigenismo más tradicional. El tratamiento de estas cuestiones nos ayudará, con toda seguridad, a reflexionar sobre los límites del indigenismo.

9.2. Del mito a la realidad: un proceso de des- y remitificación.

Scorza argumentaba que existían dos niveles en sus libros: un nivel histórico real que, insistía, estaba fundamentado por cuatro o cinco años de trabajo minucioso sobre personajes reales²; y un nivel ficcional que, desde un enfoque mitológico y fantástico, tenía como función, según su punto de vista, constituir una **aclaración de la realidad**, y no un escape de ésta, como denunciaba que ocurría en las novelas de otros autores. Según su propia argumentación, Scorza adoptaba un punto de vista legendario porque los acontecimientos se le ofrecían como mito y, paradójicamente, recurría al mito porque era una forma de ser realista. Así, era frecuente que declarara que sus personajes -a lo largo de las novelas- comprenden que no son criaturas míticas aunque por sus cualidades podrían serlo, y aceptan al final su condición de

² "Hay pocos libros que corresponden tanto a la realidad como mis novelas" (A. Bensoussan, "Entrevista con Manuel Scorza", ob. cit., p. 4).

hombres del Tercer Mundo³. Para él, simbólicamente, esto representaba el **paso de la superstición a la acción**, y este paso se simboliza en episodios como la quema de los ponchos de doña Añada⁴. Desde un punto de vista más distante, la función de los mitos en las novelas de Scorza -para quien, todo hay que decirlo, fueron expresiones de una cultura que no era la suya- consistía en que fueran usados como recursos literarios con los cuales mostrar una aproximación a una posible visión interior del mundo andino⁵.

Se debería precisar que esos mitos que aparecen en *La Guerra Silenciosa* no son en Scorza herencia de la tradición, del substrato quechua -como pensaron algunos críticos franceses-, sino que forman parte de una mitología muy precisa: **la producida por el propio Scorza**, que surge de su poder simbólico, metafórico y poético⁶. Es decir, su tratamiento del mito no es igual que el que realiza José María Arguedas, quien lleva a cabo incluso un rescate de la tradición oral indígena. Si consultamos, por ejemplo, un texto de referencia sobre el folclore de la región de Cerro de Pasco como es la obra de César Pérez Arauco, *El folklore literario del Cerro de Pasco (Cuentos, leyendas y cantares)*⁷, podemos llevarnos una pequeña sorpresa inicial ya que en las casi cuatrocientas páginas de las que consta no se encuentra ni una sola referencia que pueda servir de substrato autóctono a los

³ Que, en buena medida, equivalía a un proceso de toma de conciencia social: "Entonces comprendió todo. Supo por qué los ríos (...) se habían detenido en los viejos tiempos (...). Y comprendió por qué los habitantes de su sueño ya no vestían las espléndidas telas de las edades míticas sino los miserables ropajes de la realidad de los pobres de un país pobre. ¡Pero ahora el tiempo volvía a correr!" (M. Scorza, *La Tumba del Relámpago*, ob. cit., p. 134).

⁴ Con argumentos como: "No quería ya acatar ninguna ley emitida en las sombras por la mano de una delirante sombra ciega, sino ordenarse él mismo y obedecerse él mismo, asumir su propio futuro" (*ibidem*, p. 184).

⁵ H. Spreen, "Manuel Scorza como fenómeno literario en la sociedad peruana. *La Guerra Silenciosa* en el proceso sociocultural del Perú", ob. cit., p. 133.

⁶ La opinión en este sentido se encuentra ampliamente extendida entre críticos como H. Neira ("Scorza, aquí y allí: mirada limeña y mirada parisina sobre M. Scorza", ob. cit., p. 95), A. Cornejo Polar ("Sobre el 'neindigenismo' y las novelas de M. Scorza", ob. cit., pp. 556-557) o R. Forgues (*La estrategia mítica de Manuel Scorza*, ob. cit., p. 138).

⁷ C. Pérez Arauco, *El folklore literario del Cerro de Pasco (Cuentos, leyendas y cantares)*, Cerro de Pasco, Editorial San Marcos, 1994.

supuestos mitos tratados por Scorza en sus novelas. Esto es reconocido, no obstante, de forma clara por el propio Scorza en una entrevista publicada póstumamente, aunque señala algunas excepciones:

"Yo he inventado una buena parte de los mitos porque para mí el mito era simplemente una exageración de la realidad. Pero en algunos casos he tomado elementos de la mitología quechua. Singularmente en el final de *Redoble por Rancas* y de *Garabombo el Invisible* cuando ocurre la masacre; entonces ahí cito el párrafo completo de *Dioses y hombres de Huarochiri* de Arguedas. También en el capítulo Inkari, el párrafo que abre la *Tumba del Relámpago*, ése es un mito: ese mito del Inkari, del hombre que crece bajo tierra es un mito indio"⁸.

Estos dos aspectos, la intencionalidad de la figura de los mitos como mecanismo para generar concienciación social y la casi absoluta invención de éstos por parte de Scorza, constituyen, pues, el punto de partida para analizar el papel del elemento mítico en *La Guerra Silenciosa*. Desde el punto de vista de la creación de un mundo ficcional, cabe señalar que ninguno de estos dos aspectos tiene por qué ser contrario al desarrollo del mundo posible establecido por Scorza, sino que, por el contrario, pueden ser igualmente efectivos en la sustentación del efecto de realidad y en la coherencia interna del texto, en este caso no desde una pragmática vacía, sino desde la propia lógica interna del texto, sustentado esa "visión interior" del mundo andino -de forma independiente de su proximidad o lejanía a una realidad efectiva-. De todos modos, el grado con que consigue estos propósitos es precisamente la cuestión que se trata de analizar en este subapartado.

La ausencia de un riguroso tratamiento de los mitos indígenas pudo parecerle a algún crítico -como el mismo Neira- como una cierta traición, paralela a la falta de rigor histórico del relato de Scorza (a pesar de que, en este caso, Scorza no defendiera acérrimamente la existencia de una base antropológica en sus novelas):

"los indios de Scorza no dicen nada a los peruanos. Scorza recogió en su primera novela, una rebelión campesina, no india. El malentendido y la obligación de narrar el mundo del subconsciente indígena que desconocía, es

⁸ M. Suárez, "Manuel Scorza habla de su obra", ob. cit., p. 93.

una tarea impuesta por la demanda editorial europea. Scorza jugó el juego (...) sus indios son decorativos"⁹.

Sin embargo, cabe reconocer que lo que sí consigue Scorza es 'desfolclorizar' a esos indios -en el momento que se inventa unos mitos que no le son propios-, para convertirlos en personajes oprimidos, sin más, que se encuentran en un marco concreto de toma de conciencia de sus condiciones sociales y económicas, donde los símbolos son tan importantes, o más, como los datos y las ideologías¹⁰.

A pesar de la continua presencia de elementos míticos como el de la figura, en parte fantástica, de Herrera, el símbolo del tiempo paralizado, los sueños proféticos de Magdaleno, la canción de las "Madres de los Muertos", y otras pocas referencias a la tradición quechua, la tercera novela del ciclo, *El Jinete Insomne*, marca el principio de un cambio sutil en la apreciación de Scorza del papel que debería desempeñar el mito en el seno de la comunidad indígena. Así, diversos incidentes en la novela sugieren que es necesario para los indios separar el presente de sus raíces míticas del pasado. Por ejemplo, aunque *El Jinete Insomne* tiene lugar en el mismo año que *Historia de Garabombo, el Invisible*, un capataz hace parecer a Garabombo una figura del pasado¹¹.

Del mismo modo, la presencia de "el Ingeniero" y Tupayachi, representantes de la modernización, y la simbólica muerte de Herrera, corporeización de la historia indígena tradicional son síntomas de una desmitificación gradual de la vida indígena que se hará más evidente en *Cantar de Agapito Robles* y cristalizará en el último

⁹ H. Neira, "Scorza aquí y allá: mirada limeña y mirada parisina sobre M. Scorza", ob. cit., pp. 113-114.

¹⁰ C. Johnson, en "Scorza: un escritor valiente", en A. Molina, ed., *La sangre quemada. Homenaje colectivo*, ob. cit., p. 18, apunta una idea interesante que desarrollamos al final de este capítulo, que este proceso constituye "un artificio literario, un disfraz o una máscara brillante (...) con el fin de entregarnos su denuncia".

¹¹ "Ésta es la tierra donde se insolentó Garabombo. Era rebelde pero sobre todo mentiroso. Inventó que era invisible. ¡Engañó a los huevones pero no a las balas que se lo templaron!" (M. Scorza, *El Jinete Insomne*, ob. cit., p. 172).

volumen del ciclo. *Cantar de Agapito Robles* ilustra a pequeña escala el camino recorrido del mito a la realidad y que puede considerarse como uno de los núcleos temáticos fundamentales de la pentalogía. Como el mensaje de Scorza es que los indios deben romper su aislamiento y expandir sus horizontes más allá de los confines de su provincia, para que conviertan su problema en una cuestión nacional, en *Cantar de Agapito Robles*, Scorza hace que éstos se preocupen, más que antes, por hechos que tienen lugar en otras regiones del país e incluso en otras naciones que comparten este problema. Este cambio temático se enfatiza estilísticamente con la paulatina disminución de imágenes animistas y de elementos míticos y con el aumento de material documental.

Puede sorprender, no obstante, que, dada la opinión negativa de Scorza sobre visiones y supersticiones en la última novela del ciclo, *La Tumba del Relámpago*, el momento clave ideológico para Ledesma se produzca durante un sueño. En éste, Ledesma ve una procesión formada por personajes de las cuatro novelas anteriores. Cuando éstos marchan sin contestar a sus preguntas, Ledesma comprende que no puede ya comunicarse con ellos porque pertenecen a un pasado mítico. En alguna medida, se podría hacer la lectura de que se ha producido ya una toma de conciencia, aunque, al mismo tiempo, ésta ha sido posible gracias al mito y sus símbolos, que han salvaguardado la identidad de la comunidad.

En este sentido, también advierte Ledesma que la detención del tiempo¹², supuestamente debida a la falta de coraje de los indios (en *El Jinete Insomne*) y al poder ilimitado de Montenegro (en *Cantar de Agapito Robles*), se inició realmente con la Conquista Española en 1531, y que esta parálisis no sólo afecta a Yanahuanca, sino a todo el Perú: "Porque en el Perú, hacía cuatrocientos cuarenta y dos años que el tiempo no corría"¹³. Scorza ha defendido esta opinión en otros

¹² Ver subapartado 8.2.4, en el capítulo anterior.

¹³ M. Scorza, *La Tumba del Relámpago*, ob. cit., p. 227. Si se añade 442 a 1531, el resultado es 1973, el año en que Scorza probablemente escribió la novela, y no 1962, el año en que tiene lugar la acción de la novela.

escritos suyos, como en *Vivre le Pérou*, por ejemplo, donde señala que la Conquista Española también trajo consigo la destrucción de la historia de los indios, así que en la era 'post-colombina': "La société péruvienne se caractérisera désormais par l'immobilisation du temps"¹⁴, y en numerosas entrevistas. El argumento de Scorza es que, excluidos de la historia, los indios no tienen otro recurso que refugiarse en el mito como forma de conservar su identidad, ya que, según el mismo autor, el mito "opera como resistencia colectiva y cultural que corresponde a la necesidad de recuperar la historia, una defensa contra el invasor, ante la muerte"¹⁵.

En *La Tumba del Relámpago*, Scorza, a través de Ledesma, advierte que, aunque el mito les ha servido a los indios para resistirse a la aniquilación histórica y cultural, ahora debe ser repudiado. Aún más, señala que los indios deben volver a la historia, aun cuando este regreso signifique aceptar que pertenecen a una sociedad del Tercer Mundo: "Los habitantes de su sueño ya no vestían las espléndidas telas de las edades míticas sino los ropajes de la realidad de los pobres de un país pobre (...) ahora el tiempo volvía a correr"¹⁶. El propio Scorza llama la atención sobre estos cambios cuando comenta en otra entrevista:

"En *La Tumba del Relámpago* prescindo del mito como núcleo del libro porque los personajes llegan a una conciencia clara de la realidad y una comprensión rotunda de la realidad tiene que actuar en el campo político de una manera clara y rotunda"¹⁷.

Al emplear el mito como soporte de la identidad de un pueblo y material básico para la toma de conciencia, Scorza está desarrollando a lo largo del ciclo toda una interpretación -dentro de su mundo posible-, muy acorde con numerosos discursos y reflexiones políticas de los años setenta, que insistían en modular y adaptar los dogmas marxistas a los procesos de toma de conciencia de los

¹⁴ Manuel Scorza, *Vivre le Pérou*, ob. cit., 1982 (n.p.).

¹⁵ En la entrevista de M. Osorio, "La literatura es el Tribunal Supremo", ob. cit., p. 58.

¹⁶ M. Scorza, *La Tumba del Relámpago*, op. cit., p. 134.

¹⁷ A. Teja, "Noi diciamo le prime parole di un'altra storia", ob. cit., p. 39.

movimientos sociales. Estos argumentos parten, pues, de una ideología determinada, pero se hallan desarrollados internamente en la narración del ciclo novelístico. Otra cuestión es si con ello consigue convencer al lector y, si no es así, revisar las bases de este mundo de ficción.

La tensión entre mito y realidad, que se encuentra a lo largo de todo el ciclo no se resuelve totalmente en *La Tumba del Relámpago* con la desmitificación absoluta, porque Scorza se da cuenta de que la profunda necesidad de los indios de ver los hechos desde una perspectiva fantástica o sobrenatural es difícil de superar. Una manifestación de esta necesidad de mantener los mitos se muestra, por ejemplo, en la construcción de la leyenda que se crea alrededor de Maca tras su muerte. Todos estos aspectos son precisamente los que nos llevan a considerar el segundo paso de este proceso, es decir, la creación y recreación de mitos que realiza Scorza a lo largo de *La Guerra Silenciosa* y sus implicaciones para el efecto de realidad.

Para analizar cómo se aborda el proceso de remitificación en la obra de Scorza, se podrían tratar diversos ejemplos¹⁸, pero nos ocuparemos de uno particularmente interesante, el mito en torno a Doña Añada y los ponchos. Respecto a la creación de este mito, cabe indicar, en primer lugar, que los dibujos que aparecen en los ponchos de doña Añada se basan en los tejidos elaborados por las mujeres de las comunidades andinas, aunque se produzca, como es lógico, dentro del ámbito de la novela, una estilización en el modo de representación de las figuras.

Para poder comprender la particular recreación que emprende Scorza a la hora de construir este mito (artificial, por decirlo de alguna manera), debemos remitirnos al tratamiento de estas imágenes. Tradicionalmente, tal y como han estudiado diversos antropólogos¹⁹ como Gail Silverman²⁰, en la época

¹⁸ Véase un estudio sobre el caso de los quipus y la recuperación de la historia en D. Gras, "La memoria de la historia en el Perú: los quipus y M. Scorza", ob. cit.

¹⁹ R. Prochaska, *Taquile: tejiendo un mundo mágico*, Lima, Arius, 1988 y W. Burns, *Legado de los Amautas*, Lima, Concytec, 1990.

precolombina, dada la estricta estructura social del imperio incaico, la decoración de tejidos se dividía en dos estilos distintos según el destinatario: los destinados a las gentes del pueblo, monocromos, sin imágenes y de gran sobriedad conocidos como ‘awasqa’, y los realizados para las clases más privilegiadas, en los que se tejían dibujos geométricos en distintos colores, llamados ‘tocapus’. Estos tocapus han sido comparados con la escritura jeroglífica egipcia ya que, al parecer, contienen información que puede ser descifrada, como si se trataran de ideogramas (en el caso de que se incorporaran sonidos a su ‘lectura’) o pictogramas (sin correspondencia lingüística, aunque con sentido propio). Es decir, de forma parecida a los quipus, también los tejidos podían almacenar información de forma gráfica y se convirtieron en un medio para comunicar mensajes en culturas donde la escritura alfabética se hallaba ausente.

El tipo de dibujos realizados en estos tejidos varía de comunidad en comunidad, sobre todo en estilo y variedad, aunque hay unos motivos básicos que se repiten en la mayoría. Entre éstos se encuentran, precisamente, esos soles a los que se hace referencia de forma repetida en *Cantar de Agapito Robles* y que decoraban los ponchos multicolores del personero de Yanacocha. No se trata, como podríamos imaginarnos en un primer momento, de un dibujo más o menos ‘realista’ de unos soles estampados, sino de una representación simbólica y geométrica de éstos, tal y como se encuentran en los tejidos tradicionales de los ponchos andinos: en forma de rombos, que pueden ser concéntricos, irradiando líneas que representan los rayos en el caso del sol naciente (‘inti lloqsimushan’), que suele ser rojo, o bien representaciones del sol poniente (‘inti chinkapushan’), que suele mostrarse de color verde y con los rayos dirigidos hacia el interior de la figura. En los ponchos andinos suelen representarse los elementos de la naturaleza circundante, así que, además del sol, también es muy popular el motivo llamado ‘k’iragey puntas’, constituido por una

²⁰ Cf. su monografía fundamental, *El tejido andino: un libro de sabiduría*, Lima, Fondo Editorial del Banco Central de Reserva del Perú, 1994, o sus estudios más específicos, como directora del grupo de investigación Awana Wasi del Cusco, en colaboración con Sergia Chauca: *Ch'unchu Pally*, Pontificia Universidad Católica del Perú-Awana Wasi del Cusco, 1993, o *The Cusco area textile tradition*, Awana Wasi del Cusco, 1995, entre otros.

serie reiterada de triángulos isósceles que representan los Andes. Otras figuras pueden representar diversos tipos de vegetación de las alturas (tal es el caso del ‘pili pili’ o del ‘chili’, con los que se alimentan las llamas), así como otras demarcaciones geográficas como lagos y ríos, o las divisiones espaciales en que concibe el mundo, a partir de los cuatro suyos (Tawantinsuyo), o la dualidad entre ‘hanan’ y ‘hurin’, del mismo modo que se pueden representar también las estaciones del año (la estación seca y la de lluvias) y los solsticios, es decir, temporalidad, e incluso expresar aspectos concretos de su propia concepción cosmológica.

Estos ejemplos resultan significativos para comprender el proceso al que Scorza somete los elementos folclóricos y que difiere, sustancialmente, del empleado por los autores indigenistas anteriores: Scorza no trata de rescatar desde la antropología estos elementos de la cultura tradicional, sino que los representa de forma estilizada y funcional para que le sirvan a efectos prácticos en el desarrollo narrativo. Es decir, los emplea literariamente, sin proponerse una recuperación sino una transformación, como trataremos de observar en el caso de Doña Añada. Éste es un personaje secundario que aparece en diversas obras del ciclo, y se trata de una anciana, débil y ciega, despedida por el juez Montenegro después de treinta años a su servicio, y a quien Agapito cede una casa para vivir. Como muestra de agradecimiento, Doña Añada comienza a tejer ponchos de colores para Agapito, unos ponchos adornados con innumerables escenas en miniatura, que representan imágenes del futuro, como descubren sorprendidos y asustados los habitantes de Yanacocha. Este hecho genera una gran creencia en las dotes adivinatorias de la anciana y, a la vez, la creciente determinación de que el futuro ya está escrito y que, por tanto, no merece la pena esforzarse para cambiarlo. La introducción de numerosos elementos adivinatorios en las últimas novelas del ciclo apuntan hacia el elemento simbólico del lenguaje de los ponchos que, sin duda, contribuye a potenciar un elemento básico de identificación de la cultura indígena, a la que se otorga una dimensión muy especial. Por otra parte, también cabe indicar que, hacia el final de *La Tumba del Relámpago*, aparece una escena en que uno de los personajes que más interés manifestaba por las profecías de los ponchos, Remigio

Villena, al encontrarse frente a un gran número de ponchos tejidos por Doña Añada que podían revelarle el futuro personal y el de toda la comunidad, decide prenderles fuego, simbolizando con ello el derecho a forjar su propio futuro, sin dependencias con el pasado²¹. En cierto modo, con ello Scorza relacionaba el proceso de toma de conciencia, con la remitificación -mostrando también los límites de ésta- al distinguir entre la persistencia de mitos y símbolos colectivos, y la conciencia individual de la historia²². Así, cuando alguien le pregunta a Remigio por qué quemó los ponchos, este responde: "¡Por eso mismo los quemé! Porque no quiero el porvenir del pasado sino el porvenir del porvenir. El que yo escoja con mi dolor y error..."²³.

Como ya hemos mencionado, Scorza, de forma puntual, otorga un tratamiento especial al mito ya presente en la tradición indígena. El que puede resultar más interesante para nuestro propósito, entre los adoptados por Scorza, es el del mito de Inkari o Inkarrí, tal y como aparece al inicio de *La Tumba del Relámpago*. Curiosamente, este mito se representa en los tejidos indígenas con tres figuras (o 'ch'unchu') distintas que coinciden con tres momentos consecutivos del ciclo de Inkarrí: en primer lugar, como forma antropomórfica que muestra a Inkarrí como héroe y fundador de los Incas; en segundo lugar, como un doble triángulo contrapuesto por uno de sus ángulos, que representa la decapitación de Inkarrí por los españoles; y, por último, como una figura geométrica constituida por tres partes, que se corresponden con la cabeza, las extremidades superiores y las inferiores, que se muestran unidas, y que representan la vuelta de Inkarrí:

"El Incarri era el espíritu tutelar que los cuidaba del abuso y de la miseria. Pero un mal día, un tal Pizarro -que llegó del otro lado del mar- peleó con el Incarri y le arrancó la cabeza. Desde ese momento llegó la tribulación y la agonía de los indios, y todos abusaron y se aprovechaban de ellos. Muchos años dura ya esta cruel situación, pero los Apus o Huamanis han manifestado

²¹ A.M. Aldaz, *The Past of the Future. The Novelistic Cycle of M. Scorza*, ob. cit., p. 118-119.

²² R. Forgues, *La estrategia mítica de Manuel Scorza*, ob. cit., p. 87

²³ M. Scorza, *La Tumba del Relámpago*, ob. cit., p. 186.

últimamente que el espíritu del Incarri se está reconstruyendo hacia adentro, y que sólo le falta encontrar la cabeza, que no se sabe donde está -si en Lima o en el Cuzco- para que vuelva a despertar, y nuevamente la tierra y las cosechas vuelvan a ser para los indios"²⁴.

Con estas palabras se refería Arguedas al mito que Scorza emplea, con alguna variante, para dar una estructura al ciclo de *La Guerra Silenciosa*. En Scorza, los miembros descuartizados y enterrados del Inkarrí son cinco, como cinco son las novelas que escribe²⁵, identificando cada una de sus novelas con cada miembro de ese espíritu tutelar. Desde una perspectiva milenarista, con la narración de esas cinco novelas ensayaba el argumento de una reconstrucción simbólica del 'espíritu tutelar que los cuidaba del abuso y de la miseria', como una promesa de salvación para el futuro:

"En vano los extranjeros lo habían decapitado, descuartizado su cuerpo, enterrado sus restos en los extremos del universo. Bajo la tierra, el cuerpo de Inkari había seguido creciendo, juntándose con los siglos. ¡Y ahora por fin se reunía! 'Cuando mis hijos sean capaces de enfrentarse a los extranjeros, entonces mi cuerpo divino se juntará y saldrá de la tierra para el combate final', había anunciado Inkari. ¡Se cumplía!"²⁶.

En este caso, la tensión entre las dos fuerzas opuestas de mito y conciencia de realidad aparecen de nuevo en la decisión de Scorza de iniciar la novela con un prefacio con la leyenda de Inkari. Esta imagen, que habría podido constituir un buen final, es situada por el autor al inicio de la novela como presagio del desenlace de la misma, por lo que puede ser considerada como símbolo central del ciclo, ya que representa los distintos intentos de Chacón, Garabombo, Herrera, Agapito y Ledesma de unir a las comunidades indígenas y crear una fuerza colectiva para que

²⁴ J. M. Arguedas, "Mitos quechuas posthispánicos", en *Formación de una cultura nacional indoamericana*, ob. cit., pp. 173-182.

²⁵ En *El Jinete Insomne*, ob. cit., p. 197, Scorza insiste sobre el número cinco: "En el principio Pariacaca nació de cinco huevos. Cinco cuerpos nacieron de cinco huevos (...) Pariacaca se transformó en cinco lluvias: lluvia roja, lluvia verde, lluvia negra, lluvia amarilla, lluvia azul".

²⁶ M. Scorza, *La Tumba del Relámpago*, ob. cit., p. 6.

la promesa de Inkarrí pueda cumplirse²⁷. Concretamente, la paráfrasis de Scorza de la promesa de Inkarrí es insistente, como ya hemos indicado: "Cuando mis hijos sean capaces de enfrentarse a los extranjeros, entonces mi cuerpo divino se juntará y saldrá de la tierra para el combate final"²⁸.

Con ello, Scorza establece una conexión, en términos simbólicos, entre las cinco novelas del ciclo, sin necesidad de una referencia exterior de tipo histórico, y refuerza y mantiene a la vez su ambigua consideración del papel del mito, como valor colectivo de carácter simbólico y como resorte individual en el camino hacia la toma de conciencia de la realidad²⁹.

9.3. La concepción mítica de Manuel Scorza frente a Gabriel García Márquez y el realismo mágico.

La crítica ha comparado en diversas ocasiones la concepción mítica dentro de la obra de Scorza con la de García Márquez³⁰. A raíz de estas comparaciones, el propio Scorza se manifestó repetidamente, para matizar y definir el uso que él hacía de los mitos, y que consideraba distinto, en cuanto a la finalidad buscada, al proceso que llevaba a cabo García Márquez en su obra, a pesar de que, estéticamente, en algún momento, pudieran encontrarse semejanzas entre ambos autores. Se ha

²⁷ A. M. Aldaz, *The Past of the Future. The Novelistic Cycle of M. Scorza*, ob. cit., p.125-126.

²⁸ M. Scorza, *La Tumba del Relámpago*, ob. cit., p. 6.

²⁹ A. Cornejo Polar, en "Sobre el 'neoindigenismo' y las novelas de M. Scorza", ob. cit., pp. 555-556, también percibe la existencia de una tensión entre distintas intencionalidades del elemento mitológico en Scorza: "en *La Guerra Silenciosa* subyace una cierta ambigüedad en lo que toca a la racionalidad mítica indígena, que tanto es recusada cuanto reivindicada como base" (*ibidem*, pp. 555-556).

³⁰ M. Palencia-Roth realiza un análisis muy valioso sobre el mundo mítico en Gabriel García Márquez que apoya estas matizaciones en su *Gabriel García Márquez (La línea, el círculo y la metamorfosis del mito)*, ob. cit.; sobre la espinosa cuestión del realismo mágico, véase el interesante y globalizador estudio de A. B. Chanady, *Magical Realism and the Fantastic. Resolved Versus Unresolved Antinomy*, Nueva York, Garland Publishing, 1985.

interpretado *La Guerra Silenciosa* como otra obra inscrita en la órbita del realismo mágico dentro de la onda expansiva del llamado 'boom' de la literatura hispanoamericana. De todos modos resultan evidentes las diferencias entre la obra de Scorza y el realismo mágico de García Márquez, con quien se le ha comparado. Se podría decir que Scorza utiliza como vehículo comunicativo elementos del realismo mágico, pero en muchos casos de forma irónica, y quizás para aligerar el contenido del ciclo y hacerlo más asequible a cierto público, familiarizado con las fórmulas del realismo mágico imperante en gran parte de la literatura latinoamericana del momento. Es decir, el revestimiento de cierto realismo mágico equivaldría a un intento de endulzar la píldora del mensaje revolucionario que implica su narrativa.

En primer lugar, Scorza no creía escribir con la misma libertad que el autor colombiano³¹. Según sus propias declaraciones, Scorza se sentía demasiado ligado a los hechos reales que pretendía narrar como para poder dejarse llevar por la imaginación. En diversas entrevistas destacaba esta cuestión, con planteamientos como el que apunta, por ejemplo, en una entrevista con A. Bensoussan:

"García Márquez propone la magia al servicio de un delirio imaginativo, ése es su gran mérito. Él parte de la realidad al mito, yo viajo del mito a la realidad (...) Los personajes de García Márquez son imaginarios y los míos reales, y tanto que siempre llevan sus nombres verdaderos"³².

Estos argumentos de Scorza en su comparación con García Márquez han sido considerados también por críticos como R. Prieto, quien insiste en relacionar de nuevo la obra de ambos autores aunque marcando esta misma diferencia de propósitos esbozada anteriormente por el autor peruano:

"la tragedia de los Buendía es tan tragedia como la de los indios de Rancas. Con ambas reímos para no llorar. Pero hay una diferencia fundamental entre

³¹ Sus argumentos destacaban que "no escribo con la libertad de García Márquez o Carpentier; la realidad histórica de los hechos me obligaba y me limitaba", recogido por M. Osorio, "La literatura es el Tribunal Supremo", ob. cit., p. 44.

³² A. Bensoussan, "Entrevista con Manuel Scorza", ob. cit., p. 1.

Rancas y Macondo. Los Buendía, por muy representativos del pueblo hispano-americano que sean, son seres de papel"³³.

Cabe preguntarse, no obstante, a la vista de lo que hemos considerado en apartados anteriores, si este argumento sobre la diferencia entre ambos mundos ficcionales, más allá de la atención publicitaria o de la justificación personal que pueda trascender en cada caso, resulta verdaderamente funcional dentro del ámbito de la literatura y permite entender lógicas distintas de creación del efecto de realidad. Por este motivo, resulta más interesante la consideración distinta del empleo del mito en cada caso, que implica una finalidad y unos resultados también diferentes, y que puede aportar claves de interpretación, también indicadas por el propio Scorza en otro momento:

"(...) la novelística de Gabriel García Márquez es de estirpe mítica, y yo tengo un trabajo minuciosamente real de una clara intención política"³⁴.

Es cierto que en la obra de García Márquez el elemento mítico llega a amalgamarse con la realidad hasta formar parte de ella y producir el efecto de mitificación de la misma, mientras que en el caso de Scorza los elementos míticos aparecen relativamente aislados, con una clara función desde el principio, la de poner en evidencia la realidad con la que contrastan, a la vez que su empleo va reduciéndose paulatinamente a lo largo del ciclo hasta desembocar en *La Tumba del Relámpago*, donde finalmente se pretende destruir el mito para poder aceptar la realidad. Scorza intenta demostrar, a lo largo de su pentalogía, especialmente en *La Tumba del Relámpago* -y también en la mayor parte de las declaraciones que realiza sobre su obra, tal y como hemos comentado en el subapartado anterior-, que hay que abandonar el mito para asumir la historia, ya que continuar aferrados al pasado mítico no es más que una trampa para seguir en la marginación:

³³ R. Prieto, "La representación del indio en la novela hispanoamericana: corrientes de ayer, expresión artística de hoy", ob. cit., pp. 19 y 21.

³⁴ Anónimo, "Scorza visible", ob. cit., p. 31.

"(...) Estas respuestas de tipo mítico, en mi opinión, tienen un objetivo muy preciso: colocar, incluir, situar a los vencidos en el curso de la Historia Universal de la que han sido expulsados. Y como esta Historia no les deja un lugar, el mito inventa otra Historia"³⁵.

Por otra parte, la crítica ha identificado la narrativa de García Márquez con el tratamiento mítico de la realidad debido a su maestría y a su tremendo éxito:

"Este procedimiento de negar la realidad [se refiere a la masacre final], de hacerla irreal, inexistente, mediante una versión oficial que la achaca a la imaginación o a sueños, está documentado también en *Cien años de soledad* y *El otoño del patriarca*, donde la muerte de 3000 obreros y la de miles de niños respectivamente, de la que son responsables las autoridades, son negadas al país y a los parientes"³⁶.

Sin embargo hay que recordar que este recurso no es exclusivo del autor colombiano, idea que ha llevado a ciertos críticos a identificar el tratamiento mítico de la realidad en otros autores, como en el caso de Scorza³⁷, con la servidumbre al estilo de García Márquez. Hay que recordar, pues, que García Márquez ya tenía precedentes no sólo literarios sino también históricos, tal y como aparece, por ejemplo, en las primeras crónicas en las que el mismo autor colombiano admite haberse inspirado para tratar de forma particular la realidad:

"(...) es arbitrario situar la aparición del mito en la literatura del continente con Carpentier o García Márquez, cuando en realidad esta aproximación mítica comienza poco después de la conquista española"³⁸.

³⁵ M. Osorio, "La literatura es el Tribunal Supremo", ob. cit., p. 44.

³⁶ A. M. Teja, "El mito en *Redoble por Rancas*: su función social", ob. cit., p. 275.

³⁷ A quien se tilda de 'garciamarquesito' (Rodríguez Monegal, citado por L. Bertone, "Memoria pavese di Manuel Scorza", en G. Caravaggi et al., *Il confronto letterario*, ob. cit., p. 218). No es el único, no obstante, en realizar esta 'regla de tres' (entre muchos otros, por ejemplo, B. Shaw, "The indigenista novel in Perú after Arguedas: the case of M. Scorza", ob. cit., pp. 141-142: "Scorza also owes much to García Márquez").

³⁸ M. Osorio, "La literatura es el tribunal supremo", ob. cit, p. 43.

En todo caso, Scorza menciona de forma clara a otro maestro cuando se refiere a esta forma de enfrentarse a la realidad a través del mito. Se trata de Alejo Carpentier³⁹, autor a quien Scorza admiraba profundamente y con quien llegó a tener una relación profesional y amistosa, tal y como hemos referido con anterioridad:

"Hay que reencontrarse con la propia historia, para recuperar la identidad: porque nuestra historia es una realidad que supera a lo maravilloso. Como dice Alejo Carpentier: "lo real maravilloso se encuentra a cada paso". Tan deslumbrante es, en efecto, nuestra realidad que cuando se enfrenta con la fantasía ésta retrocede (...) A este pasado real maravilloso debe volverse el artista latinoamericano si quiere forjar un arte mayor"⁴⁰.

Esa es la concepción de "lo real maravilloso" que acepta Scorza y que sigue, aparentemente, en su pentalogía, para servirse de este recurso con una finalidad concreta: por una parte, porque es un modo de representar de forma figurada -y no como documento antropológico- la particular mentalidad de las comunidades, todavía en contacto con los mitos y con los misterios de la naturaleza⁴¹, que incorporan a su forma de comprender la realidad; por otra, porque es consciente que para vehicular un mensaje político como el suyo es necesario aligerarlo como sea y hacerlo accesible al lector potencial; por último, porque parte del éxito de la nueva narrativa hispanoamericana de esos años puede relacionarse con este enfoque de la realidad, atractivo para una gran mayoría del público lector. El efecto de realidad se construye, así pues, también desde esta perspectiva, estableciéndose una conexión entre los argumentos usados por Scorza en su trampa ficcional y la utilización del mito como uno de los soportes internos más destacados de su mundo de ficción.

³⁹ G. Caravaggi et al., "In ricordo di Manuel Scorza", *Il confronto letterario*, ob. cit.: "[Scorza] consideraba al cubano Alejo Carpentier (...) como un maestro (...) porque de la literatura que mira la historia, y que en consecuencia la narra, desde el otro lado, desde el lado de quienes la sufren, Carpentier es indiscutible y magnífico punto de referencia". C. Fritsche ("Manuel Scorza: *La Guerra Silenciosa*", ob. cit., p. 213) considera la idea de 'mestizaje' y barroquismo de Carpentier, así como la necesidad del conocimiento de la propia historia, como elementos presentes también en Scorza.

⁴⁰ M. Scorza, *Poesía contemporánea peruana*, ob. cit., p. XII, XIV y XV.

⁴¹ No obstante, como observa R. Forgues en *La estrategia mítica de Manuel Scorza*, ob. cit., p. 67: "(...) a diferencia de lo que sucedía en las obras de los primeros creadores que cultivaron el llamado 'realismo mágico', como Asturias, Carpentier, Ciro Alegría o J. M. Arguedas, por ejemplo, lo fantástico o maravilloso parte menos en la narrativa de Manuel Scorza de elementos naturales que de una deliberada voluntad creadora del escritor".

Más allá de las diferencias y de los enfrentamientos, personales o publicitarios, entre ambos escritores, hay que reconocer, por otra parte, que tanto su particular sentido de la irrealidad como su manejo de los recursos del realismo mágico acercan a Scorza a García Márquez. No debe olvidarse que Scorza publicó su primera novela, *Redoble por Rancas*, en 1970, tres años después de *Cien años de soledad*. Como señala D. Puccini, algún tipo de influencia pudo haber ejercido García Márquez sobre Scorza:

"l'esempio di quel libro dovette risultare decisivo per la storia letteraria di Scorza: quel modelo gli serví per capire che -giornalista e militante político piú o meno come García Márquez- egli poteva raccontare le vicende del suo paese, il Perú, con la stessa alternanza e mescolanza di leggende e storia, fantasia e realtà, fabulazione e testimonianza (...)"⁴².

Incluso tienen en común la tendencia de equilibrar sus obras empleando el humor, aunque quizás en el caso de Scorza, éste adquiriera una carga crítica más concentrada. El estilo de Scorza muestra, asimismo, otros puntos en común con el de García Márquez, como por ejemplo la remota influencia de los libros de caballerías o el eco de un cierto tono cervantino. La lectura atenta de *El Quijote* que realizan ambos escritores, sirve de nexo que los unifica. Entre las resonancias cervantinas comunes, puede citarse el juego del manuscrito encontrado que se esboza en *Redoble por Rancas* cuando en medio de la narración aparecen comentarios del tipo: "Aquí disputan los escoliastas. Ciertos cronistas sostienen que (...). Otros historiadores afirman" o "Y aquí se extravían los hagiógrafos"⁴³; o en *El Cantar de Agapito Robles*: "Y aquí se nublan las historias. Hay quienes predicán que (...). Hay quienes sostienen (...)"⁴⁴, como si el autor transcribiera únicamente lo que otros ya han dicho o escrito con anterioridad. Ésta es precisamente, con variaciones, la estructura en la que se basa *Cien años de soledad*, como es sabido.

⁴² D. Puccini, "Manuel Scorza, cronista dell'epopea india", ob. cit., pp. 219-220.

⁴³ M. Scorza, *Redoble por Rancas*, ob. cit., p. 227 y 244.

⁴⁴ M. Scorza, *Cantar de Agapito Robles*, ob. cit., p. 101.

Por otra parte, también apuntan en esta misma dirección los subtítulos que encabezan los pasajes de las novelas de Scorza, tales como: "De las infelices consecuencias que tuvo una feliz iniciativa del director Eulogio Vento", en *Cantar de Agapito Robles*⁴⁵, para no citar los numerosos casos a lo largo del ciclo.

Entre otros rasgos que acercan la obra de Scorza a la de García Márquez puede hallarse, precisamente, la creación de un mundo posible de ficción autónomo, tal y como ya hemos apuntado. Ahora bien, como se ha señalado anteriormente, en el caso de Scorza el espacio creado se corresponde, por lo menos nominalmente, con un referente real, que aparece de forma algo cambiante a lo largo de la pentalogía. A pesar de esta salvedad, del anclaje en la realidad, algunos críticos como C. Fell han visto en el escenario de *La Guerra Silenciosa* un "Macondo des Andes" alejado de la representación paisajística cara al realismo tradicional de los indigenistas⁴⁶. En este sentido, cabría indicar, con G. Bellini, que Scorza "ha aprendido la lección fantástica de García Márquez pero con plena originalidad"⁴⁷, algo difícil de aceptar en muchos casos por buena parte de la crítica. La referencia a García Márquez se hace necesaria, pero no por una cuestión de copia, más o menos burda, sino como punto de partida de la "canonización" de una nueva forma de abordar la realidad, la del realismo mágico.

De este modo, hay que reconocer un aire de familia indudable en muchos de los elementos utilizados por Scorza, tal y como apunta, por ejemplo, de nuevo C. Fell al indicar que "comme chez García Márquez, les catastrophes ont un souffle biblique"⁴⁸. Sin embargo, también debe irse con cuidado con esta filiación a

⁴⁵ Como indica A. Tamayo Vargas en *Literatura en Hispanoamérica*, Lima, Peisa, 1973, tomo I, p. 472): "se aprecia una remota influencia de novelas de caballería y una inmediata -por lo menos en el tono y los epígrafes- de García Márquez".

⁴⁶ C. Fell ("Une saga andine", ob. cit., p. 21) añade que: "Profondément ancrée dans la réalité, la chronique de ce Macondo des Andes refuse le réalisme cher aux indigénistes traditionnels".

⁴⁷ G. Bellini, *Historia de la literatura hispanoamericana*, ob. cit., p. 581.

⁴⁸ C. Fell, "Une sage andine", ob. cit., p. 21..

menudo automática, como ocurre cuando se destaca el "parentesco" del aislamiento del poder entre el scorziano Juez Francisco Montenegro y el patriarca de García Márquez⁴⁹... personaje este último posterior a la obra del autor peruano. Más bien, puede considerarse que "la acción paralizante del poder es una constante de la novela latinoamericana, p. ej., *El Señor Presidente*, *El Otoño del Patriarca*, *El Recurso del Método*"⁵⁰.

Esta última observación resulta especialmente interesante a la vez que esclarecedora ya que muestra una nueva perspectiva respecto a la difícil cuestión de las "influencias". Más que establecer una valoración a partir de la relación entre textos, debería revisarse el concepto. Así, se constataría una tendencia habitual en la literatura de todos los tiempos que es la de hacer referencia a los textos anteriores que se han tomado como modelo. De esta forma podría considerarse este "procedimiento de intertextualización"⁵¹ de una característica generalizada que apunta, y no sólo en la literatura latinoamericana, hacia la creación como palimpsesto⁵², hecho que pone en evidencia que "ogni scrittore vive in rapporto con gli altri e (...) ogni testo nasce in larga misura da altri testi"⁵³.

En este sentido, este hecho no supondría una minusvaloración de la capacidad creativa de Scorza, sino una nueva consideración respecto a su particular proceso literario, en el que el autor toma conciencia de la utilidad de este recurso:

⁴⁹ C. Fritsche ("Manuel Scorza: *La Guerra Silenciosa*", ob. cit., p. 213) caracteriza al juez Montenegro "As isolated by his power as is the patriarch of García Márquez". También indica el detalle de la relación entre el tren y la muerte y la circularidad del tiempo. Asimismo, P. Tobin ("The Slow Anger of Improvidence", ob. cit., pp. 176-177) incurre en el mismo error de la supuesta relación entre los personajes ya referidos.

⁵⁰ A. M. Teja, "El mito en *Redoble por Rancas*", ob. cit., p. 262.

⁵¹ M. Moraña, "Función ideológica y la fantasía en las novelas de M. Scorza", ob. cit., p. 184.

⁵² Cf. G. Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989; véase, asimismo, J. Joset, *Historias cruzadas de novelas hispanoamericanas*, Frankfurt, Vervuert, 1995.

⁵³ D. Puccini, "Manuel Scorza, cronista dell'epopea india", ob. cit., p. 220.

"La capacità di rivisitare personaggi e forme narrative di varia natura sono prova della coscienza letteraria che ha guidato e sorretto Manuel Scorza nel suo lavoro di scrittore (...)"⁵⁴.

9.4. La Guerra Silenciosa y el fenómeno de la intertextualidad.

La referencia intertextual se convierte en la obra de Scorza en algo más que un mero guiño al lector. Con frecuencia adquiere un valor significativo de importancia dentro del discurso narrativo, como clave de interpretación a descifrar por el lector (zahori). En ocasiones las referencias literarias presentes en la narrativa de Scorza cobran una autonomía limitada dentro del propio texto, al mostrarse de forma clara a través del empleo de cursiva, por ejemplo, es decir, al destacarse del resto del discurso. Sin embargo, más a menudo Scorza logra convertir en propio el discurso ajeno, sin incurrir por ello en el plagio: "[Scorza] nimmt Elemente dieser verschiedenen literarischen Werke und politische Texte auf und transformiert sie in den ihm eigenen literarischen Diskurs"⁵⁵. Muestra de ello son, por ejemplo, los diferentes tipos de intertexto utilizados, también de forma diversa, por el autor:

"Scorza läßt seinen Text in vielfacher Weise mit anderen Texten in Beziehung treten. Er nimmt ganz bewußt viele Prätexte auf, signalisiert dem Leser so, daß er auf einen anderen Diskurs Bezug nimmt; ich zähle dazu das Quechua-Märchen aus *Dioses y hombres de Huarochirí*, das in Kapitel 35 von *Garabombo* einen signifikanten Bruch mit dem Text des Romans in Zeit, Raum und Stil etabliert. Dem Märchen vorausgegangen war ein authentischer Zeitungsartikel. Dieser Text holt den Leser aus der sozialen Realität und versetzt ihn ohne Vorankündigung in eine entlegene mythische Vergangenheit"⁵⁶.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 228.

⁵⁵ C. Fritsche, "Manuel Scorza: La Guerra Silenciosa", ob. cit., p. 214 ["[Scorza] toma elementos de diversas obras literarias y textos políticos y los transforma en su propio discurso literario"].

⁵⁶ *Ibidem*, p. 211 ["Scorza pone en relación su texto de diversa manera con otros textos. Él toma conscientemente distintos pretextos, le indica al lector que se refiere a otro discurso; cuento entre estos casos el mito quechua de *Dioses y hombres de Huarochirí*, que establece una ruptura significativa con el texto de la novela en tiempo, espacio y estilo. Antes del mito aparece un auténtico

En los textos referidos o citados directamente en la pentalogía de *La Guerra Silenciosa* cabe destacar su distinta procedencia que, como indica D. Puccini - refiriéndose en concreto a *Historia de Garabombo el Invisible*-, abarca desde la "creazione cervantina del *Licenciado Vidriera* per approdare a quella dell'*Uomo invisibile* di Ralph Ellison"⁵⁷.

De hecho, entre las referencias literarias presentes en el ciclo de *La Guerra Silenciosa*, pueden citarse incluso pasajes bíblicos, como sucede en el enfrentamiento en *Redoble por Rancas* entre Fortunato y Egoavil, equiparable al de David y Goliath, o como es el caso del epígrafe a *Historia de Garabombo el Invisible*, que se remite al Libro de Job 1: 17 ("...Y sólo me salvé yo para venir a dar la noticia")⁵⁸, o del episodio del relato fundacional de la Gran Pangoa (o Yanacocha Nueva), que parece hacer referencia tanto al éxodo del pueblo elegido hacia la Tierra Prometida, como al mito del Paraíso Perdido.

Las referencias clásicas se encuentran repartidas a lo largo del ciclo, sobre todo por el tono épico que emplea Scorza (quien en alguna ocasión llegó a manifestar que deseaba escribir "la *Ilíada* de esa epopeya"⁵⁹, una *Ilíada* ideal contada por un Aquiles andino), y se hacen evidentes en la construcción de algunos personajes, como es el caso de doña Añada, resultante de un híbrido del visionario Tiresias⁶⁰ y del mito de Aracne⁶¹, la tejedora. Asimismo, puede destacarse la

artículo de periódico. Este texto sitúa al lector fuera de la realidad social y lo traslada sin previo aviso a un pasado mítico remoto"].

⁵⁷ D. Puccini, "Manuel Scorza: cronista dell'epopea india", ob. cit., p. 228.

⁵⁸ L. L. Crumley, "El intertexto de Huarochirí en Manuel Scorza: una visión múltiple de la muerte en *Historia de Garabombo el Invisible*", *América Indígena*, vol. 44, 1984, p. 748.

⁵⁹ Según C. Lévano, "La Danza Inmóvil", *La República*, 28-11-83, p. 18.

⁶⁰ Según A. La Torre, "En busca de la palabra", *La República*, 28-11-83, p. 18.

⁶¹ D. Nouhaud, "Personne n'ira cracher sur cette tombe (*La Tumba del Relámpago*)", ob. cit., p. 30.

posible presencia intertextual de *El asno de oro* de Apuleyo⁶² en el habla de los caballos, aunque ésta se acerque más a un modelo posterior, más cercano a Scorza no sólo temporal sino también estilísticamente, el de J. Swift, en su Libro IV de *Gulliver's Travels*, protagonizado por los "houyhnhms"⁶³.

Ahora bien, aunque la presencia intertextual provenga en su mayor parte de modelos de la literatura occidental, que son, por otra parte, las referencias literarias propias del autor, Scorza intenta mostrar también cierta persistencia del sustrato indígena en su obra, como una prueba de la prevalencia natural de éste en la sociedad andina, y como un elemento de atracción para el público que hemos llamado "distante", por su exotismo. Hemos comentado ya la sutil referencia a quipus y tocapus en *La Guerra Silenciosa*, a la vez que hemos puesto en evidencia la escasa presencia de elementos míticos o legendarios indígenas en el ciclo novelístico. No obstante, éstos se hallan presentes también, en cierta medida, como ya hemos indicado, como ocurre con la insistencia en el mito de Inkarrí, o con el recitado solemne del "Apu Inka Atawalpaman", en *El Jinete Insomne*⁶⁴.

Cabría reflexionar sobre esta presencia más difusa, y no por ello menos arraigada, de los elementos de la tradición indígena, a partir de las recientes investigaciones de G. Brotherston, que apuntan hacia la consideración de estos elementos como un palimpsesto que subsiste de forma latente en la mayoría de los textos americanos, aunque pueda pasar inadvertido en ocasiones⁶⁵. Y ésta podría ser una de ellas. No obstante, es cierto, como ya hemos mencionado, que los referentes literarios de Scorza, a pesar de sus propósitos ideológicos, proceden sin duda de la tradición occidental, hecho que, además, contribuye a producir también una

⁶² A. Tamayo Vargas, *Literatura en Hispanoamérica*, ob. cit., p. 472.

⁶³ L. Pranzetti, "Elegía y rebelión en los cantares de Manuel Scorza", ob. cit., núm. 25, 1987, p. 113.

⁶⁴ C. Fritsche, "Manuel Scorza: *La Guerra Silenciosa*", ob. cit., p. 211.

⁶⁵ G. Brotherston, *La América indígena en su literatura: los libros del Cuarto Mundo*, México, FCE, 1997.

recepción determinada de su obra, que reforzaría los argumentos desarrollados en el capítulo anterior de esta tercera parte.

Curiosamente, en este sentido, Scorza coincide con la perspectiva de los cronistas, aunque quiera mostrar la visión de los vencidos, ya que no puede evitar la adopción de unos modelos occidentales, y que, ineludiblemente, ponen en evidencia la conflictiva heterogeneidad literaria del área andina⁶⁶: esta particular visión de la historia que aparece en las crónicas mezclada con la fantasía (y que delata, en muchos casos, a su vez, la impronta de la novela de caballerías) es la que toma Scorza como modelo en *La Guerra Silenciosa* para desarrollar su propia concepción histórica. Esta coexistencia natural entre historia y ficción deriva, en muchos casos, en el propio cuestionamiento de la realidad, y sus versiones. Por este motivo, no resulta extraño que uno de los principales puntos de referencia tomado por Scorza para plantear esta compleja cuestión ontológica sea, precisamente, Cervantes y *El Quijote*.

Esta relación intertextual que homenajea a este clásico de la literatura castellana es advertida, y puesta de relieve, por diversos críticos, desde R. Forgues hasta C. Fritsche. La voz cervantina se hace oír, de hecho, por todo el ciclo, desde los aspectos más evidentes como la configuración de los personajes, hasta otros más complejos, como puede ser el cuestionamiento de los conceptos de verdad y de historia, pasando por el camino de la ironía (como veremos, de forma puntual, en el próximo apartado).

Así, respecto a los personajes, y los episodios que éstos protagonizan, que parecen recordarnos a los creados por Cervantes, podemos destacar a Raymundo Herrera, que parece un hidalgo que combina las cualidades del Cid Campeador y de

⁶⁶ C. Fritsche (en "Manuel Scorza. *La Guerra Silenciosa*", ob. cit., p. 207) apunta que "Scorza entschied sich, seine persönlichen Erfahrungen in der Tradition der Chronisten literarisch zu verarbeiten" ["Scorza se decidió a trabajar literariamente sus experiencias personales en la tradición de los cronistas"].

Don Quijote de la Mancha⁶⁷; el personaje de Niño Remigio, que se acerca en algunos momentos a Sancho Panza⁶⁸, y es víctima de un engaño semejante al de Clavileño⁶⁹, además, su amada, la Niña Consuelo, vista de forma idealizada como una nueva Dulcinea, es una Maritornes⁷⁰ poco caritativa. Asimismo, el episodio de la Gran Pangoa puede tener puntos de semejanza también con el de Sancho en la Ínsula Barataria⁷¹. En general, puede decirse que, como también sucede en la obra cervantina, en la obra de Scorza: “Los personajes (...) crean un juego de realidad y ficción: el personaje se erige en archivo, es a la vez personaje y autor de una crónica. Crónica dentro de la crónica.”⁷². En otra ocasión son los mismos personajes del libro quienes opinan sobre su propia veracidad como sucede en la segunda parte del *Quijote*⁷³. Asimismo, destaca el humorismo e ironía de ciertos títulos de los capítulos a lo largo de las novelas de todo el ciclo⁷⁴.

Además de esta admiración, evidente y declarada, de Scorza por Cervantes, algunos críticos han observado la presencia de ecos de otros textos y de otros autores dentro del discurso narrativo del ciclo, como es el caso de A. von Humboldt, una presencia reconocida por Scorza en sus entrevistas y declaraciones⁷⁵. Asimismo,

⁶⁷ Véase V. Vidal, “América en los cantares de Manuel Scorza”, ob. cit., p. 183. Por otra parte, C. Fritsche (en “Manuel Scorza: *La Guerra Silenciosa*”, ob. cit., p. 212) lo compara con el famoso hidalgo de la Mancha y con el Cid.

⁶⁸ D. Puccini, “Manuel Scorza, cronista dell’epopea india”, ob. cit., p. 225.

⁶⁹ R. Forgues, “El mito en *La Guerra Silenciosa* de Manuel Scorza”, ob. cit., p. 52.

⁷⁰ C. Fritsche, “Manuel Scorza: *La Guerra Silenciosa*”, ob. cit., p. 212.

⁷¹ R. Forgues, “El mito en *La Guerra Silenciosa* de Manuel Scorza”, ob. cit., p. 52.

⁷² A. Teja, “El mito en *Redoble por Rancas* y su función social”, ob. cit., pp. 267-268.

⁷³ C. Fritsche, “Manuel Scorza: *La Guerra Silenciosa*”, ob. cit., p. 212.

⁷⁴ Por ejemplo, en *Redoble por Rancas*, los capítulos 5, 13-16, 20, 22, o en *Historia de Garabombo el Invisible*, el capítulo 23.

⁷⁵ Por ejemplo, en la entrevista con J. Soler Serrano en el programa de RTVE *A Fondo* (Véase anexo documental), M. Scorza recuerda la figura de A. von Humboldt y cuenta una anécdota de su *Voyage aux régions équinoxiales du Nouveau Continent*, así como de su correspondencia (asimismo, la expresión que frecuentemente solía utilizar Scorza para referirse a la diversidad indígena, “archipiélago indio”, proviene también de Humboldt, precisamente del

también se ha comparado a Scorza con autores tan dispares como A. Dumas⁷⁶ -por el entramado de los personajes-, Giovanni Verga⁷⁷ -por el tono épico-, N. Gogol -especialmente en *Almas muertas*, por el tratamiento humorístico de la realidad desesperante- o G. Grass⁷⁸ -sobre todo en *El tambor de hojalata*, por la negación de la historia y la fuerza paródica-, entre algunos otros.

Por otra parte, resulta asimismo interesante y necesario situar el ciclo scorziano en contacto con la literatura latinoamericana, con la que parece entablar un diálogo que acaba construyendo una hermenéutica personal de ésta, en general, y de la literatura peruana, en particular.

Una de las presencias más evidentes y reiteradas en las distintas novelas del ciclo escrito por M. Scorza es, sin duda alguna, la obra de M. A. Asturias, *El Señor Presidente*, de la que toma la caracterización metonímica del antagonista, el Juez Montenegro, más conocido como el 'traje negro' o el 'Primer Vecino'. La presencia de Asturias se revela también en otros elementos menos aparentes, como pueden ser el empleo de sueños premonitorios⁷⁹, o la particular relación de los indígenas con la muerte. Así en *Hombres de maíz*, se reconoce a los muertos porque se les caen los granos de maíz por un agujero del cuello, tal y como también aparece en una secuencia del ciclo scorziano⁸⁰. No obstante, estos casos también podrían obedecer a la referencia a un sustrato indígena común, a pesar de las diferencias y las distancias. Quizás la relación más directa pueda hallarse entre una de las últimas novelas del escritor guatemalteco, *Los ojos de los enterrados*, y *La Tumba del*

Viaje a las Regiones Equinocciales del Nuevo Continente, vol. 5, Caracas, Monte Ávila, 1995, p. 83.

⁷⁶ M. Grisolia, "Il était une fois... au Pérou", ob. cit., p. 31.

⁷⁷ G. Caravaggi, "In ricordo di Manuel Scorza", ob.cit..

⁷⁸ P. Tobin, "The Slow Anger of Improvidence", ob. cit., p. 177.

⁷⁹ C. Fell, "Une saga andine", ob. cit.

⁸⁰ C. Fritsche, "Manuel Scorza. *La Guerra Silenciosa*", ob. cit., p. 213.

Relámpago, la entrega final del ciclo novelístico de Scorza, como bien indica D. Nouhaud:

"je pense à *Los ojos de los enterrados* (que pour d'évidentes et nombreuses raisons on pourrait rapprocher de *La Tumba*) ou l' indien Cayetano Duende, même quand la fiction le situe physiquement au loin, même si la narration lui assigne un rôle limité, reste une présence tutélaire, une sorte de mentor, le guide matériel et spirituel du leader Juan Pablo Mondragón, parce que c'est l'indien analphabète, l'humble paysan guatémaltèque qui détient le savoir, donc les pouvoirs la "sabiduría" de ses ancêtres"⁸¹.

Por otra parte, ya hemos considerado con anterioridad algunos paralelismos que acercan el ciclo scorziano a la obra de Rulfo, sobre todo en lo que respecta a la construcción de su mundo de ficción. Críticos, como Tamayo Vargas, han observado también esta relación de la obra de Scorza respecto a la del autor mexicano, al considerar que en ambos casos se pone en práctica una crítica social envuelta en una persistencia telúrica, como indica en el siguiente comentario, cuando observa una remota influencia novelesca:

"de los libros de caballería que tanto apasionan a Vargas Llosa y cierto tono cervantino y cierta picaresca que ya hemos dicho recuerda a García Márquez y la crítica social envuelta en un halo de persistencia telúrica que puede aproximarlos en ciertos momentos al *Pedro Páramo* de Rulfo"⁸².

De hecho, la escena del diálogo entre los muertos tras la masacre de Rancas, al final de *Redoble por Rancas*, ha sido reconocida, frecuentemente, como un homenaje -en el mejor de los casos- a la obra de Rulfo⁸³. Sin embargo, aunque éste puede ser un punto de referencia, no sólo respecto a este episodio concreto sino en general, debemos recordar que ese recurso ya había sido empleado por autores de diversas épocas y procedencias -entre los que pueden contarse a Dostoievski y

⁸¹ D. Nouhaud, "Personne n'ira cracher sur cette tombe (*La Tumba del Relámpago*), ob. cit., p. 20.

⁸² A. Tamayo Vargas, "Manuel Scorza y un neindigenismo", ob. cit., p. 690.

⁸³ C. Fritsche, "Manuel Scorza: *La Guerra Silenciosa*", ob. cit., p. 213.

Garmendia⁸⁴-, aunque quizás deba destacarse, especialmente, a otro autor, Ciro Alegría, por las páginas finales de su novela *El Mundo es Ancho y Ajeno*:

“Benito Castro piensa en los muertos. En éstos y en todos los muertos que están cobijados bajo tierra hablando con los duros dientes, con las negras cuencas, con las rotas manos, con los blancos huesos. No sabe la cuenta (..)”⁸⁵.

La admiración de Scorza por el escritor peruano Ciro Alegría, ya es bastante conocida a estas alturas, por lo que hemos referido relativo a la relación profesional y amistosa desde su colaboración en los primeros festivales del libro peruano, en el año 1957. La admiración también alcanzaba el ámbito literario, ya que Scorza consideraba a Alegría como uno de sus maestros, del que aprendió recursos narrativos y del que tomó prestadas la caracterización de las situaciones predominantes en las convenciones del indigenismo, aunque Scorza tratara de darles un nuevo aire en su propia elaboración:

"Ciro Alegría en *El mundo es ancho y ajeno* también muestra una sociedad en evolución a través de la toma de conciencia política del indio. Para Alegría, como para Scorza, esta toma de conciencia ocurre cuando los protagonistas indígenas salen de la comunidad, en Alegría para ser mineros o soldados, en Scorza para ir a la cárcel, como Fortunato y Héctor, o para hacer el servicio militar, como Espíritu"⁸⁶.

Asimismo, C. Alegría trató de ir más allá de los temas tratados por el indigenismo tradicional, introduciendo el tema de la rebelión colectiva, lo que podría llamarse una revolución campesina, que se incorpora en su novela inconclusa *Lázaro*, en la línea de *El Amauta Atusparia* de E. Reyna, también referida explícitamente en la última entrega del ciclo scorziano⁸⁷. Sin embargo, no

⁸⁴ O. Rodríguez, “El cerco de arriba, el cerco de abajo”, ob. cit., p. 105.

⁸⁵ C. Alegría, *El mundo es ancho y ajeno* [1941], Madrid, Alianza, 1993, p. 525.

⁸⁶ A. M. Teja, “El mito en *Redoble por Rancas*: su función social”, ob., cit., p. 264.

⁸⁷ Esta filiación, a la ‘novela de la rebelión campesina’, incorporada dentro de la narrativa indigenista, es la que defiende A. Cornejo Polar en “Sobre el ‘neoindigenismo’ y las novelas de Manuel Scorza”, ob. Cit., p. 553. De hecho, este crítico, recientemente desaparecido, sitúa asimismo en esta tradición narrativa a *El mundo es ancho y ajeno* de C. Alegría y *Todas las sangres* de J. M.

hay duda de que fue en la obra de Scorza, con el ciclo de *La Guerra Silenciosa*, donde se logró alcanzar un desarrollo completo del tema⁸⁸.

Como podemos observar, las referencias intertextuales son múltiples, por lo que no tiene sentido remitirse únicamente a la presencia de ecos de la obra de Gabriel García Márquez -que los hay-, como indica de nuevo el crítico italiano D. Puccini al señalar que Scorza siempre refutó una determinada filiación -fuera ésta cual fuera-, prefiriendo referirse a ejemplos concretos de otros creadores, como J. M. Arguedas o A. Carpentier. El crítico añade, sin embargo, “a questi autori occorre, semmai, aggiungere il nome di Vargas Llosa da cui Scorza ha sicuramente attinto l'uso della molteplicità dei punti di vista e l'intersecarsi di varie vicende”⁸⁹. Sin duda, Vargas Llosa puede haberse constituido en un ejemplo en el dominio de las nuevas y rupturistas técnicas narrativas -aprendidas de los escritores europeos y norteamericanos- para muchos autores de Latinoamérica, entre los que posiblemente se encontrara, aunque fuera contra su voluntad, Scorza. La relación entre ambos autores, como hemos visto en algún momento de esta tesis, fue algo difícil -por decirlo eufemísticamente-, no sólo por las diferencias políticas entre ambos, sino también por la relación editorial que los había unido a principios de los años sesenta (y, sin duda, también desunido). Sin embargo, resulta interesante detenerse en esta comparación ya que puede indicar claves importantes para la comprensión de la literatura peruana actual.

No hay duda que, al igual que Scorza, Mario Vargas Llosa ha criticado los mecanismos represores de la sociedad en novelas como *La ciudad y los perros*, en muchas otras que no se mencionarán en estas páginas. Pero resulta aquí especialmente interesante su novela *Historia de Mayta*, ya que trata el mismo tema

Arguedas.

⁸⁸ E. Bendezú, *La novela peruana (de Olavide a Bryce)*, ob. cit., p. 285.

⁸⁹ D. Puccini, “Manuel Scorza, cronista dell'epopea india”, ob. cit., pp. 219-220. También C. Fritsche (en “Manuel Scorza: *La Guerra Silenciosa*”, ob. cit, p. 213) señala esta ‘deuda’, visible en aspectos como la perspectiva múltiple, o el entrelazamiento de distintos episodios (técnica de ‘vasos comunicantes’, tal y como la llama el mismo Vargas Llosa).

que Scorza en su ciclo *La Guerra Silenciosa*. En *Historia de Mayta*, el protagonista es precisamente ese líder revolucionario que debe guiar al pueblo en su liberación. Y el paisaje, la Naturaleza, es esta vez esa sierra tan reivindicada como desconocida⁹⁰ y no el paisaje urbano que es habitual en sus novelas. En ésta vuelve a encontrarse la historia de una guerra callada⁹¹, olvidada y aparentemente estéril: es una visión del fracaso de las revoluciones en el Perú, aunque desde una nueva perspectiva, no la de Miraflores exactamente⁹², sino la de un espectador⁹³.

Sin embargo, la imagen del indio que presenta M. Vargas Llosa, como era de esperar, contrasta fuertemente con la de Scorza. La suya es una versión del indio desarraigado y trasplantado en la gran ciudad, en esa Lima "la horrible", en la que los serranos acaban como lumpen de los suburbios⁹⁴: "Pero si crees que, por miserables las barriadas constituyen un potencial revolucionario, te equivocas. No

⁹⁰ "Parecía un discurso indigenista: el Perú verdadero estaba en la sierra y no en la costa entre los indios y los cóndores y los picachos de los Andes, y no aquí, en Lima ciudad extranjerizante y ociosa, antiperuana, porque desde que la fundaron los españoles había vivido con la mirada en Europa y en Estados Unidos, de espaldas al Perú" (M. Vargas Llosa, *Historia de Mayta*, Barcelona, Seix Barral, 1984, p. 25); "Se nota que no conoces la sierra, mi hermano. -Es cierto, la conozco muy mal (...) Es mi gran vergüenza (...) Iremos a las comunidades, verás el Perú verdadero" (*ibidem*, p. 66).

⁹¹ Vargas Llosa (*ibidem*, p. 71) hace mención, por ejemplo, como guiño al lector -puesto que se refiere claramente a la obra de Scorza- a una "revolución silenciosa".

⁹² Tampoco Scorza es serrano, sino urbano (también realizó sus estudios secundarios en Leoncio Prado, como Vargas Llosa) y proletario, como advierte Hugo Neira ("Scorza aquí y allá: mirada limeña y mirada parisina sobre M. Scorza", ob. cit., p. 106) y como insiste algo exageradamente A. Losada ("Manuel Scorza, la creación literaria y el cambio social en el Perú", ob. cit., p. 108): "la imagen urbana del autor acerca de la situación del campesino peruano, determinará los grandes méritos y las insuficiencias de su obra. El narrador sabe más que la conciencia (...) narra desde dos perspectivas: la de la conciencia popular, a la que rodeará de elementos fantásticos, y la nuestra -se dirige a nosotros-, dominante y que subordina a la anterior, hilvanada con la ironía". Vargas Llosa, en cambio, se dirige siempre a ese 'nosotros' al que se refiere el crítico, nunca a la conciencia popular.

⁹³ Esta perspectiva es diametralmente opuesta a la de Scorza, quien insiste en su participación activa en las revoluciones campesinas y, como él mismo comenta: "Normalmente, los escritores viven la fantasía antes que la realidad, en mi caso yo he vivido estos libros antes en la realidad y después en la fantasía".

⁹⁴ Precisamente se inicia y se acaba la novela, cerrándose el círculo, con la misma imagen: la de la basura en descomposición de los arrabales de la ciudad. En descomposición, igual que los serranos que los habitan.

son proletarios sino lumpen. No tienen conciencia de clase porque no forman una clase. Ni siquiera intuyen lo que es la lucha de clases"⁹⁵; todo lo contrario, por tanto, a los planteamientos scorzianos. A pesar de estas diferencias, tanto Vargas Llosa como Scorza coinciden en una misma visión del papel de la literatura, ya que ambos consideran que ésta constituye una necesidad ante la atroz realidad que envuelve al Perú. El primero argumenta que "(...) por efímera que sea, una novela es algo, en tanto que la desesperación no es nada"⁹⁶, lo que coincide al cien por cien con el segundo, quien afirma que

"la creación se me presenta como una necesidad (...) en América Latina cada uno lleva debajo de su camisa un novelista; cualquiera puede ser escritor (...) como éste es un continente donde casi todos los aspectos de la vida se frustran totalmente por una sociedad pasatista, pétrea, inmovilizada desde siglos, entonces tú reemplazas esto por un salto imaginativo, vives en la literatura la vida que no puedes vivir"⁹⁷.

Sin embargo, este simple ejemplo puede servir de reflexión para la reconsideración de la reciente historia de la literatura peruana, como apuntaremos más adelante. Quizás el enfrentamiento entre dos grandes corrientes, la del indigenismo y la del realismo urbano, debieran revisarse para constatar puntos de contacto más allá de las meras diferencias contextuales. Puede afirmarse que, a partir de los años setenta, autores distintos han conseguido un mismo propósito en relación a la literatura peruana, como ya apuntara el crítico L.A. Sánchez, al señalar la coincidencia en la diferencia, cuando indica:

"Manuel Scorza (*Redoble por Rancas*, 1970) y Alfredo Bryce Echenique (*Un mundo para Julius*, 1970) han surgido con sus novelas renovando el ambiente literario peruano"⁹⁸.

⁹⁵ M. Vargas Llosa, *Historia de Mayta*, ob. cit., pp. 62-63.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 91.

⁹⁷ De nuevo, la interesantísima entrevista con R. Forgues, "Entre la esperanza y el desencanto: entrevista a M. Scorza", ob. cit., p. 6.

⁹⁸ L. A. Sánchez, *Introducción crítica a la literatura peruana*, ob. cit., p. 164.

La relación de Scorza con otros autores latinoamericanos no se detiene aquí, como es lógico, ya que podríamos encontrar muchas más referencias y homenajes a lo largo de su obra narrativa. Sin embargo, para finalizar, cabe destacar que este juego dialógico e intertextual cobra un significado muy singular y esclarecedor en la relación que se establece entre la pentalogía scorziana y la obra literaria de su amigo y compañero Genaro Ledesma.

Genaro Ledesma escribió la obra *Complot* en 1964 como relato autobiográfico de sus experiencias como prisionero político en el Perú durante unos meses en el año 1963⁹⁹. El motivo de su encarcelamiento fue su participación en las luchas campesinas de Cerro de Pasco a inicios de los años sesenta, aunque el detonante concreto fue una gran redada realizada por el gobierno militar frente al temor de un complot comunista, a inicios del año 1963, concretamente el 5 de enero de este año, como vimos en la cronología del sexto capítulo de esta tesis. En cierto modo, esta fecha coincide con el final temporal en que se ubican los hechos narrados en la última entrega del ciclo de M. Scorza, *La tumba del Relámpago*. En *Complot*, G. Ledesma cuenta todas las vicisitudes que sufrió como prisionero a lo largo de unos cuatro meses, hasta su liberación por haber sido elegido como diputado -por Cerro de Pasco- en las elecciones de aquel año. En la narración, sin embargo, Ledesma cuenta también la situación vivida en Cerro de Pasco antes de su detención. Asimismo, Ledesma explica los problemas de la zona desde un punto de vista histórico y político, llegando hasta el análisis del presente que él mismo protagonizó.

Existen diversos puntos en esta obra que merecen ser destacados, por su coincidencia con algunos elementos que aparecen en la obra de M. Scorza. Así, en primer lugar, al inicio del libro, aparece una imagen de G. Ledesma, con un pie de foto en el que se informa de la actividad del autor¹⁰⁰. Lo que resulta interesante es el

⁹⁹ Genaro Ledesma, *Complot*, ob. cit.

¹⁰⁰ El comentario a la fotografía en la primera página, es el siguiente: "El autor de este libro, Doctor Genaro Ledesma Izquieta, elegido por el pueblo de Pasco diputado de la República, del Frontón pasó al Parlamento. La presente fotografía muestra aquel paso trascendental y aleccionador

paralelismo existente con la utilización que hace M. Scorza de las fotografías de sus personajes, al insistir en su presentación para crear un efecto de realidad, como ya hemos visto. Por otra parte, la novela hace también referencia a hechos concretos tratados por Scorza en sus novelas, como la masacre de Rancas¹⁰¹, los problemas con la Cerro de Pasco Co.¹⁰² o la lucha por el símbolo de la bandera¹⁰³. Incluso existen algunas referencias históricas muy similares a las que utiliza Scorza, como por ejemplo, al recordar la batalla de Junín: “donde la antorcha de la libertad de Junín parece arder en el corazón de los comuneros”¹⁰⁴.

Otros elementos en los que aparecen significativas coincidencias entre la obra de Scorza y la de Ledesma se encuentran en aspectos como una mezcla similar de información “oficial” -como noticias de periódicos o comunicados de prensa- con elementos del propio relato, sea éste ficcional o autobiográfico; las críticas concretas a posiciones políticas del APRA, de carácter demasiado moderado¹⁰⁵, según ambos autores; o las acusaciones de connivencia entre el presidente del Gobierno y el presidente de la Cerro de Pasco Co. En cuanto a los personajes, se encuentran algunas coincidencias, respecto a personajes que también aparecen en *La Tumba del Relámpago*, y que tiene un referente efectivo en la realidad histórica, como es el caso de Hugo Blanco, el líder sindical agrario de la región del Cuzco¹⁰⁶. Por otra parte, algunas imágenes, como el relámpago, aparecen asimismo en la obra de Ledesma; sin embargo, destacan especialmente algunos usos de la ironía que recuerdan las anécdotas más queridas por el propio Scorza. Un ejemplo destacado se

que registran las luchas por la libertad y la justicia en el Perú" (*ibidem*, p. 7).

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 20-21.

¹⁰² *Ibidem*, p. 21.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 32-33.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 22.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 118-119.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 161. También cita, por ejemplo, a otros líderes sindicales, como E. Tacunán (p. 135).

encuentra en la mención de Ledesma a que, entre los detenidos en la redada de la policía, “figuraban también estatuas de José Carlos Mariátegui”¹⁰⁷.

Todos estos aspectos conducen a considerar que muy posiblemente, Scorza conocía, sin duda alguna, esta obra de G. Ledesma, y que la tuvo en cuenta como fuente de referencia en la elaboración de sus novelas del ciclo de *La Guerra Silenciosa*. Posiblemente esta relación se pueda encontrar en distintos niveles de lectura, desde los que se refieren a los elementos más informativos, hasta los que permiten analizar algunos elementos creativos y de elaboración de un mundo posible, que en alguna medida incorporó en su propia construcción ficcional posterior.

Otro ámbito de relación intertextual entre M. Scorza y G. Ledesma lo podemos encontrar en *La culebra y otros cuentos*, un conjunto de relatos escrito por G. Ledesma en los años setenta¹⁰⁸ -por lo que, a su vez, revelaría su relación con la obra scorziana-, y que presenta puntos de contacto y algunas significativas conexiones con la obra de M. Scorza. Así, en su relato “Los cerdos”, Ledesma inicia el cuento con un paratexto, al estilo scorziano, indicando que se trata de una historia verídica¹⁰⁹. Ledesma, en un estilo semejante al de Scorza, narra en este mismo relato el episodio contado en *Redoble por Rancas*. Los comuneros piden prestados cerdos a los que hacen pasar hambre y después los sueltan en la hacienda-granja Paria, envenenando el pasto de los ejemplares finos:

“El aluvión de los famélicos cochinos trajo abajo la alambrada usurpadora, derribó el Código y las leyes individualistas, acabó con la yerba fraganciosa y con las bateas repletas de cebada”¹¹⁰.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 96.

¹⁰⁸ G. Ledesma, *La culebra y otros cuentos*, ob. cit.

¹⁰⁹ El texto es el siguiente: "(Esta es la historia verídica de cómo una comunidad de campesinos recuperó sus tierras arrebatadas por la Cerro de Pasco corp. cuando ésta era más poderosa que el propio Estado)" (*ibidem*, p. 48). G. Ledesma se refiere en este caso a los comuneros de Yanacancha, despojados de sus tierras por la Cerro de Pasco Co.

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 51.

En “El carnero”, otro cuento de Ledesma, se encuentran diversas referencias a episodios de *Redoble por Rancas*. Por ejemplo, se cuenta el mismo episodio protagonizado por ovejas moribundas frente a la Prefectura de Cerro de Pasco: “he aquí que en cierta oportunidad, balando lastimeramente, aparecieron a la puerta de la prefectura de Pasco, en la calle principal de la Capital minera”¹¹¹; también se mencionan los efectos de gases tóxicos o ‘vapores de muerte’ de la mina de La Oroya, que tanto afectaron a los habitantes de la región y que son recogidos por Scorza en el capítulo 16 de *Redoble por Rancas*, titulado: “De los diversos colores de las caras y cuerpos de los cerreños”¹¹². En otro cuento, llamado la “La mosca”, Ledesma introduce el mito de la ‘chiririnka’, la mosca azul que lleva la muerte, según la tradición indígena: “Al incorporarme, vuela la mosca de mis labios. Pero la muy maldita llevaba en sus patas la pena de muerte para colocarla en los labios de algún otro condenado”¹¹³, de forma muy similar a como lo presenta Scorza en su segunda entrega, *Garabombo el Invisible*: “Sonaron tiros. Cuando el humo se despejó vi las primeras moscas azules. Porque cuando un hombre muere una mosca escapa por su boca gritando ‘sio’”¹¹⁴. Podrían encontrarse otros elementos de conexión parecidos, pero en su conjunto todo apunta a la existencia de un cierto juego dialógico entre ambos autores, donde se entremezcla la intertextualidad con un substrato referencial común, la región de Cerro de Pasco y sus luchas campesinas.

Por todo ello, cabe señalar que en este juego entre ambos autores se puede encontrar también una compleja relación entre realidad y ficción. Así, en *La Tumba del Relámpago*, al igual que en la narración autobiográfica *Complot* -como, hasta cierto punto, es natural- existe una excesiva idealización del papel político de G.

¹¹¹ *Ibidem*, p. 39.

¹¹² *Ibidem*, p. 45. Ver también M. Scorza, *Redoble por Rancas*, ob. cit., pp. 105-110.

¹¹³ *Ibidem*, p. 38.

¹¹⁴ M. Scorza, *Garabombo, el Invisible*, ob. cit., p. 226.

Ledesma y, a través de él, del propio papel del escritor en las luchas campesinas de Cerro de Pasco, por lo que se refiere especialmente a los sucesos de los años sesenta. Sin embargo, la creciente dimensión política de G. Ledesma a finales de los setenta - con la constitución del FOCEP-, así como la propia implicación de M. Scorza en este movimiento, hacen que este protagonismo no se encuentre fuera de lugar. Algo irónicamente lo apunta R. Forgues, planteando las relaciones en ambas direcciones entre la realidad y la ficción:

“Y no deja de ser curioso, que el Ledesma de la realidad vaya identificándose hoy en día totalmente con el Ledesma de la ficción. Con lo cual se confirma una vez más que si la realidad influye en la ficción, ésta a su vez contribuye también a modificar la primera”¹¹⁵

9.5. La estrategia del humor.

Una de las cuestiones más rechazadas en la narrativa de Scorza por la crítica es la que concierne al tratamiento humorístico en ciertos episodios de sus novelas. Este rechazo tiene que ver con que, tradicionalmente, las obras de temática indigenista no se permitían hacer uso de este recurso debido a la solemnidad y la trascendencia del tema tratado. En este sentido, Scorza es plenamente consciente de la ruptura que su ciclo lleva a cabo en las convenciones del indigenismo. Pero más allá de las convenciones literarias, Scorza es consciente de la necesidad de mantener y llamar la atención del lector como condición indispensable para comunicar los hechos narrados y, con ellos, la denuncia que esto implica. Es decir, como es lógico, y tal como recuerda Scorza en más de una ocasión, “(...) el primer deber de un escritor es que el lector no arroje la novela lejos de sí, que la guarde...”¹¹⁶. El autor comprende la dificultad de llegar al público con un memorial de agravios, con una sucesión de quejas y una denuncia demasiado obvia, sin dejar espacio, una cierta distancia, que permita al lector

¹¹⁵ R. Forgues, *La estrategia mítica de Manuel Scorza*, ob. cit., p. 130.

¹¹⁶ W. Mauro y E. Clementelli, “Manuel Scorza”, ob. cit., p. 246.

interpretar por sí mismo los hechos, como estima explícitamente en una de sus declaraciones:

“Imagínate si hubiera escrito *Redoble por Rancas* de otra manera que no sea a través de la ironía y el humor. Creo que nadie podría llegar a la página 300 de un libro que describe tantos horrores”¹¹⁷.

Por otra parte, cabe señalar que este empleo del humor no es más que el resultado de un aprendizaje de los clásicos, ya que desde un principio la literatura se ha servido de este mecanismo como una forma de equilibrar la tragedia, como el mismo M. Scorza recuerda en una entrevista:

“la tragedia para poder ser representada y soportada tiene que ir aliviada por el humor (...) obedece un poco a mi carácter, que es sustancialmente irónico (...) Frente al cinismo del estado pongo el humor negro del escritor, frente a la agresión estúpida del estado, opongo la agresión estúpida del escritor... (...) para mí el humor y la ironía son armas fundamentales para atacar a la sociedad... Hay quien ha dicho que la ironía es el arma de los impotentes, ¿no? (...) es un arma de lucha (...) El humorismo es para nosotros una válvula de seguridad”¹¹⁸.

Dejando a un lado la predisposición irónica personal del autor, quien en más de una ocasión confesó ser capaz de sacrificarlo todo por una buena frase, ese humor característico que impregna toda la obra scorziana denuncia su aprendizaje, precisamente, en esos clásicos, en especial, en *El Quijote* de Cervantes -como ya hemos apuntado anteriormente- así como también en otros textos, como *El Buscón* de Quevedo, aunque su reflexión íntima, al justificar el empleo del humor en sus obras, consistía en un argumento de carácter personal: “La victoria contra sociedades tan primitivas, tan injustas, tan crueles es vivir, amar, escribir, reír. Sobre todo, reír”¹¹⁹.

¹¹⁷ A. M. Portugal, “En Rancas murió el poeta”, ob. cit., p. iv.

¹¹⁸ W. Mauro y E. Clementelli, “Manuel Scorza”, ob. cit., pp. 248-249.

¹¹⁹ M. Scorza, “Por qué no vivo en el Perú”, ob. cit., p. 107.

Junto a esta innovación referida al humor, podemos recordar que en los apartados anteriores ya hemos tenido oportunidad de comprobar las otras innovaciones que Scorza aporta al indigenismo y que, precisamente, hacen que, como transgresor de unas convenciones literarias establecidas, sea considerado a menudo de forma negativa. Por este motivo, puede ser interesante recapitular sobre el uso de estos elementos innovadores, y su impacto en la tradición de la novela indigenista.

Scorza considera que antes que una novela indigenista, que prioriza, al menos en la etiqueta que la define, el aspecto étnico, en realidad lo que está llevando a cabo es una novela política, con lo que pone en evidencia su decantación por la lucha de clases, a pesar de que, efectivamente, esta novela política se valga de un marco preexistente y reconocible para el lector como dentro de la tradición indigenista, modificándola y renovándola de forma efectiva. De hecho, Scorza no sólo mostraba su prevención frente a su clasificación dentro de la novela indigenista, como hemos visto, en la que sin embargo parece insertarse, sino también frente a las limitaciones de la novela política, como reconoce cuando afirma que “una novela puramente política es una novela mendiga”¹²⁰, a la que reprocha la pobreza de su simplismo, su esquematismo¹²¹.

A pesar de que Scorza no fuera partidario de la experimentación por la experimentación en novela, sí apostaba por las técnicas narrativas que los autores de la ‘Nueva Novela’ ponían en práctica siguiendo las pautas de los maestros americanos y europeos, como de forma entusiástica señalaba A. Molina:

“La narrativa de Scorza asimila muy bien las influencias de Joyce, Kafka, Proust, Sartre, Camus, Hemingway, Faulkner y rompe con el manido costumbrismo o indigenismo utilizando un nuevo lenguaje y una visualización de lo que José Martí llamaría ‘Nuestra América’ (...) se sitúa

¹²⁰ A. Iraizor, “Una novela puramente política es una novela mendiga”, *Diario 16*, 29-10-79, p. 20.

¹²¹ “Je reproche au roman politique traditionnel d’être trop schématique, de diviser la réalité de façon simpliste...” (E. Peralta, “Libérez l’imaginaire. Entretien avec M. Scorza”, ob. cit., p. 57).

en el eje continuo de Icaza, Azuela, Arguedas, Rulfo, Fuentes, García Márquez, Cortázar...”¹²².

Aunque quizás sea éste un juicio algo exagerado y, desde luego, parcial, no hay duda de que muchos de estos elementos cuadran con lo visto a lo largo de todo este capítulo. Pero, dejando al margen la hipérbole del elogio, sí es cierta la voluntad de renovación mostrada por la narrativa scorziana, como reconocía E. Echevarría en una de las primeras reseñas académicas que aparecieron dedicadas a la obra de Scorza, a principios de los años setenta, cuando la obra de Arguedas dominaba el panorama del indigenismo:

“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 (...). Nuevos vientos, entonces, soplan ahora sobre el viejo indigenismo, barriendo los anteriores convencionalismos. Con la muerte, por suicidio de J. M. Arguedas, Scorza queda como heredero y líder de una novelística indigenal que cuenta formas que le aseguren su futuro, responsabilidad que este peruano está cumpliendo con honor”¹²³.

De hecho, para Scorza, de forma contraria a como opinaban otros autores del ‘boom’, no sólo contaban los aspectos formales o los políticos, aisladamente: “sin revolución estética no hay revolución política”¹²⁴. Aunque sus discursos y declaraciones fueran en alguna medida contradictorios, y hasta cierto punto confusos o interesados, hay que reconocer que los planteamientos scorzianos eran bastante sofisticados, y que conducían a la necesidad de introducir innovaciones expresivas de un cierto calado. Entre las novedades de esta particular “revolución estética” se incluye el lirismo que reviste al discurso, las voces narrativas múltiples, la estructura novelística no lineal, la fragmentación cronológica, el empleo de paratextos y la

¹²² A. Molina, “Sobre la superficie de la muerte”, en A. Molina (ed.), *La sangre quemada. Homenaje colectivo*, Lima, Edigraf, 1985, p. 15.

¹²³ E. Echevarría, “Manuel Scorza, *Historia de Garabombo el Invisible*”, ob. cit., pp. 182-183.

¹²⁴ Manuel Scorza, entrevista con A. Montesinos, “Tres temas, dos escritores, un hecho: la revolución peruana. Respuestas de M. Scorza”, ob. cit.

construcción de un mundo de ficción paralelo, como ya hemos visto con anterioridad.

El crítico Antonio Cornejo Polar ya señalaba la presencia de estos aspectos en diversos escritores contemporáneos; aspectos como el realismo mágico, el lirismo, un amplio arsenal técnico, la ampliación del espacio de la representación narrativa -en consonancia con las transformaciones reales de la problemática indígena-¹²⁵, entre otros, como las características comunes a los autores peruanos que, desde Arguedas, pretendían renovar el indigenismo:

“Los neoindigenistas participan con la casi totalidad de los narradores del 50 en un vasto proyecto de modernización de la literatura peruana, incluyendo la transformación del escritor en profesional”¹²⁶.

Con todo ello, al finalizar este ciclo narrativo, el mismo Scorza experimentó, por otra parte, una transformación semejante a la del ‘yo’ lírico de uno de sus poemas en *Los adioses*: “Cuando termine de contar esta agonía,/ otro hombre se levantará de esta mesa”¹²⁷. Esta transformación profunda lo llevó a escribir *La Danza Inmóvil*, novela que muestra la evolución del narrador. Ese ‘otro hombre’, sin embargo, continuaba siendo el mismo Scorza aunque, posiblemente, mucho más consciente de su oficio de escritor que el poeta, militante político ocasional y editor en bancarrota que se había enfrascado en escribir la pentalogía de *La Guerra Silenciosa* y cuyo éxito, impulsado también por la propia capacidad publicitaria de Scorza, transformó su vida.

¹²⁵ A. Cornejo Polar, “Sobre el ‘neoindigenismo’ y las novelas de M. Scorza”, ob. cit., p. 549; discute a T. G. Escajadillo en la p. 550.

¹²⁶ *Ibidem*, pp. 550-551.

¹²⁷ M. Scorza, *Obra poética*, ob. cit., p. 70, vv. 27-28.