DUNIA GRAS MIRAVET

MANUEL SCORZA
LA CONSTRUCCIÓN DE UN MUNDO POSIBLE

SERIE AMÉRICA

MANUEL SCORZA:
LA CONSTRUCCIÓN DE UN MUNDO POSIBLE

SERIE AMÉRICA

Colección de ensayos literarios de la A.E.E.L.H.

5

DUNIA GRAS MIRAVET

MANUEL SCORZA:
LA CONSTRUCCIÓN DE UN MUNDO POSIBLE

Primera edición, marzo de 2003

© Dunia Gras Miravet
© Edicions de la Universitat de Lleida. 2003
© Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, 2003

Diseño de Cubierta: Montse Maench

Maquetación: Florencio Sevilla

I.S.B.N.: 84-8409-968-7
I.S.B.N.: 84-933117-0-7
D.L.: MU-503-2003

Impresión: Compobell, S.L. MURCIA

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida, ni en todo, ni en parte, ni registrada en o trasmitida por, un sistema de recuperación de información, en ninguna forma, ni en ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electoóptico, por fotocopia, o cualquier otro, sin el permiso previo de los editores.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN 11

PRIMERA PARTE. LOS DESENGAÑOS DEL MAGO 19

1. ¿FE DE ERRATAS? 21

1.1. "Larco Herrera" y "Leoncio Prado": años de formación 22
1.2. Literatura: primer territorio libre de América Latina 26
1.3. Imprecaciones y adioses: las diversas ocupaciones de Scorza y sus incursiones en la acción política 30
1.4. El escritor y Europa 38

2. LOS OFICIOS DE UN POETA (SCORZA, EDITOR) 51

2.1. Los Festivales del Libro 51
2.2. La internacionalización de los Festivales del Libro: la expansión latinoamericana 61
2.3. Un nuevo intento: Populibros Peruanos 67

3. DE RELÁMPAGOS Y LUCIÉRNAGAS 76

3.1. Scorza y la poesía en el Perú: la Generación del Cincuenta 78
3.2. Evolución poética de Manuel Scorza 83

3.2.1. El compromiso político y social 83
3.2.2. El hermetismo amoroso 89
3.2.3. La transición hacia la narrativa: *Cantar de Túpac Amaru* 93
3.2.4. Imágenes reiterativas 99

SEGUNDA PARTE. LA RECEPCIÓN DE LA OBRA NARRATIVA DE MANUEL SCORZA 105

4. ANÁLISIS CUANTITATIVO DE LA RECEPCIÓN DE LA OBRA DE MANUEL SCORZA 107

4.1. El impacto de la obra narrativa de Manuel Scorza: Perú y Europa 107
4.2. Análisis de la recepción de Scorza a través de las ediciones y traducciones de su obra 110
4.3. Análisis comparativo de las traducciones de Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa y Manuel Scorza 117
4.4. Análisis de la recepción de Scorza a través de las entrevistas realizadas al autor 120
4.5. Análisis de la recepción de Scorza a través de las reseñas a su obra 123

5. ARGUMENTOS Y OPINIONES EN LA RECEPCIÓN DE LA OBRA DE MANUEL SCORZA 126

5.1. Análisis del contenido de las reseñas 126
5.2. La recepción de Scorza entre la crítica especializada: claves de interpretación desde el realismo y desde el indigenismo 134

5.2.1. La interpretación desde el realismo 134
5.2.2. La interpretación desde el indigenismo 143

TERCERA PARTE. DE *LA GUERRA SILENCIOSA A EL FUEGO Y LA CENIZA* (LA NARRATIVA DE MANUEL SCORZA) 159

6. *LA GUERRA SILENCIOSA:* DEL MITO A LA REALIDAD 161

6.1. Las novelas: contenido y argumentos 165
6.2. Una perspectiva histórica de los hechos narrados 175
6.3. La novela y el papel del escritor 183

7. PARA UN ANÁLISIS LITERARIO DE *LA GUERRA SILENCIOSA* COMO ACTO COMUNICATIVO 186

7.1 Semántica y mundos posibles. La intencionalidad y la perspectiva del autor 188

7.2. Sintaxis y pragmática. El pacto ficcional y la perspectiva del lector 192
7.3. Realismo y mímesis del texto literario. ¿Una cuestión de coherencia? 194
7.4. Una interpretación de *La Guerra Silenciosa* desde la perspectiva semiótica global 196

8. LA CONSTRUCCIÓN DE UN MUNDO POSIBLE EN *LA GUERRA SILENCIOSA* 205

8.1. Cronotopo: las coordenadas del espacio y el tiempo 207
8.2. Los personajes: el fenómeno de la intratextualidad y la autorreferencialidad 216

8.2.1. *La Guerra Silenciosa* y los personajes de la novela indigenista 220
8.2.2. El elemento fantástico y el tratamiento de los personajes 226
8.2.3. La realidad de los personajes y la máscara del "yo" 231

8.3. Efecto de realidad, trampa ficcional 237

8.3.1. Historia *versus* ficción: los paratextos y el efecto de realidad 237
8.3.2. ¿Lector zahorí, lector modelo? 241
8.3.3. Un discurso paralelo 243

9. TRADICIÓN E INNOVACIÓN 248

9.1. Del mito a la realidad: un proceso de des- y remitificación 249
9.2. *La Guerra Silenciosa* y el fenómeno de la transtextualidad 257
9.3. La estrategia del humor 267

10. EL FUEGO Y LA CENIZA: EL DESAFÍO AL ESCRITOR 271

10.1. Constantes y evolución en la obra de Manuel Scorza 271
10.2. *La Danza Inmóvil:* una reflexión sobre el *boom* de la literatura latinoamericana 282

CONCLUSIÓN 291

APÉNDICE BIBLIOGRÁFICO 303

INTRODUCCIÓN

Después de tantos años, el acercamiento al escritor peruano Manuel Scorza (1929-1983) continúa resultando polémico, tanto desde el punto de vista literario como biográfico. En realidad, nunca ha sido un personaje sencillo, porque no se ajusta a las etiquetas y se resiste a los compartimentos estancos. Su polifacetismo, sus contradicciones, su pasión –sobre todo, por causas aparentemente perdidas–, su ambigüedad... no parecen, a menudo, fáciles de entender. Un espíritu de controversia que resulta especialmente atractivo para su estudio. Quizás esta rebeldía, esa negativa al encasillamiento, motivara mi acercamiento a la obra de este autor, junto con los interrogantes que despierta su peculiar "status" dentro de la literatura latinoamericana de las últimas décadas.

En los últimos años, me he dedicado a la investigación sobre la recepción de la literatura latinoamericana en España, dentro de dos proyectos desarrollados en la Universitat de Barcelona y dirigidos por Joaquín Marco (*La recepción de la narrativa hispanoamericana en España [1962-1982]* y *Un fenómeno editorial y literario: la narrativa hispanoamericana en la vida cultural de la España reciente [1967-1990]*). Durante este tiempo, me fui interesando por aquellos autores menos conocidos que intentaron, con todas sus fuerzas, incorporarse a un proceso socio-cultural como fue el llamado *boom* de la narrativa latinoamericana y hacerse con una porción del pastel del éxito literario. De entre todos ellos, me llamó especialmente la atención Manuel Scorza no sólo por el ejercicio de su prosa poética y su peculiar sentido del humor, sino por el contraste que suponía el reconocimiento inicial de su obra y su posterior olvido: el éxito de Scorza a principios de los años setenta, sus traducciones a numerosas lenguas, contrastaba con el silencio relativo posterior y el vacío informativo que podía constatarse en España –a diferencia de Alemania, Francia e Italia–, cuando había sido aquí donde había aparecido publicada su obra narrativa. Hechos como éste hacen reflexionar sobre lo que significa de ver-

dad, en cualquier caso, el éxito editorial... y su fugacidad, al margen del valor literario.

De hecho, durante años había continuado siendo válido el comentario que, ya hace más de veinte, hiciera el crítico J. Correa Camiroaga cuando indicaba que "pareciera que nuestro autor está destinado a formar parte de ese grupo de buenos escritores que, a pesar de haber sido leídos por todos los hispanoamericanistas, son imposibles de encontrar en algún estudio"[1]. Exceptuando algunos artículos-recordatorio escritos tras su muerte, las abundantes necrológicas y alguna que otra elegía *post-mortem*, hasta fechas recientes existían efectivamente muy pocos estudios profundos sobre su obra y su figura como escritor: algunas tesis doctorales aparecidas en los años noventa en los EE.UU. y Alemania, y algunos artículos de especialistas en el indigenismo peruano. Afortunadamente, esta afirmación ya no es del todo correcta en la actualidad.

Ante un caso tan peculiar, se hacía necesario abordar el análisis del público lector para quien escribía Scorza y que podía aportar información sobre la problemática recepción de este autor, en concreto, y hacernos reflexionar, en general, sobre el complejo fenómeno de la recepción de la literatura latinoamericana, tanto en España como en Europa o en el resto del mundo.

A partir del estudio de las ediciones de las obras del ciclo narrativo scorziano y de sus respectivas traducciones a un gran número de idiomas (de diferente valoración en cada caso, dependiendo de la editorial en la que ésta apareciera, de las posibles condiciones contractuales y del traductor a quien se encargara la tarea) es posible hacerse una idea cabal tanto del "área de influencia" de la obra de Scorza como de los momentos en que ésta, por distintos motivos (a menudo extraliterarios), tuvo un mayor auge dentro del utópico mapa del éxito de la narrativa latinoamericana de las últimas décadas. Por otro lado, más allá del puro fenómeno editorial, con una repercusión más o menos comercial, debe tomarse también en consideración la recepción de la obra de Scorza por la prensa del momento: es decir, por una parte, las reseñas aparecidas en revistas de difusión o suplementos culturales de periódicos y, por otra, la atención recibida en las revistas académicas y en el ámbito crítico especializado y universitario, cada caso en su justa

---

[1] J. Correa Camiroaga, "*¿Redoble por Rancas*, epopeya latinoamericana?", en M. Horányi (ed.), *Actas del Simposio Internacional de Estudios Hispánicos*, Budapest, 1978, págs. 509-510.

medida, para valorar su consideración literaria. Para completar el enfoque de la estética de la recepción, que puede resultar a veces demasiado descriptivo, opté por la clave interpretativa que me aportaba la teoría de los mundos posibles, aplicable a este caso concreto, ya que su distorsión receptiva puede ser considerada como un problema de comunicación literaria.

En este sentido, el principal problema que aborda este trabajo, y al que se intenta dar respuesta, es precisamente el del "fenómeno Scorza", entendido como un conjunto de dinámicas interactivas entre el autor y el público lector (así como también entre el autor y sus críticos, esos lectores privilegiados) que durante un cierto período histórico retroalimentaron una intensa confusión entre los planos de la realidad y la ficción, entre la propia vida del autor y el mundo posible proyectado en su obra. Por qué se produjeron estas confusiones (cuya proyección llega incluso hasta nuestros días), en qué medida contribuyeron a fundamentar el indiscutible impacto que lograron las novelas de Scorza en los años setenta y ochenta, y cómo se pueden mostrar reveladoras tendencias en los procesos de recepción de las obras literarias latinoamericanas contemporáneas a través de este caso, son, por tanto, los objetivos básicos que se afrontan en este estudio.

Para precisar las preguntas señaladas, han resultado esclarecedoras las cifras aproximativas del impacto de la recepción de los narradores del llamado *boom* en relación a las de la obra de Scorza, ya que relativizan en gran medida la resonancia puramente comercial de aquel fenómeno sociocultural. Sin embargo, más allá del mero análisis cuantitativo, estas cifras sirven para plantear hipótesis en torno al propio hecho sociológico del *boom*, puesto que ayudan a reconstruir lo que se conoce dentro de la estética de la recepción como "horizonte de expectativas" de los lectores y de los críticos de la época, que conformaban, conjuntamente, el público potencial al que se dirigían las obras. De hecho, estos datos sirven de indicador de hacia adónde apuntaba el gusto general del público del momento. No obstante, no me detengo aquí a analizar estas cuestiones, pero no puedo menos que apuntar una inclinación generalizada en el público, al menos en España, por las obras más comprometidas social y políticamente, dado el momento de efervescencia de los años sesenta y setenta. Este hecho es observable también en la obra narrativa de Scorza, que se adecua a este tipo de demandas del público lector.

Con el objeto de dar respuesta a los planteamientos indicados, el

presente ensayo se halla dividido en tres partes: "Los desengaños del mago", "La recepción de la obra narrativa de Manuel Scorza" y "De *La Guerra Silenciosa* a *El Fuego y la Ceniza* (La narrativa de Manuel Scorza)".

El propósito de la primera parte es exponer los límites confusos que se observan en la trayectoria vital de Scorza y que han contribuido a crear esa imagen del autor, a caballo entre la realidad y la ficción. De este modo, en el primer capítulo ("¿Fe de erratas?") se intenta poner en evidencia la confusión creada por el autor en torno a su biografía. Con una mezcla constante de realidad y ficción, su afán deformador parecía ignorar los límites entre ambos campos, incluso en sus aislados textos autobiográficos. Así, se le acusó incluso de aprovecharse de la circunstancia de su exótica americanidad en el viejo continente. Y puede que sea cierto, aunque en nada desmerece a su tarea como escritor. Se le reprochó también una doble personalidad, una como narrador y otra como promotor y manipulador de su imagen, una cierta "esquizofrenia", pero por esta razón casi todos los autores deberían ser condenados, ya que pocos juegan limpio en este campo.

Muchas veces, la crítica, aun la más especializada, creyó a pies juntillas las declaraciones del novelista, que no dejó de ser, en el quehacer literario y en la vida misma, un excelente fabulador y un gran deformador, al que a menudo hay que descifrar o, al menos, saber entender[2]. Ante juicios como éstos, y otros semejantes, se constata la certeza del comentario de su amigo y poeta W. Delgado: "se podría pensar que Manuel Scorza fue un escritor querido, leído y admirado en el Perú. Y bien pudiera ser que no haya sido así"[3]. La polémica está servida.

En el segundo capítulo ("Los oficios de un poeta [Scorza, editor]") se considera su importante labor editorial, que influyó decisivamente en su obra literaria al permitirle familiarizarse con los recursos publicitarios que empleará con posterioridad para promocionar también su narrativa. Así, seguiremos a Scorza en su aventura editorial, primero en su país, Perú, y, poco más tarde, a nivel continental con su Organización Continental de Festivales del Li-

---

[2] H. Neira, "Scorza aquí y allá: mirada limeña y mirada parisina sobre Manuel Scorza", en AFERPA, *Manuel Scorza. L'Homme et son Oeuvre*, Burdeos, Université de Bourdeaux III-GIRDAL, 1985, pág. 100.

[3] W. Delgado, "Primera ubicación de Manuel Scorza", *30 días*, núm. 2, 1984, pág. 29.

bro (ORCOFELI), para lo que nos centraremos en sus actividades en Venezuela, Colombia y, finalmente, Cuba. Posteriormente, nos ocuparemos de otra aventura editorial protagonizada por Scorza (Populibros Peruanos), tras el intento de lanzar unos Bolsilibros finalmente nonatos y el fracaso de una revista, *Flash*, que sólo llegó a conocer dos números en febrero de 1963. En el capítulo tercero, "De relámpagos y luciérnagas", se aborda una cuestión fundamental para comprender la obra de Scorza, que es la de considerar su evolución poética, que lo va a llevar paulatinamente hacia la forma narrativa, a pesar de su atracción constante por la poesía. La querencia poética va a determinar el ritmo y la musicalidad de su prosa, hasta llegar a producir incluso un efecto de extrañamiento en el lector. Asimismo, la presencia de algunas imágenes, reiteradas desde los inicios poéticos hasta su última obra narrativa, refuerza la idea de considerar como una sola unidad la obra del escritor peruano: relámpagos y luciérnagas iluminan tanto la obra lírica como la narrativa de Manuel Scorza.

La segunda parte, "La recepción de la obra narrativa de Manuel Scorza", tiene como objetivo considerar la problemática recepción de la obra narrativa del autor en distintos contextos socioculturales, tal y como ya hemos comentado. Evaluar la recepción de la obra de Scorza permite responder a una serie de preguntas como, por ejemplo, por qué su obra fue más considerada en Europa que en el Perú y por qué obtuvo mayor éxito en Francia, Alemania e Italia que en España. De hecho, estas paradojas se convierten en un pretexto para la reflexión sobre el significado y la relativización del éxito literario.

La tercera parte del libro, "De *La Guerra Silenciosa* a *El Fuego y la Ceniza* (La narrativa de Manuel Scorza)", muestra las estrategias textuales empleadas por Scorza en el ciclo narrativo de *La Guerra Silenciosa* –pentalogía constituida por las novelas *Redoble por Rancas* (1970), *Historia de Garabombo, el Invisible* (1972), *El Jinete Insomne* (1977), *Cantar de Agapito Robles* (1977) y *La Tumba del Relámpago* (1979)–, que posibilitan o, en su caso, dificultan la comunicación de su obra literaria. Para ello, por un lado, se cotejan los hechos historiográficos con la visión que de éstos aparece en las novelas de Scorza, lo que pone en evidencia una distancia considerable entre ambas perspectivas (como resulta lógico, aunque no fuera valorado positivamente por la crítica, confundida de forma constante). Posteriormente se aplica un modelo teórico a la narrativa scorziana, para comprender su problema de

recepción: se trata del análisis literario desde la perspectiva del acto comunicativo, a partir de la aplicación de la teoría de los mundos posibles. De este modo se trata de dar respuesta a la fundamental pregunta sobre las características del público lector potencial, que puede coincidir, o no, con el lector modelo a quien parece dirigirse Scorza. Esto explica, en buena medida, las paradojas de la recepción literaria de este autor, aclamado fugazmente por el que denominamos "público lejano" y denostado ferozmente por el que llamamos "público cercano". A continuación, se muestran las estrategias textuales empleadas para la construcción de un mundo posible en el ciclo de *La Guerra Silenciosa*. La obra se sostiene no únicamente por las coordenadas espacio-temporales, cronotópicas, sino por la autorreferencialidad de las novelas que integran el ciclo y que otorga, sobre todo gracias al complejo tejido intratextual de los personajes, una fuerza cohesionadora que contribuye, decisivamente, a construir el efecto de realidad buscado por el autor, y que ha confundido repetidamente a gran parte de la crítica internacional. Se ponen de relieve, asimismo, otros mecanismos empleados por Scorza para reforzar este efecto de realidad, que no es más que una trampa ficcional, entre los que cabe destacar el juego que establece el autor con el lector a través de diversos paratextos que orientan a este último a una lectura muy determinada, conscientemente manipulada por Scorza. Para concluir, se pone de manifiesto cómo parte del rechazo hacia el ciclo de *La Guerra Silenciosa* por un gran sector de la crítica vino condicionado por los prejuicios, por otro lado inevitables, que tenían como base la consideración ortodoxa de la tradición literaria indigenista peruana: cualquier desviación de la norma, del canon instituido, se veía como una amenaza a ésta. Así, el peculiar proceso de des- y remitificación llevado a cabo por Scorza, el empleo de recursos propios del realismo mágico, las referencias transtextuales constantes y la perspectiva irónica, tal y como se hallan presentes en *La Guerra Silenciosa,* se convirtieron en barreras literarias que impidieron a los críticos valorar el particular equilibrio conseguido por Scorza entre tradición e innovación.

Finalmente, en el capítulo décimo, "*El Fuego y la Ceniza:* el desafío al escritor", se esboza el camino que intentaba seguir Scorza tras terminar su pentalogía. Un camino difícil que buscaba la renovación de temas, estructuras y formas narrativas, y se planteaba de forma metatextual y autocrítica los problemas de su obra anterior. Así, *La Danza Inmóvil*, la primera y última entrega de esa

trilogía inconclusa que iba a ser *El Fuego y la Ceniza*, muestra las contradicciones y la desesperación de los exiliados latinoamericanos en París, a la vez que pone en tela de juicio los oscuros mecanismos de internacionalización de la novela latinoamericana heredera del *boom* y cuestiona, de nuevo, el significado del éxito literario.

Este estudio pudo ser llevado a cabo gracias a una beca de investigación predoctoral concedida por la Generalitat de Catalunya en 1992 y por una Ayuda a la Investigación de la Fundación Caja Madrid en 1996. Una primera aproximación en esta dirección fue presentada en 1995 como trabajo de investigación de doctorado, con el título de *De relámpagos y luciérnagas (Una aproximación a la narrativa de Manuel Scorza)*, que después se convertiría, ampliada, en mi tesis doctoral, *Manuel Scorza, un mundo de ficción*, leída en la Universitat de Barcelona en 1998. Como director de ambos proyectos se hallaba Joaquín Marco, a quien aprovecho para agradecer su guía.

Por otro lado, quiero agradecer muy profundamente la generosidad mostrada por Dora Varona, viuda de Ciro Alegría, y por su sobrino José Cernícharo, por permitirme acceder a su correspondencia personal de una forma absolutamente desinteresada y generosa. También a Juan Liscano, que fue tan amable de permitirme el acceso a su archivo personal a través de mi amiga Tibisay Salgado. Gracias, asimismo, a las personas que pude entrevistar en mi estancia en Lima, como es el caso de Ana M. Escorza, hija mayor de Manuel Scorza, que se mostró extraordinariamente sincera; o el del crítico Tomás G. Escajadillo, una de las autoridades más reconocidas sobre la obra scorziana, quien me animó y me orientó en mi investigación muy amablemente.

También agradezco a mis colegas alemanes Manfred Engelbert, Kathrin Bergenthal, Burkhard Pohl y Annette Paatz, la oportunidad de haber impartido un curso intensivo sobre Manuel Scorza en la Universidad de Göttingen durante el verano de 1999, tarea que me permitió revisar algunos puntos de vista de mi investigación.

Gracias a Helena Usandizaga, *yachachik ima urpi*, a Teodosio Fernández y a Paco Tovar, por su generosidad. También a mis amigos Isabel Soler y Cesc Requena, por su apoyo incondicional, cada uno por su parte. Y, finalmente, muchísimas gracias a mi familia, especialmente a mi padre, que ya no podrá ver estas páginas, a mi madre, mi motor, y a mi marido, Jacint, por todo.

PRIMERA PARTE

LOS DESENGAÑOS DEL MAGO

1
¿FE DE ERRATAS?

No es tarea fácil seguir la trayectoria vital de Manuel Scorza. La información para construir su biografía se encuentra diseminada, principalmente, en numerosas entrevistas, en las cubiertas de sus libros y en las reseñas y críticas que recibió su obra. Además, su tendencia a dejar sin desmentir afirmaciones erróneas sobre su biografía, atribuidas por sus entrevistadores y críticos, fue constante a lo largo de su vida. El autor mismo contribuyó de forma destacada a este caos informativo alrededor de su persona. A modo de ejemplo sirva sencillamente la referencia a sus orígenes familiares: Scorza siempre prefirió enfatizar su procedencia campesina e indígena, más acorde con los temas de su obra y con su forma de pensar, a admitir que su familia se había aposentado en la ciudad de Lima ya antes de su nacimiento.

Poco antes de su muerte en 1983, sin embargo, tal vez de forma que alguien podría considerar premonitoria, Scorza escribió un artículo periodístico titulado "Fe de erratas", cuyo objetivo declarado era tratar de corregir algunas de las inconsistencias publicadas en torno a su figura hasta aquel momento[1]. Este artículo confirma que Scorza no condenaba la imagen pública y contradictoria que habían creado sus críticos, sino que contribuía, decididamente, a su construcción:

> Yo he dado miles de reportajes en el mundo y he sostenido muchas veces posiciones contradictorias, según me cambie el humor, según la tarde, según la mujer con que estaba, según mi situación emotiva, según el otoño. De manera que yo seguiré contradiciéndome[2].

---

[1] M. Scorza, "Fe de erratas", *El País*, 4-12-1983, pág. 11.

[2] C. Hildebrandt, "Mandobles por Scorza", *Caretas*, núm. 594, 1980, pág. 30.

Para Manuel Scorza estas falsas interpretaciones eran la parte más importante de su vida, hasta el punto de admitir que, "pensándolo bien, si se las hubiera señalado a tiempo, no sería quien soy (...)"[3]. Es decir, él mismo abonaba el terreno de la duda y la confusión. La suma de malentendidos no desmentidos se multiplicó de forma irónica a lo largo de su vida, desde el motivo de su primera estancia en prisión –aparentemente debida a la publicación de un poema de amor en el periódico aprista *La Tribuna* justo el día en que un sector del partido peruano APRA (Alianza Popular Revolucionaria Americana) se alzaba contra el Gobierno de Bustamante– hasta los problemas causados por su asistencia a la boda de Ernesto "Che" Guevara, en la que unos poetas peruanos recitaron poemas de amor –entre ellos, el propio Scorza– mientras la CIA sospechaba de un cónclave de terroristas.

1.1. "LARCO HERRERA" Y "LEONCIO PRADO": AÑOS DE FORMACIÓN

De todos modos, se sabe que el padre de Scorza dejó su Matara natal, en la región de Cajamarca, para emigrar, primero a la ciudad costeña de Trujillo, al norte del Perú, y más tarde a Lima. En la capital encontró trabajo como electricista en el frenopático "Larco Herrera", donde conoció a su futura esposa y madre de Scorza, Edelmira, que trabajaba como auxiliar de enfermería en la misma institución. La madre provenía de la sierra, de la región de Huancavelica, y había nacido en Acobamba, no muy lejos de Ayacucho. Después de su matrimonio, los padres de Scorza vivieron en el propio hospital donde trabajaban, y allí transcurrieron los primeros años de Manuel Scorza y su hermano menor Miguel.

Como decíamos, Scorza prefirió siempre acentuar sus orígenes indígenas una vez iniciado como narrador, por lo que en alguna ocasión declaró que había nacido, como su madre, en los Andes Centrales[4], cuando en realidad nació en Lima el 9 de septiembre de 1928, como más tarde admitiría en una de sus últimas entrevistas. A la edad de siete u ocho años, Scorza padeció serios ataques de asma. La enfermedad, junto a la precaria situación económica de la

---

[3] M. Scorza, "Fe de erratas", cit., pág. 11.

[4] E. Peralta, "Conversación con Manuel Scorza", *Plural*, núm. 84, 1978, pág. 12.

familia en Lima, llevó a los padres a buscar un clima más sano, por lo que decidieron instalarse en la sierra. Escogieron el departamento de Huancavelica, y se afincaron en Acoria, cerca del pueblo natal de su madre, Acobamba. Allí el padre abrió una panadería, oficio que había empezado a desempeñar antes en Lima, en el mismo hospital "Larco Herrera". En este ambiente serrano se desarrollaron los años que, supuestamente, proporcionaron a Scorza las experiencias de primera mano sobre la vida en una aldea andina, que tan importantes resultaron con posterioridad para su obra creativa. Sin embargo, hay que relativizar estas experiencias, ya que en este período de su infancia Scorza empezó a asistir a la escuela, donde se puede decir que no estableció ningún contacto con la población indígena, como reconoció en alguna ocasión:

> Mi familia en Acoria se había convertido en una familia de pequeños comerciantes, y eso ya nos diferenciaba de los indios (...) Tenía una panadería, la cual nos daba cierto estatus, de modo que yo no tenía contacto con los indios[5].

A pesar de esto, años después, cuando Scorza decidió convertirse en escritor, atribuyó su compromiso social al tiempo vivido entre los campesinos, junto con los recuerdos narrados por sus padres sobre los malos tratos que recibieron en las haciendas antes de su llegada a Lima: "A él y a mi madre les he escuchado relatos atroces de abusos innombrables. Esos relatos son el origen de mi vocación"[6]. Pasados unos años, la familia decidió volver a Lima, con el objeto de mejorar sus condiciones económicas, ya que en Acoria su negocio afrontaba algunas dificultades. Después de intentar desarrollar diversas actividades, el padre de Scorza instaló un puesto de venta de periódicos y revistas, hecho que sin duda facilitó la inmersión del futuro escritor en la lectura.

En los inicios de su adolescencia, Scorza terminó sus estudios primarios en una escuela del distrito de "La Victoria", cerca de donde vivía su familia. Al finalizar estos estudios, y debido a que sus problemas bronquiales se habían recrudecido con el clima limeño, sus padres decidieron que debía pasar un tiempo de nuevo en la sierra. Por ello durante tres años, y aunque su familia a duras

---

[5] M. Scorza, "Testimonio de vida", *Poesía*, Lima, Secretaría de Educación y Cultura-Munilibros, 1986, pág. 11.

[6] E. Peralta, "Conversación con Manuel Scorza", cit., pág. 14.

penas podía permitírselo, Scorza asistió interno a una escuela privada administrada por los hermanos salesianos en Huancayo –la capital del departamento de Junín–, donde realizó los primeros cursos de la enseñanza secundaria.

Posteriormente, Scorza ingresó en Lima en el Colegio Militar "Leoncio Prado", una prestigiosa institución frecuentada por alumnos de todas las clases sociales, en especial de la pequeña burguesía. En efecto, se trata de la misma escuela donde Mario Vargas Llosa estudió años después y que más tarde retrató crudamente en su novela *La ciudad y los perros*. Comentando la asistencia de Vargas Llosa a la misma escuela, Scorza señalaba que para el arequipeño, que provenía de una familia acomodada, ser enviado allí significaba un castigo, mientras que para él era la única posibilidad de ascender socialmente[7]. Scorza reconocía que fue muy feliz en esta escuela, donde destacó como alumno aplicado y brillante, "tanto que si hubiera optado por la carrera militar seguramente que hubiera llegado a general"[8]. Fue durante sus últimos años en este Colegio Militar "Leoncio Prado" cuando Scorza comenzó a participar en protestas políticas y se integró en una célula clandestina del APRA. Después, en 1946, a los dieciocho años de edad, el futuro escritor ingresó como estudiante en la politizada Universidad Nacional de San Marcos en Lima, el "pulmón del Perú"[9], para seguir la carrera de Filosofía y Letras.

En San Marcos, según sus mismas palabras, se dedicó "fundamentalmente a vivir intensos amores imaginarios con algunas muchachas hermosas que iban a la universidad"[10]; pero Scorza también participó de forma activa en la política universitaria y continuó formando parte del APRA, que en aquellos momentos era un partido legalizado y activamente implicado en la dirección política del país, debido a que entre 1945 y 1948 ocupó la presidencia del Perú Bustamante Rivero, elegido por una coalición del APRA, el Partido Comunista y otros partidos de izquierda. Sin embargo, algunos sectores del APRA, con los que simpatizaba Scorza, pretendían forzar un cambio revolucionario, que impidiera un posible

---

[7] C. Acutis, "Manuel Scorza: il mito e la storia", *Nuovi Argomenti*, número 38-39, 1974, pág. 187.

[8] M. Scorza, "Testimonio de vida", cit., pág. 18.

[9] Como la califica irónicamente A. Bryce Echenique en sus *Crónicas personales*, Barcelona, Anagrama, 1988, pág. 98.

[10] M. Scorza, "Testimonio de vida", cit., pág. 20.

golpe de la derecha. Finalmente, las tensiones sociales que generó la política de Bustamante Rivero condujeron a un golpe de estado en el año 1948, que fue encabezado por el general Odría, cuya dictadura se mantuvo hasta 1956. La militancia de Scorza en el APRA en aquellos años era justificada por su amigo Hugo Neira en los siguientes términos:

> El castrismo no había todavía nacido, los comunistas locales eran stalinianos en las formas y conformistas en los hechos. Scorza se hará aprista: fue la gran pasión del Perú contemporáneo. Un signo que unía indigenismo y antiimperialismo[11].

Parece ser, según algunas versiones (como diría el propio autor), que después del golpe de estado Scorza organizó en la universidad grupos estudiantiles de resistencia para protestar contra la dictadura del general Odría, por lo que fue detenido y, en el contexto represivo de la instauración de la dictadura, encarcelado durante nueve meses. Su primer libro de poemas, *Acta de la remota agonía*[12], fue confiscado al parecer por la policía y destruido. Tras el período de prisión[13], y sin haber podido terminar sus estudios, Scorza se vio obligado a abandonar el Perú, por lo que viajó por diversos países latinoamericanos para instalarse finalmente, durante unos años, en México.

Con posterioridad, Scorza fabuló con frecuencia sobre su implicación política activa en aquellos años. Como él mismo señaló más tarde en el citado artículo "Fe de erratas", el motivo de su detención fue publicar un poema de amor en el diario aprista *La Tribuna* coincidiendo con el golpe de estado: "yo no era conspirador, ni revolucionario, ni nada; simplemente estaba enamorado"[14]. De todos

---

[11] J. González Soto, "La memoria de los olvidos: Manuel Scorza", *La casa de cartón*, núm. 17, verano-otoño de 1999, pág. 27. Véase, del mismo autor, "Manuel Scorza: apuntes para una biografía", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 24, núm. 47, 1998, págs. 259-279.

[12] Tanto M. Moraña en "Función ideológica de la fantasía en las novelas de Manuel Scorza" (*Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 9, núm. 17, 1983, pág. 171) como O. Prenz en "Nota a Scorza" (*Hispamérica*, vol. 6, número. 17, 1977, pág. 107) se refieren al manuscrito como *Acta de la remota lejanía*.

[13] Scorza recuerda esta experiencia con humor: "Permanecí en la cárcel, pateado, golpeado e insultado cada vez que para demostrar mi inocencia intentaba recitar mi poema" (M. Scorza, "Fe de erratas", cit., pág. 11).

[14] "Fe de erratas", cit., pág. 11. Cecilia Hare, segunda esposa del autor,

modos, la implicación política tampoco fue inexistente –erratas aparte–, sino que hay que entender su recuerdo del episodio como parte de un proceso de desencanto personal de su militancia política en el APRA. Años más tarde, Scorza reconocía su ingenuidad de militante comprometido con unos ideales utópicos en aquellos años cuando recordaba: "Yo entré al APRA porque tenía una visión mitológica de ese partido, una visión que no correspondía a la realidad. Yo creía que el APRA iba a hacer una revolución"[15].

1.2. LITERATURA: PRIMER TERRITORIO LIBRE DE AMÉRICA LATINA

Durante sus primeros años de exilio, entre 1949 y 1952, Scorza viajó por Chile, Argentina y tal vez Brasil, y desempeñó diversos trabajos, como vendedor de libros, lector de pruebas y conferenciante ocasional[16], y también profundizó en su formación ideológica. De 1952 a 1956 vivió de forma estable en México[17], donde pudo continuar sus estudios literarios, esta vez en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Durante los Juegos Florales que se celebraron por el aniversario de la fundación de la Universidad, en 1952, presentó tres poemas de amor reunidos bajo el título de *Literal del olvido*, con diferentes seudónimos, y, gracias a ello, ganó el primer y segundo premio[18], tal y como relata

---

cuenta en una carta del 26-5-1988 a A. M. Aldaz que Scorza le dio la misma explicación (véase A. M. Aldaz, *The Past of the Future. The Novelistic Cycle of Manuel Scorza*, Frankfurt-New York, Peter Lang, 1991, pág. 32).

[15] M. Scorza, "Testimonio de vida", cit., págs. 26-27.

[16] A. Bensoussan, "El camino del escritor (cronología)", *Crisis*, núm. 12, pág. 49, y M. Grisolia, "Il était une fois... au Pérou", *Magazine Littéraire*, número 74, 1973, pág. 32, y C. Hare, "Carta del 5-2-87 a A. M. Aldaz", *The Past of the Future. The Novelistic Cycle of Manuel Scorza*, cit., pág. 32.

[17] Donde coincidió, entre otros, con el poeta Juan Gonzalo Rose y el guerrillero Luis de la Puente Uceda, sobre quien Scorza escribe, de forma indirecta –y también crítica–, en su última novela, *La Danza Inmóvil* (Barcelona, Plaza y Janés, 1983). Sobre estos años mexicanos, véase F. Schmidt, "¡Nada logramos! ¡Lo atestiguamos! ¡Así vivimos!: el exilio de Manuel Scorza en México y en Francia", *Alba de América*, núms. 28-29, vol. 15, julio 1997, págs. 272-279.

[18] M. Scorza, "Testimonio de parte de Ayacucho", *El Observador*, 4-1-1984, págs. 12-13.

aún más exageradamente en *La Danza Inmóvil* que le sucedió a uno de los protagonistas de la novela[19].

Por aquel entonces publicó el ensayo "Una doctrina americana", que apareció en la revista mexicana *Cuadernos Americanos* en 1952. El artículo se ocupaba de los fundamentos ideológicos del aprismo[20], así como de la posición política del autor como miembro del APRA. El artículo insistía en los valores fundacionales de la ideología del aprismo, que en aquella época era antiimperialista y anticomunista. Destacaba la reclamación de una redistribución más justa de la riqueza y la unidad política y económica de Indoamérica (nombre con que denominaba Haya de la Torre a Latinoamérica y que también adoptó Scorza[21]). El ensayo de Scorza ilustraba asimismo la idea aprista de que ciertos logros indoamericanos en arte y política eran superiores a los de origen europeo. Para apoyar esta teoría, Scorza contrastaba la juventud y el vigor de la literatura en "Indoamérica" y Asia con la decadencia occidental. Aunque coincidía con José Ortega y Gasset, a quien citaba, en cuanto a la muerte de la novela[22], Scorza señalaba que esta muerte súbita del género novelístico sólo era aplicable a las obras de Occidente, porque no se tenía en cuenta "la novela china, hindú, o indoamericana, inmensas canteras de fantasía inexplotadas"[23]. El artículo de Scorza reflejaba las discusiones existentes entre los militantes del APRA exiliados en México a comienzos de los años 50, y mostraba su posición favorable a los principios originales del APRA, en unos momentos en que dentro del partido se dirimían otras opcio-

---

[19] *La Danza Inmóvil*, cit., pág. 138.

[20] M. Scorza, "Una doctrina americana", *Cuadernos Americanos*, vol. 61, núm. 1, 1952, pág. 34.

[21] Al igual que hiciera José María Arguedas en *Formación de una cultura nacional indoamericana*, México, Siglo XXI, 1975. Véase M. Rojas Mix, *Los cien nombres de América*, Barcelona, Lumen, 1991, págs. 253-300.

[22] J. Ortega y Gasset, *Ideas sobre el teatro y la novela*, Madrid, Revista de Occidente, 1982.

[23] M. Scorza, "Una doctrina americana", cit., pág. 22. Por este motivo, Scorza alababa especialmente la frescura de dos novelas "indoamericanas" (del colombiano José Eustasio Rivera y del peruano Ciro Alegría, respectivamente), comparándolas más que favorablemente con obras de Henry Miller y Jean-Paul Sartre cuando argumentaba que "el dolor, por ejemplo, que emerge de obras como *La Vorágine* o *El mundo es ancho y ajeno* es dolor de animal joven, dolor saludable, inmensamente distinto del dolor sentido en obras como *Trópico de Cáncer* o la enfermante *A puerta cerrada*".

nes ideológicas: un reajuste socialdemócrata, por una parte, o la senda del radicalismo y la revolución, por otra. Un año más tarde, Scorza no se extrañó demasiado cuando los dirigentes apristas concretaron un giro a la derecha. De forma significativa, Haya de la Torre cambió su antigua oposición ante las inversiones extranjeras, especialmente las americanas, en el Perú. Así, en contraste con su actitud "anti-yankee" anterior, Haya incluso concedió una entrevista a la revista *Life*, para difundir su cambio de posición. Por este motivo, Scorza, como muchos otros apristas descontentos con la evolución de la dirección del APRA, abandonó el partido y anunció su ruptura ideológica en una carta abierta, titulada sarcásticamente "Good-bye, Mister Haya"[24], donde, según sus propias palabras, expresaba "todas la críticas que había ido planteando a lo largo de mi militancia en el APRA sin ser oído"[25].

En 1952, Scorza había publicado también un corto pero comprometido poema titulado "Canto a los mineros de Bolivia", que puede considerarse programático. En él se une a las quejas de los mineros, a los que llama "hermanos", con los que dice compartir sus deseos y ansias. Para expresar su gratitud por este poema, así como por otras actividades en su apoyo, los sindicatos de mineros bolivianos lo invitaron al primer aniversario de la Revolución Nacional de su país. Tras su visita en abril de 1953, Scorza escribió un largo ensayo sobre lo sucedido en Bolivia durante los años 50, hecho que vio como un fin a la explotación de los campesinos y mineros indios de toda América: "Mis apreciaciones no tienen más valor que las de un observador apasionado con la heroica tarea de rescatar a un pueblo de cuatro siglos de oprobio"[26]. De este modo, en su artículo "La independencia económica de Bolivia" celebraba la elección post-revolucionaria de Víctor Paz Estensoro como presidente del país, y alababa un edicto suyo sobre la reforma agraria, donde afirmaba que ésta era el primer y más importante paso en un programa económico a larga escala. Para el escritor peruano, este documento significaba "el fin de una centenaria opresión. Y el comienzo de la esperanza para millones de indios que todavía no

---

[24] Publicada originalmente en el diario de México *El Popular*, en 1953. Reproducida en la revista limeña *Generación*, núm. 8, 1954 (cit. en M. Scorza, "Testimonio de vida", cit., pág. 25).

[25] M. Scorza, "Testimonio de Vida", cit., pág. 25.

[26] M. Scorza, "La independencia económica de Bolivia", *Cuadernos Americanos*, vol. 12, núm. 6, 1953, págs. 7-8.

han sido redimidos"[27]. Otro indicador del creciente interés de Scorza por la cuestión indígena fue el que escribiera poco tiempo después una breve biografía del padre de la independencia mexicana, Miguel Hidalgo. Este libro casi panfletario, titulado *Hidalgo*, fue publicado anónimamente como parte de una serie que el Instituto Nacional Indigenista de México dedicó a las vidas de mexicanos insignes, dirigida al público infantil y con ilustraciones[28].

En el ensayo sobre Bolivia es posible apreciar la coincidencia de dos temas que tomarán una posición central en la evolución posterior de la obra de Manuel Scorza, aunque nunca más sean tratados en forma de ensayo: la cristalización de sus posiciones políticas en torno al antiimperialismo y a la reivindicación de un nacionalismo de izquierdas panamericano, por una parte, y el descubrimiento del problema de la explotación de los indios y la posesión de la tierra, que configuraba una realidad a menudo pasada por alto, incluso desde posiciones de la izquierda latinoamericana. Estas posiciones ideológicas, que coinciden con el alejamiento del aprismo, fueron de especial importancia posteriormente, y se reflejarán tanto en las diversas facetas creativas como en el activismo político y las manifestaciones públicas del autor. Scorza no escribió ningún otro ensayo importante a partir de esta fecha, sólo infrecuentes artículos en periódicos europeos que recordaban estas posiciones y que las relacionaban con los distintos episodios políticos que se iban sucediendo en el Perú[29]. Sin embargo, recordaba con frecuencia su intención de escribir un largo ensayo titulado –guevarísticamente– *Literatura, primer territorio libre de América Latina*, donde pretendía desarrollar su concepción de la creación literaria en el mundo latinoamericano[30].

---

[27] Ibídem, pág. 4 (también publicado como separata, es decir, como monografía: *La independencia de Bolivia*, México, Editorial Cultura, 1953).

[28] [M. S.], *Hidalgo*, México, Instituto Nacional Indigenista, 1956. De la obra de Hidalgo, Scorza destaca la restitución de la tierra a los indios, "por quienes sintió siempre una profunda ternura" (ibídem, pág. 13), y el carácter social de la revolución.

[29] A título de ejemplo, véase "La révolution vide", sobre la supuesta revolución militar peruana, en *Le Monde* (1978), o "Le coin des morts", una preclara y precoz visión del problema senderista en los Andes peruanos aportada por el autor en *Le Monde Diplomatique* en julio de 1983 (número 352, pág. 16).

[30] V. Teitelboim, "Manuel Scorza: Los miembros dispersos del dios Inkari", *Plural*, vol. 13, núm. 154, 1984, pág. 46. Algunas pistas sobre este ensayo

1.3. IMPRECACIONES Y ADIOSES: LAS DIVERSAS OCUPACIONES DE SCORZA Y SUS INCURSIONES EN LA ACCIÓN POLÍTICA

Los cambios políticos del Perú facilitaron a Scorza una vía de retorno a su país. En 1956, en las elecciones generales convocadas por el general Odría, fue elegido presidente el candidato liberal Manuel Prado, que ya había gobernado el país entre 1939 y 1945, en esta ocasión apoyado por una APRA derechizada. Scorza obtuvo este mismo año en el Perú el Premio Nacional de Poesía por su libro *Las Imprecaciones*, publicado un año antes en México, lo que le abrió las puertas de una vuelta a su país con un cierto reconocimiento. Interpretando este premio no sólo como un signo de reconocimiento poético, sino también como gesto de reconciliación y de buena voluntad por parte del gobierno, Scorza volvió al Perú, donde permaneció durante los siguientes once años. Poco después de su regreso, se casó con Lydia Hoyle, con quien tuvo dos hijos: Manuel Eduardo ("Manuco") y Ana María.

Con el gobierno de Prado, el país experimentó un fuerte cambio, fruto de un apresurado crecimiento económico, que provocó una gran intensificación de los conflictos sociales. En este contexto, se pudo apreciar una cierta debilidad de los propietarios rurales de las regiones andinas, especialmente en relación con el despegue capitalista de la zona de la costa. Esta debilidad relativa de los propietarios rurales se vio acompañada de un intenso ciclo de levantamientos y movilizaciones de los campesinos entre 1956 y 1964, en distintas zonas del país, que reivindicaban la propiedad de la tierra. Por esa época en el Perú surgió un nuevo tipo de organización sindical agraria, a medio camino entre las organizaciones formales modernas y los movimientos campesinos tradicionales[31]. Fue especialmente en el sur del país, en el Cuzco, donde estas organizaciones tomaron mayor impulso, al movilizarse centenares de miles de campesinos para reivindicar la propiedad de la tierra[32].

---

pueden encontrarse en la entrevista con E. Peralta, "Libérez l'imaginaire. Entretien avec Manuel Scorza", *Révolution*, núm. 23, 8-8-1980, pág. 58.

[31] G. Alberti, "'Movimientismo' and Democracy: an analytical framework and the Peruvian case study", en E. Deniz (ed.), *O desafio da democracia na America Latina*, Río de Janeiro, IPRJ, 1996, págs. 271-275.

[32] R. Montoya, *Lucha por la tierra, reformas agrarias y capitalismo en el Perú del siglo XX*, Lima, Mosca Azul Editores, 1989, pág. 93 y ss. Véase además, como ejemplo de una experiencia vital, la autobiografía *Huillca. Ha-*

Frente a los movimientos milenaristas precedentes, los nuevos métodos de lucha campesina eran mucho más complejos y diversos: desde la utilización de todos los mecanismos legales posibles hasta acciones violentas puntuales –como la ocupación de haciendas–, pasando por huelgas, movilizaciones o el fomento de los apoyos políticos externos. Así, a partir de 1956-1957 estos hechos ocuparon las portadas de los principales periódicos nacionales y provocan intensos debates en el Parlamento.

Un conflicto provocado por la multinacional minera más importante del Perú, la Cerro de Pasco Co., sirvió de detonante para que en 1959 la movilización social en el campo y el movimiento de toma de tierras se transmitiera a la región de los Andes Centrales, en los departamentos de Pasco y Junín, no muy lejanos de Lima y conectados con ésta por ferrocarril. Escasamente articulado en los primeros momentos, entre 1960 y 1961 el movimiento fue tomando forma, definiendo a sus líderes y articulando estrategias homogéneas y, hasta cierto punto, coordinadas con grupos políticos de base no agraria. En este contexto se fundó en septiembre de 1961 el Movimiento Comunal del Perú, una pequeña organización que concentraba a los principales líderes de los Andes Centrales, y de la cual formó parte Scorza como secretario de política, apareciendo como un personaje "ilustre" que daba su apoyo a la lucha campesina. Esto se debía a que, en estos años, Scorza, paralelamente a su trayectoria poética, había desarrollado una importante actividad como editor, que le reportó una gran popularidad por la difusión de los libros que llegó a publicar.

El conflicto de Cerro de Pasco estalló en 1959 como producto de las actividades expansivas de la división ganadera de la multinacional Cerro de Pasco Co., que ampliaba su cerca para separar su ganado del de los comuneros. Este hecho se vio agravado con los despidos de obreros (de origen campesino) efectuados por la división minera debido a fluctuaciones en la política de importaciones de los EE.UU. Los obreros despedidos tendieron a volver a sus comunidades de origen en la región, para vivir de la ganadería, la ocupación tradicional de la zona, y se encontraron con que las tierras comunales disponibles para el pasto estaban menguando alarmantemente debido al cercado, sin dar ya abasto a las necesidades de los mismos campesinos que permanecían en las comuni-

---

bla un campesino peruano, Buenos Aires, Corregidor, 1975, transcrita y publicada por H. Neira.

dades[33]. El punto central del conflicto, por tanto, se articuló en torno a la propiedad de la tierra, y el problema se extendió por todas las haciendas de la región que practicaban una política similar.

En Cerro de Pasco, aunque las denuncias, procesos legales y manifestaciones empezaron en 1958, las primeras violaciones de los cercados no se produjeron hasta mediados de 1960 (y, como narra Scorza, fue en Rancas donde estalló la tensión más violenta). Las primeras ocupaciones de haciendas –con los consiguientes desalojos violentos– no se produjeron hasta finales de 1961. Esto fue así porque los líderes campesinos de izquierdas del departamento de Pasco, insatisfechos con lo que interpretaban como una parálisis administrativa, decidieron tomar cartas en el asunto. Para ello organizaron a los comuneros e invadieron varias haciendas. El gobierno de Prado respondió con una serie de acciones represoras denominadas eufemísticamente Operación Desalojo, en las que el ejército expulsó a los indios y reclamó la tierra para sus propietarios "legales". El levantamiento fue suprimido totalmente en marzo de 1962, después de que la policía venciera a lo que se convirtió por entonces en un ejército irregular de unos 3.500 campesinos. Ésta fue la batalla más sangrienta entre la autoridad y los campesinos desde el comienzo de las invasiones en Cerro de Pasco, y una de las más dramáticas de la reciente historia del Perú, como comenta Howard Handelman[34]. Sin embargo, las movilizaciones no acabaron aquí. Después de un cierto período de estancamiento, debido a la represión efectuada por el ejército y a las detenciones de líderes, a mediados de 1963 (setiembre-octubre) volvió a producirse un nuevo ciclo de invasiones en Cerro de Pasco, con la ocupación de más de quince grandes haciendas.

En 1962 se habían realizado nuevas elecciones, que fueron invalidadas por el ejército, lo que impidió la posible elección del líder aprista Haya de la Torre como presidente, por lo que en 1963 se volvieron a convocar elecciones después de un corto período de gobierno militar, en las que salió elegido Fernando Belaúnde Terry, quien desarrolló un programa de carácter nacionalista, favora-

---

[33] M. Suárez, "Cerro de Pasco: Historia de una masacre. Testimonio de Genaro Ledesma", apéndice en R. Forgues, *La estrategia mítica de Manuel Scorza*, Lima, CEDEP, 1991, págs. 159-160.

[34] H. Handelman, *Struggle in the Andes*, Austin, University of Texas Press, 1975, pág. 78.

ble hasta cierto punto a las reivindicaciones campesinas. Así, ya en 1963 se realiza una reforma agraria moderada en la región del Cuzco, y en 1964 apareció la primera Ley Agraria, que permitía la adquisición de tierras para los campesinos, aunque excluía de sus efectos a los territorios invadidos[35]. A partir de entonces, la región central andina dejó de ser conflictiva, a pesar de que la reforma agraria no tuvo un excesivo calado[36]. No obstante, no hay duda que esta legislación se consiguió gracias a la presión y las movilizaciones campesinas, precisamente más intensas entre los años 1961 y 1963, que articularon una acción política "moderna", en la que los comuneros recibían ayudas diversas (de mineros, sindicatos, estudiantes, etc.) y, al mismo tiempo, combinaban las invasiones de fincas con la utilización de vías legales, la presión de los partidos políticos aliados o las marchas pacíficas a Lima para conseguir el apoyo de la opinión pública.

Una vez revisados someramente los episodios históricos, sobre los que volveremos más adelante, cabe preguntarse ahora cuál fue la participación real de Manuel Scorza en ellos. Merece la pena afinar en este tema, porque las exageraciones y deformaciones sobre esa participación, fomentadas en buena parte por él mismo, contribuyeron a forjar una leyenda en la que buena parte de la crítica occidental –europea, especialmente– basó su interpretación de la figura de Scorza y de su relación con la literatura. En este sentido, se ha afirmado que fundó y fue el secretario general del Movimiento Comunal del Perú[37], cuando sólo fue miembro del secreta-

---

[35] La reacción del nuevo gobierno a las nuevas invasiones fue ordenar al ejército que tomara el control político del departamento, y que detuviera a algunos líderes campesinos, al mismo tiempo que declaraba inmediatamente la región como Zona de Reforma Agraria. Véase W. Kapsoli, "*Redoble por Rancas*: historia y ficción", en AFERPA, *Manuel Scorza. L'Homme et son Oeuvre*, cit., pág. 68.

[36] H. Neira, "Scorza aquí y allá: mirada limeña y mirada parisina sobre Manuel Scorza", cit., pág. 97.

[37] Así lo afirma, por ejemplo, A. M. Aldaz (*The Past of the Future. The Novelistic Cycle of Manuel Scorza*, cit., pág. 24), siguiendo la entrevista de A. Bensoussan, "Entrevista con Manuel Scorza", *Ínsula*, núm. 340, 1975, pág. 1, donde Scorza indica: "fundé el Movimiento Comunal del Perú como órgano de defensa de los campesinos". Sin embargo, en otras declaraciones Scorza dice que se unió a una organización ya existente. En realidad, el MCP fue fundado el 6 de septiembre de 1961, un poco antes del recrudecimiento de las agitaciones campesinas en Cerro de Pasco, por Jesús Voliz, Elías Tacunán –quien aparece como personaje en *La Tumba del Relámpago*– y J. Pulgar (W. Ensink y

riado y escribió en el *Expreso* tres manifiestos, publicados, como publicidad pagada, los días 1, 4 y 12 de diciembre de 1961[38]. Este hecho fue recordado por el mismo Scorza como una fuente de problemas que alteró definitivamente su imagen pública de editor pequeñoburgués[39].

Genaro Ledesma, el abogado que lideró la movilización, en una recopilación de sus recuerdos publicada años más tarde cuenta que la implicación de Scorza en los sucesos de Cerro de Pasco fue debida a la aparición en los periódicos de Lima, en mayo de 1960, de noticias sobre la destrucción de las alambradas de la empresa Cerro de Pasco Co.:

> [entonces Scorza] agarra su coche y se va a Cerro; llega cuando estamos nosotros ejecutando una serie de recuperaciones de tierras (...) La agitación es muy grande, hay mucho campesinado y a la vez mucha policía. En estos momentos llega Scorza y su presencia es valiosa porque como era un escritor conocido por sus poemas, entonces el Prefecto de Cerro y el Ministro tuvieron la precaución de no molestarlo, de no detenerlo, de tratarlo con respeto, y él, a su vez, nos sirvió de amparo a los dirigentes sindicales, a los dirigentes de las comunidades, y a quien habla. (...) Scorza está un buen tiempo en Cerro de Pasco; él participa en las marchas de los campesinos, en la marcha de los mineros por la ciudad; va interesándose enormemente por los sucesos (...).[40]

Su implicación con el Movimiento Comunal de Cerro de Pasco durante 1961 e inicios de 1962 probablemente tomó el cariz de un apoyo personal, por parte de un poeta galardonado y editor conocido, a los líderes de este movimiento, motivado quizás por el inte-

---

A. Romeijn, *Manuel Scorza: Ficción y realidad*, cit., pág. 34, en referencia a una noticia del *Expreso* de 25 de abril de 1962).

[38] M. L. Nesta, *El ciclo de "La Guerra Silenciosa": la narrativa de Manuel Scorza como hermenéutica de la historia*, Tesis Doctoral, New York University, 1991, del mismo modo que aparecen intercalados en *La Tumba del Relámpago*. En una entrevista para una revista académica, años después, Scorza admite que escribió los comunicados a solicitud de los líderes del Movimiento Comunal, que pensaban que –por ser Scorza un intelectual conocido– podían tener mayor impacto (A. Teja, "Noi diciamo le prime parole di un'altra storia", *Il Ponte*, vol. 32, núm. 9, 1976, págs. 1050-1064).

[39] M. Scorza, "Testimonio de parte de Ayacucho", cit, pág. 13.

[40] M. Suárez, "Cerro de Pasco: Historia de una masacre. Testimonio de Genaro Ledesma", cit., págs. 165-66.

rés de Scorza en conocer *in situ* (teniendo en cuenta la relativa cercanía de Lima) un tipo de agitación social de carácter muy distinto a los que se producían en los medios urbanos de Lima durante los años cincuenta, y que presentaba un significativo potencial revolucionario.

Aunque estas actividades de apoyo dieron como resultado la prohibición de que entrara en la región (al mismo tiempo que los líderes campesinos eran detenidos), Scorza siguió yendo sin autorización a la Sierra, como explicó a un entrevistador en 1975: "Participé activamente en la organización y defensa de los campesinos y finalmente fui detenido y expulsado de Cerro, a donde volví, muchas veces clandestinamente"[41]. De todos modos, hay que situar en su justa medida el grado de implicación de Scorza en estos hechos, que magnificaban su papel dentro de este movimiento campesino:

> Los comuneros de Pasco que conocían que tenía cierto prestigio –ellos buscaban gente que los apoyara–, me buscaron a mí entre otros. Me incorporé al Movimiento Comunal y asistí, asistí parcialmente y de manera secundaria –yo siempre lo he dicho: de manera secundaria– a unos fragmentos de esa gran rebelión[42].

En este sentido, en los años 1963 y 1964, cuando Scorza volvió a Cerro de Pasco, aunque pudiera ser que ejerciera algún tipo de coordinación o recogiera alguna información, su objetivo era básicamente documentarse y familiarizarse con mayor detalle sobre los problemas campesinos y sus mecanismos de movilización. Había quedado impresionado por estos movimientos, que le llevaron a investigar este fenómeno social, con el objeto de escribir un ensayo en la línea del artículo que había escrito unos diez años antes sobre los mineros bolivianos.

En el proceso de recoger documentación, grabó varias entrevistas y consiguió pruebas fotográficas. Este archivo documental forma, de hecho, el núcleo de lo que ocho años más tarde se convirtió en su pentalogía, *La Guerra Silenciosa*, como el mismo autor repetía tiempo después incansablemente en las entrevistas que le realizaban los medios de comunicación europeos. Para destacar la relación relativamente externa que mantuvo con las movilizaciones comunales, es necesario notar que Scorza se identificaba

---

[41] A. Bensoussan, "Entrevista con Manuel Scorza", cit., pág. 1.

[42] M. Scorza, "Testimonio de parte de Ayacucho", cit., pág. 13.

como "costeño", y precisamente por ello se sentía orgulloso de la cordialidad con que lo trataban los "serranos". De forma exagerada, atribuiría años más tarde tal relación de confianza a su "sangre india", y recreando el hecho de haber vivido algunos años en una aldea andina cuando era niño, como gustaba recordar, comentaba: "yo me he criado en esa zona (...) Yo vengo de allí, yo soy uno de ellos. Lo digo con orgullo"[43].

De forma provocativa y algo ambigua, Scorza manifestó años más tarde: "si tuviera que optar por ser peruano o ser indio, optaría por ser indio"[44]. De todos modos, este afán de provocación no deja de reafirmar la también provocativa interpretación de Roland Forgues sobre sus confusiones ideológicas, que sirve de contrapunto a sus excepcionales intuiciones:

> en última instancia creo que sería vana la tentativa de deslindar el verdadero perfil ideológico de Manuel Scorza por la pura y sencilla razón de que, aun cuando el novelista ambiciona reclamarse del socialismo de José Carlos Mariátegui, lo que puede aparecer como su ideario político no es más que un conglomerado de ideas sacadas tanto de Mariátegui como de Haya de la Torre o de Manuel González Prada a las que vienen a agregarse ciertos aportes de Mao. Tal vez por esta incapacidad del escritor para ceñirse a una ideología coherente se deba buscar el origen de las contradicciones y de las ambigüedades de su crítica al orden vigente. (...) Una crítica que al fin y al cabo remite a una actitud fundamentalmente individualista[45].

---

[43] A. Teja, "Entrevista a Manuel Scorza", *Mester*, vol. 7, núm. 1-2, 1978, pág. 37. En otra entrevista, por otra parte, con Augusto Montesinos ("Tres temas, dos escritores, un hecho: la revolución peruana. Respuestas de M. Scorza", *El Nacional. Suplemento: Papel Literario*, 13-7-1975), Scorza se define a sí mismo como indio "en dos terceras partes". Sin embargo, esto no coincidía con los datos que aparecían, por ejemplo, en su pasaporte, donde se identificaba como un individuo de raza blanca.

[44] A. Dujovne, "Entretien avec Manuel Scorza: 'C'est comme si mon oeuvre savait quelque chose que moi-même j'ignore' disait-il à la veille de sa mort", *Le Monde*, 16-12-1983, pág. 33. Tal afirmación sentó bastante mal entre los críticos peruanos, quienes señalaron el profundo mestizaje étnico y cultural que imperaba en el Perú, a la vez que destacaban que la antinomia era incoherente y que tal afirmación "sólo pudo obedecer a un sentido publicitario y para el consumo europeo, como muchos otros del último Manuel" (H. Neira, "Scorza aquí y allá: mirada limeña y mirada parisina", cit., pág. 99).

[45] R. Forgues, *La estrategia mítica de Manuel Scorza*, Lima, Cedep, 1991, pág. 141.

Un epílogo a esta etapa de inquietudes y movilizaciones políticas en la vida de Scorza se produjo años más tarde, a finales de los setenta, cuando, después de haber pasado bastante tiempo viviendo en Europa –sin contar breves estancias en el Perú–, y ya convertido en un escritor mundialmente famoso y traducido a numerosas lenguas, se introdujo activamente en la vida política de su país. Fue, pues, en relación a las elecciones de junio de 1978 –las primeras que se realizaban en el Perú desde 1963– que Scorza se incorporó activamente a la política, ya que había retornado a su país –tal vez por la nuevas expectativas políticas– unos meses antes, no sin encontrar dificultades.

El abogado Genaro Ledesma, uno de los líderes de las movilizaciones campesinas de Cerro de Pasco a principios de los sesenta, había creado –junto con otros dirigentes, como Hugo Blanco– el Frente Obrero Campesino Estudiantil y Popular (FOCEP), que agrupaba diversas organizaciones con el fin de presentar –frente al APRA– una opción de izquierdas renovada que integrara un amplio espectro de colectivos sociales. La relación de Scorza con Ledesma era bastante intensa, como él mismo señalaba: "Yo estoy vinculado a Ledesma por una experiencia que ha sido decisiva en mi vida: mi participación en las revueltas campesinas de 1960"[46]. Y Scorza estuvo presente en la formación y lanzamiento del FOCEP. No deja de ser significativo que en aquellos momentos, entusiasmado, presentara esta nueva organización con una cierta vinculación mítica entre su obra literaria y su nueva actividad política: "con él [FOCEP] entra hoy el Perú profundo, el Perú agrario, el Perú desconocido: justamente, el Perú de mis libros"[47].

Posteriormente, tras las elecciones de 1978, Scorza aceptó el cargo de la Secretaría Nacional del FOCEP y se implicó de forma activa en la política peruana, aunque sin dejar su residencia parisina, alternando su vida entre el Perú y Francia. En las elecciones presidenciales de 1980 se convirtió en candidato a la vicepresidencia del gobierno por el partido del FOCEP, y Genaro Ledesma en candidato a presidente. Los resultados no fueron demasiado positivos[48], pero Ledesma fue elegido senador.

---

[46] Anónimo, "El poeta se explica. Scorza entre la realidad y la ficción", *La Calle*, núm. 47, 4-2-1980, pág. 4.

[47] E. Peralta, "Conversación con Manuel Scorza", cit., pág. 12.

[48] En las Presidenciales, obtuvo Genaro Ledesma un 1'5% de los votos; en las Senatoriales, el FOCEP consiguió el 1'6%. Véase H. Pease y A. Filomeno,

En los primeros años de la década de los ochenta, la voluntad de intervenir en la acción política del Perú era persistente en Scorza, quien en una entrevista realizada en 1982, un año antes de su muerte accidental, hacía alarde de su reconocimiento internacional para justificar su capacidad política:

> La estadía en el extranjero me ha permitido no sólo apreciar la realidad peruana, sino también saber cómo piensan los amos del mundo. Yo soy un peruano que si alguna vez tuviera una responsabilidad de Estado sabría perfectamente cómo se manejan las cosas[49].

Comentario que, por otra parte, se contradice con su sincera exclamación en una sonada entrevista mantenida con C. Hildebrandt: "¡¡Yo no soy un político profesional!!"[50], así como la siguiente aseveración: "La contribución fundamental que yo podría dar en la política peruana es la de escritor"[51], que admite todo tipo de interpretaciones.

Otra muestra de su militancia e interés por la política peruana fue la fundación en 1982, junto con otros escritores, del Frente de Intelectuales Peruanos por la Identidad y la Soberanía de los Pueblos de Nuestra América[52]. Sin embargo, tras cinco años de implicación en la política activa del Perú, en los últimos años de su vida (1982-1983) Scorza tendía cada vez más a permanecer largos períodos en París, escribiendo y a la vez alejándose progresivamente de los ambientes políticos peruanos.

1.4. EL ESCRITOR Y EUROPA

Existe una clara relación entre la marcha de Scorza del Perú en 1967, su establecimiento permanente en París a partir de 1968 y su conversión en narrador, en escritor de novelas. Sin embargo, en

---

Perú 1980. Cronología política, Lima, Desco, 1982.

[49] R. Forgues, "Entre la esperanza y el desencanto. Entrevista a Manuel Scorza (1982)", publicada en AFERPA, *Manuel Scorza. L'Homme et son Oeuvre*, cit., pág. 14.

[50] C. Hildebrandt, "Mandobles por Scorza", cit., 1980, pág. 30.

[51] G. Niezen Matos, "Con Scorza en La Habana: entre los libros y la lucha", *Marka*, núm. 156, 22-5-1980, pág. 40.

[52] I. Deutschland, *Aspekte der Darstellung des Menschen in Romanzyklus "La Guerra Silenciosa" von Manuel Scorza*, Rostock, Diplomarbeit, Wilheim-Pieck-Universität, 1985, pág. 7.

cierto modo, el mismo Scorza –en múltiples entrevistas– desfiguró esta relación, introduciendo determinismos en su biografía, que hacía aparecer como algo natural y casi premonitorio su éxito como novelista. Por este motivo, intentaremos aclarar –en la medida de lo posible– las condiciones de su actividad como narrador, mucho más coherentes con el conjunto de su vida, de lo que el éxito de sus obras y las declaraciones del autor dejan entrever.

Se ha dicho con frecuencia que en 1967 Scorza se vio obligado a abandonar el Perú por motivos políticos[53], y el mismo autor contribuyó a difundir esta idea, al argumentar que él no escogió el exilio, sino que le fue impuesto por la situación política: "después de la tercera gran masacre que aplastó el movimiento campesino se nos procesó a los que habíamos tenido algo que ver. Y entonces me fui al extranjero porque consideré que era mejor vivir en el extranjero que estar en una cárcel peruana"[54]. En otras declaraciones, Scorza aún concretaba más esta versión, vinculándola incluso con su opción como novelista:

> Yo fui enjuiciado junto con otros participantes, acusados de "atacar la seguridad del Estado" (...) así que decidí salir del país, pero antes de venir a París, sabiendo que arriesgaba la cárcel (...) volví clandestinamente a los lugares de este combate y recogí todos los testimonios que pude, y después, a partir de estos hechos, empecé a imaginar esta serie de novelas.[55]

Sin embargo, los motivos de su salida del Perú en 1967 posiblemente fueron mucho menos épicos y bastante más personales. Dejando aparte el enrarecido clima político del Perú en 1967 –que un año más tarde llevaría a la revolución de los militares, con el ascenso al poder del general Velasco Alvarado–, confluyeron en la vida de Scorza otros motivos que precipitaron su marcha. Por una parte, en el ámbito personal, se produjo en 1966 la ruptura y posterior divorcio de su primera mujer, Lidia Hoyle, a la vez que conocía a Cecilia Hare, con quien contrajo matrimonio al año siguiente,

---

[53] Por ejemplo, entre otros muchos, J. O. Prenz, "Nota a Scorza", cit., página 107; o V. Teitelboim, "Manuel Scorza: Los miembros dispersos de Dios Inkari", cit., pág. 45.

[54] Entrevista a M. Scorza, por A. Caballero y S. Llopis, "El peruano irritante", *Cambio 16*, núm. 588, 7-3-1983, pág. 96.

[55] M. Osorio, "Desde sus orígenes toda la literatura latinoamericana es mítica. Conversación con Manuel Scorza", *El País*, 15-7-1979, pág. 4.

en 1967. Al mismo tiempo, su aventura editorial afrontaba en este año gravísimas dificultades, que condujeron al cierre de su negocio empresarial, con las dificultades económicas que esto entrañaba. Dadas estas circunstancias, y una cierta sensación que Scorza sentía de que no podía escribir con tranquilidad en su propio país su proyectado ensayo sobre la revuelta de las comunidades andinas, la nueva pareja decidió cambiar de aires, sin un proyecto muy claro sobre su futuro.

Curiosamente, así lo reconoce en público Scorza en una de las primeras entrevistas aparecidas en el Perú después de la publicación de *Redoble por Rancas*, en enero de 1971, cuando su obra novelística aún no había experimentado el gran éxito que obtuvo en los años siguientes:

> Yo necesito salir del Perú. No puedo expresar sino este país triste y pobre en cuyos suburbios de trapo nací. Pero me alejo definitivamente para bien o para mal... Yo nací exilado. Mi enfermedad se agravó durante el destierro artificial –siete años– que me regaló Odría. Volví, no pude adaptarme. Reconozco que actué como un tigre, pero también es verdad que tras un ensayo de siete años en el Perú casi sólo me quedan enemigos...[56]

Como se puede observar, en esta primera entrevista Scorza no aduce motivos políticos, sino personales. No será hasta mediados de los años setenta cuando irá creando el ambiguo mito sobre su exilio político, que servirá para reforzar ante el público europeo su implicación en las luchas de los comuneros.

En París, pocos meses después de su llegada, en mayo de 1968, se publicó una entrevista sobre su actividad como editor en el Perú –realizada por Julio Ortega– en la conocida revista *Mundo Nuevo*[57]. Al tratarse de la primera entrevista a Scorza en Europa publicada antes de su primera novela, resulta significativa tanto por lo que dice como por lo que no dice. En ningún momento de la entrevista se comentan los movimientos campesinos, sus problemas políticos, o la participación de Scorza en ellos, y cuando se habla de su trabajo como escritor, él habla de su poesía, sin mencionar sus proyectos novelísticos.

---

[56] G. Thorndike, "Redobles por Rancas", en *Suceso. Suplemento dominical de El Correo*, 17-1-1971.

[57] J. Ortega, "Manuel Scorza: el libro en la calle", *Mundo Nuevo*, núm. 23, 1968, pág. 84.

En el agitado universo parisino de finales de los años sesenta, Scorza desembarca como un intelectual latinoamericano más, con muchas ambiciones, algunos contactos importantes –fruto de su anterior labor de editor– y escasos recursos. A pesar de la abundante presencia de latinoamericanos en París, sus primeros pasos en la Ciudad Luz no fueron alentadores: "En 1968 viajé a París y conocí las dificultades de un inmigrante sin idioma y sin trabajo"[58]. Son los momentos en que el *boom* latinoamericano empieza a tener repercusión en el universo francófono, como parte de su proceso de internacionalización, puesto que ya son conocidos en Europa autores como Mario Vargas Llosa o Julio Cortázar[59]. Scorza trae consigo todos los materiales que había estado recogiendo sobre las rebeliones campesinas en el Perú: documentación, cintas, fotos, entrevistas, etc., dispuesto a escribir algo importante sobre su país, que mereciera la pena de ser leído[60]. No está claro en qué momento concibió Scorza la posibilidad de transformar su historia en una novela y, más tarde, en un ciclo novelístico. Tal vez fuera entonces, en 1968, una vez instalado en París, al examinar con calma todo el conjunto de materiales que había recogido. En todo caso, lo que sí parece claro es que la intención original de Scorza no era escribir una novela, sino un ensayo, como ya se ha anticipado:

> En París escribí un informe de Rancas. Lo releí y se lo leí a amigos y todo. Vi que le faltaba el corazón; no veía lo que yo había visto. Y entonces un día lo que hice fue arrojar todo esto y soñar la realidad, como si yo estuviera adentro. Y escribí *Redoble por Rancas*"[61].

Sin ser demasiado consciente de su objetivo, Scorza realizó la redacción de *Redoble por Rancas* en forma de novela, probablemente entre finales de 1968 y principios de 1969[62]. Su método de

---

[58] M. Scorza, "Por qué no vivo en el Perú", cit., pág. 105.

[59] Véase J. Donoso, *Historia personal del "boom"* [1972], Barcelona, Seix Barral, 1983, pág. 58. Hay que considerar el peso específico de París como capital editorial europea, que sirve de difusora para los autores latinoamericanos, como aparecerá, de forma irónica, en la última novela de Scorza, *La Danza Inmóvil*.

[60] H. Neira, "Scorza aquí y allá: mirada limeña y mirada parisina", cit., pág. 104.

[61] M. Scorza, "Testimonio de parte de Ayacucho", cit., pág. 13.

[62] En junio de 1969 publica en *Cuadernos semestrales del cuento* (núm. 5, págs. 35-38) una primera versión del primer capítulo de *Redoble por Rancas*.

escritura era bastante compulsivo, escribía con rapidez, pero retocaba largamente los borradores, hasta llegar a redactar más de diez versiones para cada página[63]. En la segunda mitad de 1969 envió manuscritos de su obra a diversas editoriales, sin obtener respuestas positivas, siendo rechazado en diversas ocasiones. Al mismo tiempo, también envió la obra al Premio Planeta, donde no pasó desapercibida para el jurado a pesar de competir con autores como el chileno Carlos Droguett (con *El hombre que trasladaba las ciudades*) o los españoles José Luis Sampedro (con *El caballo desnudo*) y Cristóbal Zaragoza (con *Un puño llama a la puerta*)[64]. Aunque resultase ganador el veterano Ramón J. Sender por *En la vida de Ignacio Morel*, la novela de Scorza quedó finalista, tras una votación ajustada (tres contra dos[65]), y en los meses siguientes la editorial Planeta optó por publicarla, visto el éxito que otras editoriales, como Seix Barral, obtenían con autores latinoamericanos. Después de la publicación en Barcelona de *Redoble por Rancas*, vino el impacto: la novela tuvo una buena acogida, se convirtió en un éxito editorial, y su autor empezó a ser reclamado por la prensa especializada[66].

En el Perú, la publicación de la novela fue acogida con sorpresa en los ámbitos intelectuales, pero en el contexto de los primeros años del gobierno revolucionario militar también fue interpretada como una cierta justificación del proceso de reforma agraria y de transformación socialista que se estaba emprendiendo –ya que se refería a una situación de opresión previa al golpe militar–. En este sentido, la liberación por intervención directa del presidente Velasco Alvarado, de Héctor Chacón, el "Nictálope" en *Redoble por*

---

[63] E. Peralta, "Conversación con Manuel Scorza", cit., pág. 12.

[64] C. de Arce, *Grandeza y servidumbre de 20 premios Planeta*, Barcelona, Picazo, 1972, pág. 437.

[65] Según crónica del *Expreso*, 24-12-1969. Más tarde, Scorza incluso llegó a poner en duda el veredicto del jurado: "(...) resulté en el escándalo del primer Planeta porque yo había obtenido el premio y el editor cambió el dictamen y el jurado también (...) porque siempre hay intrigas, siempre hay cosas en estas ataduras literarias" (Manuel Scorza, "Testimonio de parte de Ayacucho", cit., pág. 13).

[66] Especialmente en revistas literarias, tanto en España como en Latinoamérica. Véase, por ejemplo, C. Duelo, "Manuel Scorza, otro triunfador de la novela sudamericana", *El libro español*, núm. 167, 1971, págs. 479-480; Anónimo, "Manuel Scorza: la visita de un Best Seller", *Nuevo Hombre*, núm. 9, 1971, pág. 11; o G. Thorndike, "Redobles por Rancas", cit.

Rancas, que se hallaba cumpliendo condena en prisión, el 28 de julio de 1971, después de una carta de Scorza en la revista *Caretas* y la respuesta del propio "Nictálope" desde el penal del Sepa en la selva peruana[67], constituyó un reflejo de este maridaje ocasional[68]. Esta relación dio efectividad y resonancia a la obra de Scorza, como él mismo contó incansablemente en los años posteriores[69], como muestra de un hecho extraordinario: que su ficción había alterado la realidad, algo infrecuente en la historia de la literatura.

Desde principios de los años setenta, la vida de Scorza en París se convirtió en la de un escritor de éxito, con frecuentes viajes por Europa y Latinoamérica, apariciones en televisión y abundantes entrevistas en medios periodísticos y revistas especializadas. Entre sus amistades de entonces se contaban otros novelistas latinoamericanos de éxito afincados en París:

> En su apartamento [de Scorza] cercano a Notre-Dame, que él sabía transformar en salón mágico para recibir a sus amigos –Juan Rulfo, Ernesto Sábato, Julio Ramón Ribeyro, Alfredo Bryce Echenique, Jorge Enrique Adoum... (...)[70]

A pesar de la fama obtenida por sus primeras novelas, los ingresos de Scorza no eran muy elevados, por lo que entre 1970 y 1978

---

[67] M. Scorza, "Carta a los directores de *Caretas*", *Caretas*, núm. 435, 27-5-1971, pág. 3, y H. Chacón, "El Nictálope", "Carta a la dirección", *Caretas*, núm. 437, 15-6-1971 (reproducidas en R. Forgues, *La estrategia mítica de Manuel Scorza*, cit., pág. 150).

[68] El mismo Scorza viajó al Perú –dentro de una gira que estaba realizando por varios países latinoamericanos– y fue en persona a "liberar" a H. Chacón "el Nictálope" en la penitenciaría de El Sepa, para ser recibidos triunfalmente por la prensa y la televisión a su llegada a Lima, donde reaccionó bailando y cantando en quechua ante el estupor y la incomprensión de los medios (para una narración de estos sucesos, vid. G. Thorndike, "Nictálope: la lucha por la tierra en el Perú", *La República*, 3-12-1983, donde se reeditan los artículos publicados por este periódico entre agosto y septiembre de 1971). Véase también M. Scorza, "Testimonio de parte de Ayacucho", cit.

[69] Una muestra de ello nos la aporta algún titular de la época, como el siguiente: "Llegó el novelista peruano M. Scorza: Con una de sus obras logró que indultaran a un campesino" (*Excelsior*, 2-10-1972, pág. 22a). Scorza reconocería años después que este suceso contribuyó en gran medida al lanzamiento y repercusión mundial de su primera novela, *Redoble por Rancas* (Barcelona, Planeta, 1970). Véase, por ejemplo, M. Scorza, "Testimonio de parte de Ayacucho", cit., pág. 13.

[70] C. Couffon, "Adiós a Manuel Scorza", *Ínsula*, núm. 446, 1984.

enseñó literatura latinoamericana y lengua española en la École Normale Supérieure de Saint-Cloud de París. Durante este tiempo, hasta 1976[71], su esposa Cecilia le ayudó con los manuscritos y contribuyó a la economía familiar, que desde 1973 contaba con una nueva boca que alimentar, la de su hija recién nacida, Cecilia. Sólo a partir de los años 1977-1978, con la aparición de sus nuevas novelas, *El Jinete Insomne* y *El Cantar de Agapito Robles*, y la traducción de *Redoble por Rancas* a numerosas lenguas, Scorza pudo plantearse su dedicación exclusiva a la literatura. Este éxito se vio refrendado en 1979, con la propuesta de su candidatura al premio Nobel de Literatura, que fue ganado ese año por el poeta griego Odysseus Elytis[72]. Liberado de sus tareas académicas, y finalizada también la redacción del ciclo de *La Guerra Silenciosa*, Scorza volvió a enfrascarse intensamente en 1978 en la vida política del Perú, como ya se ha indicado, alternando a partir de entonces su residencia entre Lima y París.

A lo largo de los años setenta, el éxito internacional de sus novelas, así como su reconocimiento europeo, produjeron una cierta transmutación en la figura pública de Scorza, proceso en el que él mismo era el principal agente, como recuerda uno de sus amigos de entonces, el narrador peruano Julio Ramón Ribeyro: "(...) Me detalló su método para promoverse, sin pasar por agencias literarias: bombardear a las editoriales con cartas, dossiers y cablegramas, lo que le cuesta 'una fortuna' (...)"[73]. Su discurso público sobre la situación de los indios en Latinoamérica, muy articulado para el lector europeo, fue muy insistente y paralelo a la publicación de las sucesivas novelas del ciclo en diversos idiomas. Para ello, mezclaba constantemente el mito, la realidad y la ficción en

---

[71] Scorza se divorció de su segunda esposa en 1976. El autor borró desde entonces la dedicatoria a Cecilia en las nuevas ediciones de Monte Ávila de *Redoble por Rancas* (1977) y *Garabombo el Invisible* (1977), aunque luego la volvió a incluir en las siguientes ediciones de *Redoble por Rancas* (Cecilia Hare, carta del 26-5-1988 a A. M. Aldaz, *The Past of the Future. The Novelistic Cycle of Manuel Scorza*, cit., pág. 33). A finales de los años setenta Scorza se unió a Marie Claire, quien le inspiró para el personaje femenino del mismo nombre de *La Danza Inmóvil*.

[72] Redacción, "Mañana, probable concesión del Nobel de Literatura", *Informaciones*, 17-10-1979.

[73] J. R. Ribeyro, *La tentación del fracaso II. Diario Personal (1960-1974)*, Lima, Jaime Campodónico, 1993, anotación del 26 de septiembre de 1974, pág. 220.

sus declaraciones, algo que ya tenía límites difusos en sus obras, y rehacía una y otra vez su biografía para aumentar la centralidad de su papel como defensor de la causa indígena, hasta llegar a identificarse plenamente con ésta. Pueden encontrase los primeros indicios de esta transformación de su discurso ya a principios de los setenta, en una larga entrevista publicada por una revista francesa de gran circulación (*L'Express*) –motivada por la traducción de *Redoble por Rancas* al francés–, aunque irá consolidándose y tomando cuerpo a lo largo de los años[74]. En ella, Scorza –por vez primera– se define esencialmente como novelista, como un contador de historias con inquietudes políticas, al que la rebelión de los campesinos peruanos a principios de los sesenta transformó de forma radical en su comprensión de la realidad y le motivó a contar la historia desde el punto de vista indígena[75]. La habilidad innata del autor para la promoción editorial de su obra y de su figura pública no debe considerarse en detrimento de su valía creativa, sino como una muestra del aprendizaje previo realizado como editor y promotor. Por otro lado, esta identificación fue vinculada por Scorza con su supuesto exilio. Así, interrogado por otro expatriado, Héctor Tizón, sobre cuál había sido el efecto del exilio en su obra, señaló: "Yo me expatrié *para* escribir"[76]. De todas formas, Scorza acepta en esta entrevista que fue doloroso mantenerse exiliado, y define el exilio como "una herida extremadamente dolorosa; el exilio es casi una condena a muerte"[77].

Ya en los años ochenta, finalizada y publicada *La Guerra Silenciosa* (aunque todavía traduciéndose a diversos idiomas los distintos volúmenes de la obra), Scorza, entre París y Lima, trabajó en diversos proyectos. Por una parte, en el ensayo sobre literatura latinoamericana que debía titularse *Literatura, primer territorio libre de América Latina*, ya citado, y que anunció repetidamente en

---

[74] En este sentido, la entrevista en RTVE con Soler Serrano en 1977 es una clarísima muestra de estos planteamientos.

[75] S. Lannes, "La résurrection des Incas: *L'Express* va plus loin avec Manuel Scorza", *L'Express*, núm. 1144, 11-6-1973, pág. 82. En el mismo sentido, entre otras muchas declaraciones, véase A. Amargo, "Entrevista a Manuel Scorza, el escritor insomne", *Triunfo*, núm. 878, 24-11-1979, págs. 53-55.

[76] H. Tizón, "Conversación con Manuel Scorza", *Nueva Estafeta*, núm. 19, 1980, pág. 64.

[77] Ibídem, pág. 64.

numerosas entrevistas[78]. Por otra, en una novela, *El verdadero descubrimiento de Europa*, que dejó sin terminar, aunque en un estado bastante avanzado, a juzgar por el testimonio de su traductor al francés y amigo Claude Couffon[79]. Hugo Neira explica que esta novela describe los preparativos de un habitante de un pueblo andino antes de embarcarse para descubrir Europa, y se pregunta si se tratará de una narración revisionista del viaje de Colón[80], cuestión a la que no podemos contestar. Aunque sí podemos aventurar de dónde procede la idea, a juzgar por la reflexión que realiza el autor en otro lugar, en su libro *Perú*, donde apunta un posible origen del argumento en la *Nueva corónica y buen gobierno* de Felipe Huamán Poma de Ayala, quien cree que el verdadero descubridor fue el apóstol San Bartolomé[81].

No obstante, Scorza terminó en 1983 otra novela, *La Danza Inmóvil*, comenzada ya en Perú. Sobre este libro, que debía constituir la primera parte de una trilogía titulada *El Fuego y la Ceniza*, el autor hace un breve resumen de la trama:

> Uno de los personajes abandona la revolución por una mujer y otro personaje hace lo inverso, abandona a una mujer por la revolución. Ambos mueren y en sus agonías envidian la vida del otro y mueren envidiándose con las mismas palabras[82].

Por su énfasis en la historia de amor y el escenario parisino, la novela representaba un cambio radical respecto a *La Guerra Silenciosa*, quizás como muestra de su desilusión sobre la cuestión india, aunque continuaba planteándose el conflicto interno del compromiso político. El segundo libro de la trilogía *El Fuego y la*

---

[78] Ver, por ejemplo, V. Teitelboim, "Manuel Scorza: los miembros dispersos del Dios Inkari", cit., pág. 44.

[79] C. Couffon, "Adiós a Manuel Scorza", cit. Véase también E. Peralta, "Libérez l'imaginaire. Entretien avec M. Scorza", cit., pág. 59. También en una carta habla de este proyecto: "(...) iniciaré otra novela para la que me he preparado largo tiempo y que será mi libro más importante. En todo caso, es una obra cómica, y me río mucho escribiéndola. Es una novela en forma de acordeón, de manera que el deseo la conduce por cualquier río. Y eso es una maravilla" (carta de M. Scorza a Dora Varona, 28 de abril de 1981).

[80] H. Neira, en "Biographie reordonée d'un mage", *Le Monde Diplomatique*, núm. 358, 1984, pág. 30.

[81] M. Scorza, *Peru*, cit., págs. 20-21.

[82] A. Amargo, "Entrevista a Manuel Scorza, el escritor insomne", cit., pág. 55.

Ceniza fue esbozado por Scorza como un soliloquio y debía titularse *Los Pétalos de la Quimera*. Puede que se trate del soliloquio de una condesa decadente que menciona en un fragmento de *La Danza Inmóvil*. O puede que se tratara del proyecto que refería al poeta y periodista César Lévano en una carta días antes de la muerte del autor y que apareció reproducida póstumamente en *La República*:

> En estos tiempos escribir sólo puede ser un acto de fe y una profecía. Y el precio es alto. Tú lo sabes. Yo he empezado –después de archipiélagos de dificultades– otro libro –que será la respuesta a los derrotados, la reconstrucción de un hombre destruido por la pérdida de la Gran Esperanza y que es eso y mucho más, por supuesto. No sé si se llamará *Los Pétalos de la Quimera* o *Las Tinieblas*. Pero el fin será luminoso. Luminoso[83].

Esta acumulación de proyectos no resulta extraña, puesto que Scorza solía simultanear varias obras al mismo tiempo (como había hecho, por ejemplo, al redactar a la vez *El Jinete Insomne* y *Cantar de Agapito Robles*). Lo que interesa, esencialmente, al respecto, es que todos estos proyectos –y realizaciones, como *La Danza Inmóvil*– muestran de forma clara su decidida voluntad de abandonar el tema de las comunidades indígenas y de explorar otros en su creación literaria. En una entrevista realizada a mediados de 1980, Scorza aborda con detalle esta cuestión, después de alguna insistencia por parte del entrevistador sobre si el tema de las *Baladas* estaba agotado, una vez publicada *La Tumba del Relámpago*:

> yo no insistiré más en el tema. Escribiré otras novelas (...) Incluso no creo que voy a ceder a la tentación de seguir hoy a mis personajes en la realidad. He cambiado; hay pintores que tienen una sola etapa y otros que tienen varias. Yo soy de los de varias etapas[84].

De hecho, este cansancio que expresaba Scorza ya lo arrastraba desde mucho tiempo atrás, como le confesó, en su querido espacio de La Coupole, a su compatriota Julio Ramón Ribeyro en la temprana fecha de 1974:

---

[83] M. Scorza, "Carta a César Lévano (9-6-83)", *La República*, 28-11-1983, pág. 18.

[84] H. Tizón, "Conversación con Manuel Scorza", cit., pág. 64.

> Como siempre ingenioso, chispeante, divertido, pero esta vez quizás un poco más sincero que de costumbre. Me dijo [Scorza] que estaba cansado de su novela cíclica, que el quinto volumen tal vez no lo escribirá, que todo esto le ha servido para aprender a narrar, que su próxima obra será mejor[85].

Como se ha visto, no hay duda de que Scorza fue un hombre de muchas y variadas etapas en su vida. Por ello, el nuevo reto que se proponía para la década de los ochenta era, en cierto modo, consolidarse como un verdadero novelista. Consciente de sus dificultades y debilidades, inició este rumbo publicando en 1983 *La Danza Inmóvil* –que ya había escrito básicamente en 1981–, después de un largo período de dudas. En cierto modo, Scorza pretendía conquistar verdaderamente Europa –sabiendo que así también conquistaría Latinoamérica–. Por eso son reveladoras estas palabras, pronunciadas en una entrevista realizada pocos meses antes de su muerte:

> Yo ya no tengo complejos. Uno llega a Europa como un patito feo y, luego, descubre que los patitos feos son tan hermosos como los cisnes y que el gran error es tratar de meter nuestro cuerpo de tigre o de dinosaurios en esos trajecitos de cisnes y tratar de bailar el ballet del cisne. Yo soy un hombre liberado y, por tanto, he dejado de odiar a Europa[86].

Otro de los proyectos en que comenzaba a trabajar tras la publicación de *La Danza Inmóvil*, sin embargo, volvía a tener que ver con la situación del campesinado peruano. De alguna manera, a pesar de su voluntad por ocuparse de otros temas, la querencia lo arrastraba a sus preocupaciones primigenias, sobre todo debido a los hechos que tuvieron lugar por aquel tiempo y que conmocionaron a la opinión pública en general: los inicios de Sendero Luminoso volvieron a poner en primera plana los problemas de la sierra peruana[87]. Según su compañero inseparable, Genaro Ledesma, el

---

[85] J. R. Ribeyro, *La Tentación del Fracaso II. Diario personal (1960-1974)*, cit., anotación del 26 de setiembre de 1974, pág. 220.

[86] Entrevista realizada en 1982 por R. Forgues, "Entre la esperanza y el desencanto", en AFERPA, *L'Homme et son Oeuvre*, cit., pág. 14.

[87] Tal y como el propio Scorza había apuntado recientemente en un artículo, "Le coin des morts", en *Le Monde Diplomatique*, cit., pág. 16. Véase también M. Suárez, "Manuel Scorza habla de su obra", *Socialismo y Participación*, núm. 27, 1984, pág. 92.

escritor tenía el proyecto de iniciar una novela sobre el drama de Ayacucho y "vivía muy angustiado por lo que allí sucede, y lo que más le había impresionado fue la masacre de ocho periodistas en Uchuraccay"[88]. Este proyecto, al parecer, llevaba el título provisional de *Retablo ayacuchano* (o *Escenas ayacuchanas*)[89] y, para su documentación, Scorza no sólo se había limitado, como es lógico, a leer el citado informe de Uchuraccay redactado por Mario Vargas Llosa[90], sino que tenía previsto entrevistar, siguiendo su particular método de trabajo de campo, empírico, al mismísimo líder de los "terrucos", al camarada "Gonzalo", es decir, a Abimael Guzmán.

Desgraciadamente, no se puede asegurar nada definitivo sobre el nuevo rumbo que se proponía tomar, ya que el 27 de noviembre de 1983 falleció en Madrid, a las 01:04, hora española, en un accidente de aviación. Scorza debía volar hacia Bogotá, procedente de París, para asistir a una conferencia literaria ("Primer encuentro cultural hispanoamericano") que rendía homenaje a los poetas españoles de la generación del 27, y momentos antes de aterrizar, en Mejorada del Campo, a sólo veinte kilómetros del aeropuerto de Barajas, el avión, un Boeing 747 de la compañía colombiana Avianca, chocó contra una loma. En el accidente murieron 178 personas, casi todos los pasajeros de ese vuelo 011 París-Madrid-Caracas-Bogotá, incluyendo Manuel Scorza y sus compañeros Ángel Rama, Marta Traba y Jorge Ibargüengoitia. Sólo se salvaron milagrosamente once personas.

Los ecos de la muerte de Scorza se oyeron fuertemente en toda Europa, donde la mayoría de los periódicos anunciaron su fallecimiento el día después del accidente de avión, y muchas revistas literarias le dedicaron homenajes especiales[91]. Estos artículos caracterizaban a Scorza como uno de los autores latinoamericanos

---

[88] Declaraciones de G. Ledesma en AA. VV., "Especial Manuel Scorza", *La República*, 28-11-1983, pág. 19.

[89] Como lo revela el mismo G. Ledesma en declaraciones a *El Diario*, 28-11-1983, pág. 3. En este mismo sentido apunta también la opinión de la hija mayor del autor, Ana María, tal y como se lo comentó a la autora de estas páginas en su entrevista personal en Lima (julio de 1996).

[90] M. Vargas Llosa, *Contra viento y marea*, vol. III, Barcelona, Seix Barral, 1990, págs. 87-128.

[91] Entre otras, *Ínsula*, *Latin American Literature and Arts*, *Quehacer*, *Plural*, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* o *Revista Iberoamericana*.

más importantes y uno de los más traducidos: por ejemplo, Giuseppe Bellini en el *Corriere della Sera* dice de Scorza que es "uno dei più importanti scrittori latinoamericani"[92]; *Le Matin* anuncia su muerte con las siguientes palabras: "parmi les victimes, Manuel Scorza, un des maîtres du roman sudaméricain"[93]; un periodista de *L'Humanité* señala que "Scorza est avec Gabriel García Márquez, l'autor latinoaméricain le plus traduit au monde (en trente-deux langues)"[94]; y el redactor de *El País* destacaba la familiaridad de Scorza con los ámbitos literarios españoles y su intensa actividad como escritor comprometido[95]. A pesar de ello, fueron llamativos algunos silencios por parte de compañeros de profesión y, sobre todo, de algunos célebres compatriotas, algo que el mismo Scorza hubiera podido justificar con la siguiente caracterización de su propia personalidad: "Todo, claro, no es pura mala suerte. Soy desafiante, jactancioso y siempre capaz de perder un amigo por una frase ingeniosa. ¿Hombre conflictivo, difícil? ¿Y el Perú es simpático, inteligente, comprensivo?"[96]

---

[92] G. Bellini, "Tra i morti M. Scorza: il 'cantore' degli indios", *Corriere della Sera*, 28-11-1983, pág. 23.

[93] Anónimo, [Necrológica de Manuel Scorza], *Le Matin*, 28-11-1983, pág. 19.

[94] Anónimo, "La voix des humiliés s'est tue", *L'Humanité*, 29-11-1983, pág. 30.

[95] Anónimo, "Cuatro escritores latinoamericanos encontraron la muerte cuando iban a un encuentro de intelectuales", *El País*, 28-11-1983, págs. 1 y 31.

[96] M. Scorza, "Por qué no vivo en el Perú", cit., pág. 106.

2
LOS OFICIOS DE UN POETA (SCORZA, EDITOR)

2.1. Los Festivales del Libro

Con anterioridad al impactante éxito de la narrativa latinoamericana en Europa, especialmente a partir de finales de los años sesenta, las redes de distribución del libro eran prácticamente inexistentes en América Latina[1]. Esto no significa, sin embargo, que no se hubieran hecho intentos de superar los límites nacionales del libro en algunas ocasiones, aunque de forma aislada. Uno de estos intentos tempranos de internacionalización del libro latinoamericano fue llevado a cabo desde el Perú, a finales de los años cincuenta, por el entonces poeta Manuel Scorza, a través de la empresa Organización Continental de los Festivales del Libro, de la que fue director general.

Scorza probablemente tomó conciencia temprana de las nuevas posibilidades de la difusión del libro como medio cultural durante su estancia en México, observando la irrupción en el mercado editorial de los *pocket books* que, fruto de la intensa influencia norteamericana, hicieron su aparición en el país mexicano a lo largo de los años cincuenta. La capacidad de reproducción a bajo coste que permitieron las imprentas *offset*, especialmente cuando se realizaban grandes tiradas, introducía una dimensión nueva en los mercados editoriales, expandiendo el consumo de libros a sec-

[1] Una versión resumida de este capítulo puede encontrarse en D. Gras, "Manuel Scorza und die Internationalisierung des Buchmarktes in Lateinamerika", en U. Schöning, ed., *Internationalität nationaler Literaturen*, Göttingen, Wallstein Verlag, págs. 553-561, y también "Manuel Scorza y la internacionalización del mercado literario latinoamericano: del Patronato del Libro Peruano a la Organización Continental de los Festivales del Libro (1956-1960)", *Revista Iberoamericana*, núm. 197, octubre-diciembre 2001, págs. 741-754.

tores de la población que hasta entonces tenían importantes limitaciones monetarias para su adquisición. El caso de numerosos países latinoamericanos a mediados de los años cincuenta se caracterizaba, precisamente, por encontrarse en un estadio muy inicial en la introducción de los productos literarios dirigidos al consumo de masas. Hasta entonces en América Latina la producción editorial se había centrado en un consumo limitado en gran parte a las élites, con tiradas de libros muy reducidas, precios caros y una circulación muy escasa más allá de cada ámbito nacional.

En aquellas circunstancias, Manuel Scorza, de vuelta al Perú como poeta laureado y joven intelectual de cierto prestigio, empezó a explorar algunas posibilidades de dinamización cultural y, posiblemente también, de sustento personal, ya que, a diferencia de numerosos intelectuales de su entorno, no procedía de una familia acomodada. Así, empezó a impulsar una iniciativa de promoción editorial de carácter singular, los Festivales del Libro, basada en la difusión de libros de bolsillo a bajo coste, mediante la venta directa al público. Primero la promocionó en su propio país, Perú; pero más tarde llegó a considerar de forma más general esta actividad, que se extendió de hecho por algunos países del subcontinente latinoamericano mediante una nutrida red de colaboradores. En este sentido, Scorza escritor llevó a cabo una iniciativa sin precedentes hasta aquel momento en el ámbito de la literatura latinoamericana. Debe tenerse en cuenta que su importante e innovadora actividad profesional como editor, o como "hábil gestor" de la industria editorial, fue paralela al auge que en general experimentó en aquellos años esta industria, con una dinámica de fuerte transformación y expansión; pero esto no impide reconocerle el mérito de crear una incipiente organización de dimensión continental, difundiendo literatura de calidad –una de sus constantes preocupaciones–, y de alcanzar una difusión masiva, con tiradas excepcionales para la época en aquellos países. Por otra parte, hay que apuntar que todas estas actividades editoriales le permitirían, con el tiempo, conocer a fondo los mecanismos de promoción del libro, que le ayudaron sin duda, posteriormente, a su propia proyección internacional como narrador durante los años setenta, utilizando numerosas estrategias aprendidas durante sus años como editor.

Retomando el hilo de la iniciativa emprendida por Scorza, cabe señalar que en sus orígenes ésta parecía muy vinculada a propósitos de promoción cultural, poco empresariales. Ante las dificulta-

des de publicar con las que se encontraron numerosos escritores peruanos a su vuelta del exilio, un grupo de éstos decidió constituir una asociación, el Patronato del Libro Peruano, con la participación de algunas importantes empresas, para facilitar la divulgación de textos clásicos de literatura nacional, incluyendo la posibilidad de incluir la edición de algunos originales de escritores jóvenes. Aunque este último objetivo casi no se cumplió en ningún caso, lo que comenzaría siendo una simple agrupación amistosa para enfrentarse a unos mismos problemas concretos de edición, se convertiría en una empresa cultural de gran éxito coordinada por Scorza. Mediante el modelo de promoción de ventas llamado los Festivales del Libro, basado en la venta directa al público en las plazas y calles de las series de libros editados, junto a una intensa promoción publicitaria, la iniciativa demostró la capacidad receptiva de un público lector minusvalorado hasta ese momento, cuya respuesta, masiva y multitudinaria, se tradujo en su aceptación total y sin concesiones precisamente por parte de amplios sectores sociales que se incorporaban al hábito lector. También cabe resaltar, como un elemento explicativo adicional, la coincidencia temporal de esta empresa con un momento de crecimiento importante de las actividades productivas de los países latinoamericanos, con aumentos significativos de la renta disponible por parte de sus habitantes.

La colección que inaugura la aventura editorial de Scorza, a través de los Festivales del Libro, apareció en diciembre de 1956 y llevaba por título Primera Serie de Autores Peruanos, y está constituida por diez obras fundamentales, es decir, por diez textos clásicos de la literatura peruana, entre los que pueden destacarse obras del Inca Garcilaso de la Vega, Ricardo Palma, José Santos Chocano y César Vallejo, entre otros. La segunda serie, pocos meses más tarde, mantiene las mismas características, repitiendo algunos actores clásicos, y apareciendo otros autores destacados como Ciro Alegría o José María Eguren. Cada uno de los textos está prologado por un colaborador, en ocasiones miembro del propio Patronato del Libro Peruano que, frecuentemente, actúa también como seleccionador de los textos, o antólogo en su caso, y se trata siempre de libros de escasa extensión, que no superan generalmente las 150 páginas. Como responsable de la edición aparece el Patronato del Libro Peruano, del cual Scorza ya figuraba como Coordinador General, y en la solapa de la contraportada de cada ejemplar se definían los objetivos de la iniciativa editorial:

> Cumpliendo su propósito de poner al alcance del pueblo peruano las expresiones fundamentales de nuestra cultura, en ediciones cuyo precio esté al alcance de todas las clases sociales, el Patronato del Libro Peruano, se complace en publicar la presente edición [...] para que se venda al precio de TRES SOLES. El Patronato del Libro Peruano se complace también en renovar su agradecimiento a las empresas comerciales que ha auspiciado volúmenes de su primera serie, y al periodismo nacional, sin cuyo apoyo no hubiera sido posible esta empresa.

Como se puede observar por el propio reclamo, el precio de cada ejemplar, así como el apoyo de los medios de comunicación atraídos por la orientación eminentemente de promoción cultural, sin ánimo de lucro, de esta iniciativa –como lo permitía deducir la implicación de empresas comerciales e industriales en su apoyo, y el conjunto de nombres prestigiosos de la cultura peruana que configuraban el Patronato del Libro Peruano– permitieron alcanzar un impacto notable en la sociedad peruana, y especialmente la limeña, logrando el éxito inicial del modelo de venta directa definido como Festivales del Libro. De ahí, en parte, el éxito rotundo, tal y como lo certifica el rápido agotamiento de las existencias del Primer Festival del Libro, a pesar de haber comenzado con un tiraje, arriesgado y absolutamente inconcebible hasta el momento, de 10.000 ejemplares por título. Para comprender plenamente lo que significa esta cifra dentro del contexto editorial de la época, conviene atender a las mismas palabras, algo tendenciosas, de Scorza[2]:

> El tiraje normal de un libro en español oscila entre 5.000 y 10.000 ejemplares que se distribuyen y venden en un año en veinte países. Naturalmente, de ese tiraje se espera vender 100 ejemplares en el Perú. Bien, nosotros habíamos vendido 100.000 libros en una semana en un país donde los libreros vendían 100 en un año. Una simple operación aritmética te indica qué tirajes es posible alcanzar en América Latina.

Es decir, según Scorza, parece ser que por cada título y sólo dentro del ámbito del Perú, la organización de los Festivales del Libro (el Patronato del Libro Peruano) se atrevió, en un primer momento, a editar en cada ocasión la misma cantidad de ejemplares que hasta entonces se concebía como de posible venta para to-

[2] J. Ortega, "Manuel Scorza: el libro en la calle", cit., pág. 85.

da la zona de influencia del español, es decir, para España y los veinte países de América Latina... durante todo un año. Unas tiradas editoriales que, además, fueron incrementándose en las siguientes ediciones de los festivales.

Este primer éxito editorial puede atribuirse además, también, al interés de Scorza por las técnicas de prospectiva de ventas que tempranamente comenzó a aplicar de forma intuitiva y que lo llevaron a tomar una decisión inaudita hasta ese momento, al impulsar el modelo de ventas de los Festivales del Libro. Analizando los mecanismos preexistentes de distribución del libro, Scorza llegó a la simple conclusión de que, para alcanzar a sectores de la población no habituados a adquirir libros, había que cambiar la relación (casi inexistente por entonces) entre el libro y el lector potencial, y que este cambio debía centrarse, principalmente, en el aspecto de la distribución. Había que acercar el libro al potencial público lector, es decir, sacarlo de las urnas de las librerías y de las bibliotecas y llevarlo a las plazas públicas[3]:

> Entrevisté a cientos de personas en fábricas, cafetines, escuelas y casas. A todos les planteaba la misma pregunta insolente: a usted, ¿por qué no le interesa la cultura?, ¿por qué odia los libros? Casi todos respondieron que los libros eran muy caros y la gente más sencilla confesó su temor de entrar a las librerías. Era un círculo vicioso: no se editaban libros porque no había lectores y no había lectores porque no se editaban libros. Entonces pensé: hay que llevar el libro a la calle, llevarlo a las mismas fábricas. Las librerías son el único lugar donde no es posible vender libros: amedrentan a las mayorías.

Por tanto, parece bastante probable que en la definición de nuevas vías de acercamiento de la cultura literaria a las clases populares se encuentre la clave del éxito de la iniciativa de Scorza. En todo caso, el modelo de los Festivales del Libro, con este u otros nombres similares, se difundió rápidamente por el Perú, y también apareció simultáneamente en otros países latinoamericanos en torno a los mismos años, con enorme éxito en aquel tiempo. Sin necesidad de atribuir la autoría del modelo de promoción a nadie en particular, cabe reconocer que el papel de Scorza en su difusión fue muy importante. En este sentido, el éxito del modelo se sustentaba siempre en tres elementos clave: 1) la venta directa, en la calle, a precios muy bajos, 2) la promoción de la iniciativa a través

---

[3] Ibídem, pág. 84.

de los medios de comunicación de masas y, a ser posible, con la presencia directa del autor, y 3) la actividad –que constituía la noticia– concentrada en la edición especial de una serie de títulos cuya venta especial se realizaba durante un breve período de tiempo en un lugar público.

A pesar de hacer hincapié en la promoción publicitaria y en controlar los canales de distribución, en las colecciones de libros que impulsó Scorza, éste no desatendió otros aspectos igualmente importantes como, por ejemplo, el diseño de la colección o la tipografía –a pesar de las limitaciones de la impresión en *offset*–. Así, en las primeras series la portada aparece adornada con un anagrama de simbología clara y evidente: el dibujo de un libro abierto que indica el deseo de comunicación, la accesibilidad de la cultura al lector, el propósito principal de esta iniciativa. En las series posteriores, desaparece el Patronato del Libro Peruano como promotor, apareciendo en su lugar como editorial promotora la Organización Continental de los Festivales del Libro, donde la calidad de las ediciones se reduce, a la vez que aparece un anagrama distinto, en el que se muestra la silueta de un hombre con un libro abierto, con el lema "El hombre que lee, vale más".

En las dos primeras series realizadas en el Perú, bajo la identidad editorial del Patronato del Libro Peruano, se realizaron unas tiradas de 10.000 ejemplares por título en la primera (con una reedición posterior de 5.000), efectuada en diciembre de 1956, y de 15.000 en la segunda, en julio de 1957. En la tercera serie, en diciembre de 1957, se alcanzaron los 50.000 ejemplares por título –seguramente una tirada muy optimista fruto del éxito de las dos anteriores–, y en la cuarta y última serie, en julio de 1958, se publicaron 25.000 ejemplares por título. La fórmula funcionaba con el apoyo económico de numerosas empresas patrocinadoras que permitieron, gracias a su financiación, reducir el precio de venta al máximo, junto con la modestia de la encuadernación y del papel empleados. Como contraprestación, sin embargo, había que contribuir a la publicidad de la firma patrocinadora en cuestión. Así, aparecía, generalmente en la primera página del libro, un recordatorio en agradecimiento a la financiación llevada a cabo en cada ocasión por cada una de las empresas participantes en el proyecto, desde bancos a empresas petrolíferas, pasando por cerveceras, mineras, etc. La esponsorización de los títulos de la colección intentaba personalizarse en cada momento, convirtiéndose cada empresa en "madrina" de la publicación de un título determinado.

Asimismo, como ya hemos señalado, hay que considerar que los gastos de distribución eran prácticamente inexistentes, al venderse los ejemplares en plazas públicas y céntricas de ciudades y pueblos[4], como recordaba años más tarde el mismo Scorza en su entrevista con Julio Ortega: "el fervoroso espectáculo de la Plaza San Martín, de Lima, atiborrada por una muchedumbre que se disputaba colecciones de libros"[5]. A lo largo de 1958, en el Perú, la realización de ferias o festivales del libro, con una duración determinada y con una amplia utilización de la publicidad para atraer al público, se convirtió en una actividad frecuente, tanto a nivel local como de forma especializada, impulsada por iniciativas muy dispares. Y, generalmente, ya sin necesidad de patrocinios empresariales, gracias a la utilización de las imprentas *offset* y las tiradas masivas, así como a los aspectos organizativos señalados. De esta forma podía ofrecerse cada libro al módico precio de tres soles, un equivalente a diez centavos de dólar de la época, un precio más que asequible en comparación con el resto del mercado editorial, sencillamente porque los márgenes de venta de los demás libros publicados necesitaban ser mayores para costear los gastos de elaboración y, sobre todo, de distribución. Así lo recordaría Scorza años después[6]:

> Fue un verdadero "boom". En un año surgieron, nada menos, quince editoriales y se lanzaron 4 millones de libros. Ediciones tan fabulosas como los 750.000 ejemplares de las *Obras completas*, de José Carlos Mariátegui, preparada por sus hijos. Así, en un año se editó siete veces más que el total de libros de la Biblioteca Nacional.

En las dos primeras series de los Festivales del Libro, la nómina de colaboradores estaba formada por intelectuales peruanos de prestigio que avalaban el proyecto cultural. Entre todos ellos destacaba Sebastián Salazar Bondy, punto de referencia de la modernidad para los jóvenes intelectuales de los años 50[7]. La labor prin-

---

[4] Dora Varona, en sus apuntes biográficos sobre Ciro Alegría (*La sombra del cóndor: Biografía ilustrada de Ciro Alegría*, Lima, Diselpesa, 1993, página 177), hace un vivo retrato de este ambiente.

[5] J. Ortega, "Manuel Scorza: el libro en la calle", pág. 84.

[6] Ibídem.

[7] M. Vargas Llosa, "Elogio de Sebastián", *Contra viento y marea*, vol. I, Barcelona, Seix Barral, 1990 (2a. ed.), págs. 93-96.

cipal de estos colaboradores consistía en escribir prólogos e introducciones para los libros seleccionados, a la vez que, en alguna ocasión, también se ocupaban de elaborar antologías de diversos autores para su publicación. De este modo, creían contribuir de mejor forma en el proceso culturizador que, al parecer, se habían autoimpuesto. Este afán de divulgación cultural se constata en la elección de los títulos publicados, que forman parte de la literatura nacional peruana hasta llegar al Tercer Festival del Libro, titulado "Grandes Obras de América", ya en diciembre de 1957, cuando se produce un cambio en la orientación del proyecto, tomando un carácter mucho más marcadamente comercial. La tercera serie, dirigida por Scorza, es publicada por Ediciones Populares, junto con J. Mejía Baca y Pablo L. Villanueva como editores. Efectivamente, a partir de este momento se produjo un cambio de estrategia editorial, aunque se mantiene el modelo de los Festivales del Libro. Este viraje afecta a la propia concepción de la colección propuesta en el lanzamiento. Esta vez no se van a publicar sólo textos básicos de la literatura peruana, sino que se va a apostar (y fuertemente, con un gran tiraje) por textos procedentes de diversas literaturas del continente, incluyendo autores como Jorge Icaza, Horacio Quiroga o Rómulo Gallegos. La cuarta serie se orientó en la misma dirección, titulándose también la colección "Grandes Obras de América", aunque en esta ocasión bajo el sello de la Editora Latinoamericana. Con una orientación similar, la serie incluía a Pablo Neruda o Alejo Carpentier, entre otros. Esta nueva iniciativa fue saludada entusiásticamente por intelectuales de la talla de Sebastián Salazar Bondy –quien había participado en el Patronato del Libro Peruano–, en un artículo encomiástico titulado "Tres hombres y una misión cultural"[8]:

> No es lo que ellos realizan un acto de mera promoción industrial, sino, por sobre toda otra consideración, una obra excepcional, aquí y en el resto del hemisferio, en beneficio de la educación general. Y aunque no escaseen, como es natural, las lenguas que malsinen a propósito de esta cruzada, preciso es decir que, aparte de los indispensables incentivos comerciales, la meta propuesta no podría ser alcanzada sin una buena dosis de vocación culturizadora, sin un muy singular sentido misional.

---

[8] S. Salazar Bondy, "Tres hombres y una misión cultural", *La Prensa*, Lima, 7-12-1957, pág. 8.

Gracias a cartas, contratos y otros documentos, conocemos cómo se producía el fuerte bombardeo publicitario: principalmente a través de la prensa, donde se anunciaba con anterioridad la aparición de los títulos, se destacaba lo económico del precio y se subrayaba también la presencia del propio escritor en los quioscos de venta para proceder a la firma de ejemplares. Scorza ponía especial énfasis en el contacto directo entre autor y lector. Por este motivo, reclamaba numerosas fotografías del escritor que iba a ser lanzado publicitariamente, para incluirlas en los anuncios de promoción e ir familiarizando al público con su imagen. De este modo, reforzaba la relación entre literatura y realidad que tan cara es a un gran sector del público. Además, se solía agrupar la presencia de varios autores de renombre para motivar aún más si cabe a los posibles compradores, que se veían compelidos a adquirir los ejemplares de los festivales para su firma.

Por ejemplo, para la publicación de *El mundo es ancho y ajeno*, en la tercera serie de los Festivales del Libro, Scorza preparó a conciencia un viaje de Ciro Alegría al Perú, a finales de 1957. Se trataba de una coincidencia especialmente espectacular por tratarse de un reencuentro con la patria, tras largos años de exilio de Alegría en Cuba, una vez restablecida la democracia en el Perú. Meses antes, en un viaje a Cuba, Scorza había conseguido el contrato para publicar el texto en sus series de los Festivales del Libro, así como el compromiso del escritor de viajar al Perú para promocionar directamente su venta. Para ello, Scorza propuso a Alegría que adelantase un poco su llegada para destacar su presencia entre los demás invitados, Rómulo Gallegos y Jorge Icaza, para resaltar más su llegada[9]. También le solicitó todo tipo de fotografías suyas o de sus personajes (como haría el mismo Scorza a la hora de promocionar, posteriormente, sus propias novelas), "para ir preparando el ambiente". Asimismo, los autores invitados debían dar una conferencia acerca de su labor creadora, para tratar de hacer más accesible su obra al público y a la prensa. En este sentido, la propuesta que hacía Manuel Scorza a Ciro Alegría era bastante directa:

> Considerando que esta expectación contribuirá a la venta de la novela [...] hemos preparado un ciclo de conferencias en el que

[9] Manuel Scorza, carta a Ciro Alegría, 1 de noviembre de 1957, archivo particular de Dora Varona.

> participarán todos los novelistas invitados, para que intervenga en una charla que podría titularse: "Cómo escribí *El mundo es ancho y ajeno*", en síntesis, relaten al público sus experiencias como escritores en el caso de cada obra. Usted comprende la importancia que esto tiene en la publicidad, aparte de la noticia más o menos rutinaria de la llegada[10].

Entre las obras publicadas en la serie "Grandes Obras de América", se hallan efectivamente, como decíamos, obras fundamentales, imprescindibles, de la literatura latinoamericana del siglo XX. Las elegidas en esta ocasión son novelas que podrían ser consideradas, en su sentido más amplio, regionalistas. Entre éstas encontramos *Huasipungo* de Jorge Icaza, *Los de abajo* de Mariano Azuela, *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos, y el poema *Martín Fierro* de José Hernández. Por su parte, el cuento se hallará representado, por un lado, por uno de sus maestros, el uruguayo Horacio Quiroga, con sus *Cuentos de amor, de locura y de muerte*, y por otro, por una compilación llevada a cabo por Aníbal Quijano de *Los mejores cuentos americanos*, donde pueden encontrarse verdaderas obras maestras contemporáneas del género, entre las que cabe destacar "Hombre de la esquina rosada" de Jorge Luis Borges, "Barranca grande" de Jorge Icaza, "Las puertas del cielo" de Julio Cortázar, "Los gallinazos sin plumas" de Julio Ramón Ribeyro, "El trueno entre las hojas" de Roa Bastos, y "¡Diles que no me maten!" de Juan Rulfo. En el Cuarto Festival del Libro, de julio de 1958, continúa la colección "Grandes Obras de América" iniciada en la serie anterior, pero se reduce a la mitad el tiraje, quizá debido a una cierta saturación del mercado por la creciente competencia, ya que surgieron otras iniciativas empresariales que imitaban la misma fórmula. La narrativa sigue representada con fuerza por *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes, *Cantaclaro* de Rómulo Gallegos, *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier y *La vorágine* de José Eustasio Rivera. Como puede comprobarse, unos títulos de peso dentro de la novela latinoamericana en general, aunque quizás todavía poco tratados en aquellos años por la crítica especializada. También se publican en esta serie los *20 poemas de amor y una canción desesperada* junto con las *Alturas de Macchu Picchu*, de Pablo Neruda.

---

[10] Ibídem.

2.2. La internacionalización de los Festivales del Libro: la expansión latinoamericana

El gran éxito de esa empresa editorial, que en algunos aspectos se adelantaba a su tiempo, duró en la práctica poco más de año y medio, de diciembre de 1956 (primer festival) hasta julio de 1958 (cuarto festival), debido a diversos motivos, aunque fundamentalmente se centraron en la creciente competencia del modelo establecido por los Festivales del Libro, en el propio desgaste de la fórmula y en algunas reacciones de escritores y políticos locales, suspicaces del éxito obtenido y de los métodos utilizados. El propio Scorza, de una forma tal vez demasiado demagógica, destacaba en este sentido los siguientes motivos:

> Las razones están en el chauvinismo. La mayoría de los editores insistió en publicar sólo libros peruanos, resucitando autores de las morgues literarias. Hubo incluso una prédica contra las editoriales que lanzaban "libros extranjerizantes", y los mismos periódicos se sumaron a ese chauvinismo. Por otro lado, tuve que soportar también la arremetida de los escritores que se enfrascaron en una guerra civil, creyendo que yo había descubierto petróleo en la Plaza San Martín. El mismo gobierno intervino en el asunto; negativamente, claro. En un reportaje, yo cometí la torpeza de jactarme de haber publicado más libros que todos los gobiernos juntos. El propio Ministro de Educación, el historiador Jorge Basadre, encabezó un manifiesto contra los Festivales del Libro proclamando, "en nombre de la libertad de expresión", que eran un monopolio funesto[11].

Tal vez empujado por las crecientes dificultades experimentadas en su propio país para impulsar el modelo de los Festivales del Libro, aunque posiblemente también como culminación de una idea de expansión que ya estaba germinando desde hacía algún tiempo, Scorza toma la decisión de formar una nueva organización empresarial de dimensión internacional. El proyecto se desarrolla a lo largo de 1958, casi de forma secuencial tras la finalización de la promoción de la cuarta serie de los Festivales del Libro en el Perú, en julio de ese año, aunque ya desde finales de 1957 Scorza estaba planeando la internacionalización de su proyecto, mediante los

---

[11] J. Ortega, "Manuel Scorza: el libro en la calle", cit., pág. 85.

contactos personales que iba estableciendo con numeroso escritores latinoamericanos[12].

Básicamente, lo que hará Scorza en unos tres años frenéticos, entre 1958 y 1960, será reproducir el original modelo de promoción que tanto éxito le había reportado en el Perú, los Festivales del Libro, en un conjunto de países latinoamericanos, mediante el apoyo de numerosos colaboradores locales, frecuentemente escritores e intelectuales de prestigio. Para ello creó una editorial, a principios de 1958, que tomó el nombre de Editora Latinoamericana (que publicó ya el Cuarto Festival de Libro Peruano) y estableció una organización marco, que tomó el nombre de Organización Continental de los Festivales del Libro (con el acrónimo ORCOFELI), mediante la cual instrumentalizó la idea de exportar el modelo de los Festivales del Libro a otros países del subcontinente americano.

A lo largo de sus cuatro años de actividad, Scorza llegaría a impulsar y realizar Festivales del Libro en cinco países distintos: Perú (cuatro festivales), Colombia (dos festivales), Venezuela (cuatro festivales), Ecuador (un festival) y Cuba (dos festivales). Luego, en algunos de los distintos países en los que promocionaba los Festivales del Libro, creó editoriales subsidiarias junto a sus socios locales, aunque no con el objetivo de publicar en cada país, sino para la comercialización de los libros[13], ya que la impresión se realizaba siempre en Lima, alternando entre diversos talleres gráficos con maquinaria *offset*. El motivo por el que la edición de los libros, con unas grandes tiradas por ejemplar, continuara realizándose en talleres de Lima, bajo el control directo de la Organización Continental de los Festivales del Libro, seguramente estaba rela-

---

[12] Así se lo contaba Manuel Scorza en una carta a Ciro Alegría, con motivo de su venida al Perú para la promoción del Tercer Festival: "La progresión de mis planes editoriales que ahora se profundizan en escala continental es creciente. Es probable que luego de este festival organice una editorial con mayores recursos" (M. Scorza, carta a C. Alegría, 15 de noviembre de 1957, archivo particular de Dora Varona).

[13] En Venezuela se llamó "Ediciones Populares Venezolanas"; en Colombia, "Compañía Grancolombiana de Ediciones"; en Cuba, "Editora Popular de Cuba y el Caribe"; en el Ecuador, "Agencia General de Publicaciones"; y también llegó a establecer una subsidiaria en México, "Mexicana de Impresiones Populares S. A.", donde, según nuestra información, no llegó a impulsar festivales del libro en este último país, aunque se realizaron algunos intentos a través de Carlos Pellicer.

cionado con los costes[14], por una parte, y por otra con la voluntad de mantener de forma centralizada el control del proceso editorial, ya que cualquier otra fórmula seguramente hubiera dispersado muchísimo más la iniciativa.

Así, como director general de la Organización Continental de los Festivales del Libro, Scorza coordinaba cada una de las iniciativas nacionales emprendidas en diversos países, a la vez que delegaba en distintos y acreditados directores nacionales la labor de supervisarla y de proponer títulos adecuados, o coordinar la preparación de antologías y selecciones de textos. El propósito del proyecto continental se orientaba a "difundir los libros fundamentales de la cultura latinoamericana", con una visión y una selección de textos que intentaban combinar elementos nacionales de cada país y elementos panamericanos. La divulgación masiva era otro punto central de toda la iniciativa, ya que, como señalaba la propia propaganda editorial, el objetivo de difundir la cultura latinoamericana "sólo podía lograrse sacando el libro de los anaqueles y las bibliotecas y ofreciéndolo en plena calle, en la plaza pública, reduciendo al mismo tiempo su precio hasta ponerlo, verdaderamente, al alcance de todos"[15].

No hay duda de que se trató de un proyecto de gran envergadura, ya que en muy poco tiempo se pusieron en circulación unos tres millones de ejemplares de libros de autores latinoamericanos, con un total de unos ciento veinte títulos, a precios muy asequibles y en diversos países, lo que permite considerar que tal iniciativa se anticipaba a los proyectos de internacionalización del libro y de los autores latinoamericanos de los años sesenta. El proyecto intentaba siempre realizar una cuidada selección de los títulos, compaginando entre los autores nacionales de cada país y los valores más des-

---

[14] Este hecho, en algún caso, acarreó problemas a la comercialización de los libros en distintos países latinoamericanos como, por ejemplo, en el caso de Venezuela. Los comentarios de Scorza a Liscano en una carta personal dejan entrever claramente las dificultades que experimentaban: "La campaña contra el Festival del Libro tiene un origen comercial, de competencia. Los organizadores tienen que escoger entre un libro caro fabricado en Venezuela, y un libro barato fabricado fuera del país. No hay que confundir los intereses de los dueños de las imprentas, con los intereses básicos, con la necesidad de cultura del pueblo venezolano" (Manuel Scorza, carta a Juan Liscano, 26 de febrero de 1959, archivo particular de Juan Liscano).

[15] Encarte promocional, Tercer Festival del Libro Venezolano, Monográfico Rómulo Gallegos, Octubre 1959.

tacados de la literatura latinoamericana, así como entre autores consagrados y jóvenes promesas. En Venezuela, ORCOFELI lanzó cuatro series entre 1958 y 1960, con tiradas de entre 20.000 y 30.000 ejemplares por título. Todas las series fueron coordinadas por el poeta (y posterior director de Monte Ávila Editores) Juan Liscano, y una de ellas estuvo dedicada exclusivamente a la obra de Rómulo Gallegos. En Colombia, con unas tiradas de 25.000 ejemplares por título, Scorza nombrará director de la primera serie, publicada en 1959, a Alberto Zalamea, mientras que la segunda, ya en 1960, fue dirigida por el novelista Eduardo Caballero Calderón. En Ecuador, el director de la única serie publicada fue Jorge Icaza, conocido narrador, y la tirada fue más reducida, de 10.000 ejemplares por título. Finalmente, en Cuba, Alejo Carpentier se convirtió en el director de la empresa, publicándose dos series en 1959 y 1960, respectivamente.

Gracias a la correspondencia dirigida por Scorza a Juan Liscano, intelectual prestigioso y director de los festivales venezolanos, podemos conocer más a fondo algunos aspectos concretos sobre cómo se impulsaba la realización de los Festivales del Libro en los distintos países. Buena parte de la correspondencia está dedicada a la selección de los títulos que debían componer las series, con comentarios tanto en lo que se refiere a la calidad literaria de las obras y posibles alternativas, como a la disponibilidad de ejemplares para reproducir y la forma de acceder, en su caso, a los correspondientes derechos de autor. El otro gran tema lo constituían la definición de las estrategias comerciales y las tensiones con la competencia emergente y los mecanismos de promoción. Scorza siempre daba instrucciones muy concretas en este sentido[16]:

> Hemos realizado tantos festivales, y sabemos que aunque aparentemente simples, estos eventos tienen un mundo de complejidades, en los que aquí han encallado todos nuestros competidores [...] Tú mismo debes iniciar la búsqueda de contactos para obtener y utilizar al máximo las posibilidades que la radio y la TV nos brinden [...] Ha llegado el momento que converses claramente con el Presidente Betancourt y le pidas el apoyo oficial a nuestros Festivales. Dados tus merecimientos, el proyecto "Gallegos" y la índole del Festival, descuento la respuesta favorable.

[16] Manuel Scorza, carta a Juan Liscano, 24 de febrero de 1959 (archivo particular de Juan Liscano).

El éxito experimentado por los Festivales del Libro en los primeros años de su desarrollo, especialmente 1958 y 1959, no hacía sospechar, en absoluto, la suerte que iba a correr esta empresa al poco tiempo. En 1960, después del segundo Festival del Libro en Colombia y en Cuba, quedó paralizada la Organización Continental de los Festivales del Libro, y no se impulsó ningún festival más. Quedaba claro que el modelo de los Festivales del Libro no podía seguir reproduciéndose constantemente en cada país más allá de tres o cuatro festivales, como ya había percibido Scorza con el caso peruano. En este sentido, a inicios de 1960, Scorza intentó exportar el modelo de los Festivales de Libro a México y Brasil, y preparaba un proyecto editorial más estable, con una columna vertebral articulada en torno a una colección de libros de bolsillo. Así lo exponía en una carta a Liscano, en marzo de 1959, frente a las críticas de éste sobre la fragilidad de su proyecto editorial: "Vamos a lanzar en 1960 por lo menos 300 títulos de autores europeos y norteamericanos, cuya distribución será tan eficiente que por primera vez, existirá el *Pocket-book* latinoamericano. Pero esta vez se trata de un *Pocket-book* que en cada país está siendo precedido por los Festivales del Libro"[17].

Scorza pensaba titular esta nueva iniciativa con el nombre de Bolsilibros, había contactado con Alejo Carpentier para que dirigiera la colección, había creado un nuevo anagrama y ya realizaba publicidad anunciando su inminente aparición. Sin embargo, este proyecto, así como la realización de otros festivales, quedaron completamente truncados a mediados de 1960. Scorza ocultó las causas de su descalabro económico durante muchos años, tal vez debido a las numerosas complicaciones que tuvo que asumir, pero más tarde, en 1968, reveló finalmente los motivos que llevaron al fracaso de toda esta frenética actividad, tan exitosa al principio[18]:

> Será la primera vez que lo hago público. Nosotros llevamos todos nuestros recursos a Cuba, pero entonces sobrevino la conocida crisis: los batistanos huyeron del país llevándose todo el dinero y el gobierno prohibió la salida de dólares. Nuestras cuentas fueron bloqueadas. El gobierno peruano, sumamente deseoso de amparar un reclamo contra Cuba, me ofreció su intervención diplomática.

---

[17] Manuel Scorza, carta a Juan Liscano, 23 de Marzo de 1959 (archivo particular de Juan Liscano).

[18] J. Ortega, "Manuel Scorza: el libro en la calle", cit., pág. 85.

> Pero yo hablé con Guevara, entonces Ministro de Industrias, quien me dijo: "Cuba no tiene ni para comprar penicilina para los niños; escoge si procederás como editor o como escritor". Por cierto, volví a Lima con la camisa. Y lo peor: conmigo naufragaron los derechos de varios escritores que nunca supieron que no teníamos ni para estampillas.

Si fue realmente ésta la causa que produjo el colapso de todo el proyecto, o bien también existían otros elementos de carácter más prosaico, como problemas de costes en las ediciones y el transporte, es algo difícil de dilucidar. En todo caso, tomar el argumento de Scorza como plausible nos facilita entender que la dificultad que supuso el hundimiento de la empresa sólo podía explicarse porque todo el proyecto dependía en exceso de sus relaciones personales, y seguramente también se hallaba muy limitado en su capitalización.

Así, paradójicamente, concluyó la primera empresa editorial llevada a cabo por Scorza durante cuatro años, de 1956 a 1960, desde sus inicios en el Perú hasta su expansión por otros países latinoamericanos. Los Festivales del Libro se convirtieron en uno de los grandes momentos de la vida del libro latinoamericano antes del impactante *boom*, y demostraron la rentabilidad del negocio editorial en América Latina, a pesar de que su mejor capital fueran a veces sus abultadas deudas, antes de sucumbir, finalmente, ante la magnitud del proyecto. Un "desaforado experimento", como algunos llegaron a llamarlo, pero que demostró la necesidad de un mayor intercambio cultural entre los países de América Latina, sin conexión entre sí, incomunicados culturalmente, desarticulados, y señaló que éste debía pasar, sin duda, por una mejora considerable de los canales de distribución del libro, como se comprobó en la década siguiente, con la aparición de numerosas editoriales que permitieron el trasvase cultural interamericano. Así lo reconoce también Antonio Cornejo Polar, al considerar su carácter de precursor en el mercado editorial: "[Scorza logró] crear una industria editorial moderna (implanta el *offset* para ediciones literarias) y convocar a un público lector masivo; vale decir: fundar las bases para esa nueva literatura escrita por profesionales"[19].

El "milagro Scorza", tal y como lo llamaba Alejo Carpentier,

---

[19] A. Cornejo Polar, "Sobre el neoindigenismo y las novelas de Manuel Scorza", *Revista Iberoamericana*, núm. 127, vol. 50, 1984, pág. 551.

además de demostrar su habilidad como gestor y promotor cultural y su olfato para conocer los gustos y necesidades del público lector, abrió así nuevos canales de comunicación entre el escritor y su público a la vez que creó en aquellos años de un cierto auge económico en América Latina, con total seguridad, cientos si no miles de nuevos lectores, gracias a la accesibilidad con la que dotó al libro.

2.3. UN NUEVO INTENTO: POPULIBROS PERUANOS

En 1963, después de una experiencia relativamente fallida, la de la fugaz revista *Flash*[20] –por causas internas, personales e intransferibles–, Scorza vuelve a los orígenes y se plantea de nuevo, a partir de su conocimiento del medio, la posibilidad de levantar otra vez una empresa editorial de gran alcance, en la línea de lo que habían sido sus inicios con el Patronato del Libro Peruano. Este nuevo proyecto en el mundo de la edición, Populibros Peruanos, apostaba por la popularización del libro, como había sido habitual en su trayectoria anterior y como indica el propio nombre del proyecto[21]. Scorza continúa con unas mismas estrategias editoriales: producción de libros con materiales de baja calidad que abaratan los costes, distribución directa de las series de Populibros –sin intermediarios que encarezcan el producto– y un gran tiraje que haga rentable un fuerte dispositivo publicitario[22]. Todo ello hacía posible que cada una de las series (es decir, cinco libros) estuviera disponible a un precio prácticamente irrisorio: cincuenta soles (con un incremento de cinco soles si se compraba en provincias). El éxito

---

[20] Sobre este tema, véase D. Gras, *Manuel Scorza, un mundo de ficción*, Tesis doctoral, Universitat de Barcelona, 1998, págs. 113-131.

[21] Cabe señalar que Scorza ya había pensado en un proyecto de libros de bolsillo semejante algunos años atrás, al que había denominado "Bolsilibros", y que no llegó a cuajar debido a la quiebra de la Organización Continental de los Festivales del Libro (carta de M. Scorza a J. Liscano, 23 de marzo de 1959).

[22] Destaca especialmente la utilización de la televisión por vez primera en el Perú, para hacer publicidad de ediciones de libros. Así lo destaca T. G. Escajadillo (en "Scorza antes de la última batalla", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 4, núm. 7-8, 1978, pág. 185): "Populibros utilizó –y esto es sólo una de sus audaces facetas– por primera vez a la insoportable TV peruana para publicitar sus ediciones".

de esta nueva iniciativa editorial se tradujo en una vida aproximada de doce series de cinco títulos cada una a lo largo de dos años.

No obstante, Populibros Peruanos incorporó algunas variantes importantes. Por una parte, no pretendía publicar sólo literatura nacional. Su propuesta continuaba con el aperturismo iniciado a partir del Tercer Festival del Libro Peruano. En esta ocasión ni siquiera se limitaba a la literatura latinoamericana sino que optó por ampliar el ámbito literario para dar cabida a traducciones de textos en otras lenguas. Se proponía la publicación alternante de textos narrativos peruanos[23] y latinoamericanos, indistintamente, con traducciones de obras narrativas fundamentales, clásicas, de la literatura universal. Quizás este hecho no se advierte de forma clara desde el principio, puesto que en la primera serie no se incluyó todavía ningún texto traducido y en la segunda la proporción fue aún muy desigual, al publicarse al final de la misma el primer título traducido de lengua extranjera, curiosa aunque significativamente una novela realista decimonónica del maestro Honoré de Balzac, *Papá Goriot*, un texto con unas connotaciones especiales para Scorza, por ser uno de los primeros que leyó en su infancia en edición popular cuando su padre trabajaba en el quiosco, como recuerda encubiertamente en *La Danza Inmóvil*[24].

Esta mayor libertad le permitió asimismo escoger de un modo más personal los textos a publicar, en consonancia con las afinidades del autor. Así, no es de extrañar que inaugurara este nuevo proyecto editorial con Ciro Alegría (*La serpiente de oro*), a quien ya había publicado con anterioridad y a quien le unían lazos de amistad. También publicó *El señor Presidente* de Miguel Ángel Asturias, otro de los textos más determinantes para la trayectoria literaria de Scorza. Del mismo modo, la selección en esta primera serie de tres textos vinculados, en mayor o en menor grado, con el indigenismo peruano, como son *Nuevos cuentos andinos* de Enrique López Albújar, *El pecado de Olazábal* de Luis Alberto Sánchez y el drama *Collacocha* de Enrique Solari Swayne, resulta es-

---

[23] De hecho, cabe señalar que la única representación poética de todas las series es su *Poesía amorosa*, antología que incluye la totalidad de sus poemas publicados en *Los adioses* (1960) así como los de tema amoroso aparecidos en *Desengaños del mago* (1962).

[24] Manuel Scorza, *La Danza Inmóvil*, cit., págs. 110-111. Scorza también hace referencia a *Papá Goriot* en algunas entrevistas, en las que admite haber tomado como modelo, en ciertas ocasiones, esta obra (véase por ejemplo, César Lévano, "La Danza Inmóvil", *La República*, 28-11-1983, pág. 18).

clarecedora para determinar una de las líneas que se seguirá en la edición de Populibros a través de sus diversas series. Esta presencia del indigenismo peruano se verá representada tanto por textos clásicos, como es el caso de *El hechizo de Tomayquichua* de Enrique López Albújar y *Tempestad en los Andes* de Luis E. Valcárcel, como por textos más recientes de autores consagrados, como sucede con Ciro Alegría, ya mencionado, o con José María Arguedas con *La agonía de Rasu Ñiti*, o todavía poco conocidos, como Eleodoro Vargas Vicuña y su *Taita Cristo* y Juan José Vega con *La guerra de los Viracochas* y *Manco Inca, el gran rebelde*, que publican aquí sus obras por vez primera. Dentro de esta misma corriente aparecerán otros escritores como Edmundo Guillén Guillén (*Huáscar, el inca trágico*) y Hugo Neira Samánez (*Cuzco: tierra y muerte*), este último de especial importancia por hacer referencia a las entonces recientes invasiones campesinas de Ongoy, Urcos y Quillabamba (1963), que tanto afectarán a Scorza para plantearse su implicación en las reivindicaciones de las comunidades indígenas. Por otra parte, la obra de Arturo Demetrio Hernández (*Sangama*, en dos volúmenes) se ocupa también de la situación del indio pero con una variante, puesto que se refiere al ámbito de la selva amazónica.

De todos modos, quizás resulte más relevante el especial interés con el que Scorza seguía la evolución de la literatura peruana del momento, hasta el punto de servir de plataforma editorial para la emergente literatura urbana que surge por aquellos años con Lima como centro y escenario principal. Hecho a menudo olvidado y que por sí solo debería llevar a la reflexión sobre el tan traído y llevado enfrentamiento entre la literatura urbana y la indigenista en el Perú. Sebastián Salazar Bondy, de quien se publican en Populibros dos obras, *Dios en el cafetín* y la emblemática *Lima la horrible*, constituyó involuntariamente el maestro de la nueva generación de jóvenes escritores peruanos, como ya se indicó cuando nos referimos a su actividad como colaborador en los Festivales del Libro. Entre estos jóvenes airados se encontraban, además de Mario Vargas Llosa, que publicó en Populibros *Los jefes* y *La ciudad y los perros*, Enrique Congrains con *No una, sino muchas muertes* y *Lima, hora cero*, Oswaldo Reynoso con *Lima en rock (Los inocentes)* y Luis Loayza con *Una piel de serpiente*. Asimismo también se encuentran dos obras de Julio Ramón Ribeyro, por una parte el conjunto de relatos *Las botellas y los hombres* y, por otra, *Los geniecillos dominicales*, novela que obtuvo el Premio Expreso

de Novela en 1963 y fue publicada por Populibros en 1965. Esta novela resulta de especial interés, además, porque se vio afectada por ciertos elementos que caracterizaron, negativa y lamentablemente, algunas de las ediciones de Populibros, tal y como aparece en la necesaria queja de Washington Delgado en su prólogo a la que la crítica considerará, con posterioridad, la auténtica primera edición de la novela:

> [la importancia de *Los geniecillos dominicales*] no fue debidamente advertida en su momento a causa de azares imprevistos y lamentables. Escrita inmediatamente después de la *Crónica de San Gabriel* ganó el primer premio en el concurso de novela convocado por el diario *Expreso* en 1963 y fue publicada en 1965. Por desgracia, su edición fue pésima, plagada de erratas, en formato, papel e impresión de pobreza extremada y realmente repudiable y, para colmo de males, no se imprimió un cuadernillo de ocho páginas, hacia el final de la obra, con lo cual el texto se volvió incomprensible. Dadas estas circunstancias penosas, resulta explicable que la novela no fuera debidamente aquilatada por la crítica del momento (...) pobremente impresa en una edición de alcances estrechamente nacionales[25].

Por desgracia, la precariedad de las ediciones no fue la única crítica a la que debió hacer frente Scorza en esos años y en los siguientes. Más penosa resultó, sin duda, la reclamación del pago de derechos de autor que le exigían algunos escritores por él editados[26], entre ellos el propio Vargas Llosa, de quien surge una cierta animadversión a partir de estos incidentes monetarios[27]. Al margen de estas cuestiones pecuniarias, cabe destacar que fue precisa-

---

[25] W. Delgado, "Prólogo" a J. R. Ribeyro, *Los geniecillos dominicales*, Lima, Milla Batres, 1973, pág. 12.

[26] La defensa de Scorza contra estas acusaciones seguía la siguiente argumentación: "(...) mi actividad de editor tan discutida por los intelectuales del Perú. Con el paso de los años yo mismo me he asombrado de las ediciones populares que hice de esos tirajes masivos, porque en realidad, esto está probado, para ganar dinero no necesitaba hacer ediciones populares sino más bien ediciones caras, esto lo sabe cualquier editor avispado (...) y es que entonces yo creía, y sigo creyendo, que un proyecto editorial debe tener un objeto social. No hay que olvidar que yo fui uno de los primeros en publicar a José Carlos Mariátegui y a José Martí en el Perú (...)" (M. Scorza, "Testimonio de vida", cit., pág. 15.)

[27] J. Urquidi Illanes, *Lo que Varguitas no dijo*, La Paz, Khana Cruz, 1983, pág. 283.

mente la publicación de estas obras de talante urbano y denuncia social parte del detonante que acabó con el cierre de Populibros Peruanos. Como el mismo Scorza señala:

> La publicación de *La ciudad y los perros* de Vargas Llosa (el representante de Barral había vendido antes 1.000 ejemplares) encolerizó al ejército. *Lima la horrible* de Sebastián Salazar Bondy (que era asesor de Populibros) y el terrible libro *Lima en rock* de Oswaldo Reinoso, enfurecieron a los moralistas (...) En el Colegio Militar se quemaron públicamente ejemplares de *La ciudad y los perros*. Es importante que la opinión latinoamericana conozca este hecho; cientos de libros son incinerados directamente en las oficinas de Correos. Hace unas semanas un editor peruano (Juan Mejía Baca) devolvió sus condecoraciones al gobierno como protesta[28].

El revuelo levantado por la publicación de estos libros, considerados incluso como "subversivos" por la censura de la Junta Militar, llevó a las autoridades a tomar cartas en el asunto. Como el mismo Scorza recordaba años más tarde, al examinar las causas de su quiebra editorial:

> (...) el golpe de gracia me lo administró el entonces alcalde de Lima, Luis Bedoya Reyes, que dispuso la clausura de los puestos de venta de Populibros. En una entrevista a la que asistió Hugo Neira, me dijo: "usted cumple una labor cultural valiosa pero para seguir contando con el apoyo de los periódicos, lo tengo que hundir". Ya entonces él era un hombre admirable. Me arruiné. Perdí mi casa. Mis libros, mis muebles, mi automóbil (*sic*) y hasta mi máquina de escribir fueron rematados judicialmente[29].

Es decir, no podía tolerarse la aparición de textos anticonformistas en los que se revelaba, sin velos, esa realidad peruana "hecha de miseria, explotación, corrupción, abuso", como continuaba indicando. Y mucho menos permitir que se vendieran mayoritariamente, en grandes tiradas.

En cuanto a la presencia de autores latinoamericanos, resulta inevitable e imprescindible para Scorza la edición de *Guerra del tiempo* de Alejo Carpentier y *El cristo de espaldas* de Eduardo Caballero Calderón. Inevitable porque ambos fueron colaboradores de Scorza en su anterior proyecto editorial como directores de los Festivales del Libro de Cuba y Colombia, respectivamente. Pero,

---

[28] J. Ortega, "Manuel Scorza: el libro en la calle", cit., págs. 85 y 86.

[29] M. Scorza, "Por qué no vivo en el Perú", cit., 1981, pág. 105.

sobre todo, imprescindibles, especialmente en el caso de Carpentier, por la admiración y la amistad que Scorza les profesaba. Es también posiblemente la admiración y el reconocimiento de la deuda contraída con su lectura, lo que movió a Scorza a editar en Populibros las traducciones de obras maestras de la literatura europea y norteamericana; aunque también es cierto que en muchos casos la ausencia de derechos de autor podía ser un incentivo añadido para su publicación. Desde la perspectiva de los ámbitos lingüísticos, las obras en lengua inglesa fueron las más representadas (con ocho textos, tres de ellos norteamericanos), seguidas por las de lengua francesa (con tres), rusa (con dos) y, finalmente, portuguesa (con sólo uno). Aunque éste no sea el criterio más esclarecedor para establecer las preferencias scorzianas. Entre todas ellas, parecen tener mayor predicamento las novelas decimonónicas, como la ya citada *Papá Goriot* de Balzac, o la obra maestra de Gustave Flaubert, *Madame Bovary*. En esta misma línea se publicaron textos fundamentales de otros autores realistas del siglo diecinueve, como *El eterno marido* de Fiodor Dostoyevski, *Los campesinos* de Anton Chejov o *La reliquia* de Eça de Queiroz. Otros autores de esta época muestran una tendencia distinta, hacia la literatura fantástica, como sucede con Robert Lewis Balfour –Stevenson– (*El extraño caso del Dr. Jekyll y del Sr. Hyde*), Oscar Wilde (*El ruiseñor y la rosa y otros cuentos* y *El retrato de Dorian Gray*), Edgar Allan Poe (*El escarabajo de oro y otros cuentos*), H. G. Wells (*La guerra de los mundos*) o Mark Twain (*El hombre que corrompió a Hadleyburg*). Scorza consideraba que, personalmente, este mismo tipo de obras habían constituido sus "lecturas de iniciación", especialmente en los casos de los novelistas rusos, y de Balzac o Flaubert[30].

Por otra parte, ya dentro de este siglo, destaca la presencia de un clásico del erotismo, *El amante de Lady Chatterley* de D. H. Lawrence, cuya publicación traería graves dificultades a la nueva editorial. Como el mismo Scorza cuenta a Julio Ortega:

> El éxito de *El amante de Lady Chatterley* rebalsó el vaso: el Opus Dei nos declaró la guerra. En todos los púlpitos de Lima los

[30] También reconocía explícitamente la vinculación de tales lecturas con la emergencia de su conciencia política: "Mi contacto con estos libros me va a cambiar definitivamente y me va a llevar a la política. ¡Que extraño! Me parece que entre literatura y política hay un vínculo invisible pero muy fuerte", en M. Scorza, "Testimonio de vida", cit., pág. 20.

> sacerdotes lanzaron sermones contra Populibros; en las puertas de las iglesias se vendieron ejemplares de una edición contra Populibros del periódico católico *Actualidad*. Simultáneamente los cronistas literarios de los periódicos recibieron orden de no nombrar más la editorial. Y ni siquiera se aceptaron avisos pagados[31].

Asimismo, resulta curiosa, sin embargo, la publicación de un texto de Jean Paul Sartre, *El muro*, acompañado de un ensayo preliminar de Guillermo de Torre ("Jean Paul Sartre y el existencialismo en la literatura"), ya que Scorza no parecía respetar demasiado la obra literaria del filósofo francés, a quien consideraba como uno de los representantes de la decadencia de la novela en Occidente, tal y como expresaba en su juventud en uno de sus primeros artículos[32]. Por otra parte, sí que es explicable y, hasta cierto punto, esperable incluso, la edición de *El viejo y el mar* de Ernest Hemingway, uno de los puntos de referencia narrativos más importantes para toda su generación, junto con Faulkner, de quien no se incluye, sin embargo, ningún título.

A pesar de esa bocanada de aire fresco que suponía la publicación de obras maestras de la literatura universal moderna y contemporánea, la iniciativa de Populibros no pudo mantenerse por más tiempo. La ruina de Populibros Peruanos tuvo como detonante la prohibición de venta pública[33]. El desastre final de este nuevo proyecto, abortado por la falsa moral imperante en la todavía balbuceante modernidad peruana, hizo desistir finalmente, y de una vez por todas, a Scorza de emprender una aventura de este tipo. Él mismo así lo confirma en la entrevista con Julio Ortega, uno de los pocos casos en que habló abiertamente sobre el tema:

> Ya cumplí mi cuota: me cortaron la coleta. Pero no es una batalla perdida, queda una gran experiencia. Y ahí están las nuevas editoriales que amplían cada vez más su gravitación latinoamericana: Milla, Álvarez, Díez Canedo con Mortiz, la gente de Era, de Siglo XXI, etc.[34]

---

[31] J. Ortega, "Manuel Scorza: el libro en la calle", cit., págs. 85-86.

[32] Cf. M. Scorza, "Una doctrina americana", cit.

[33] Para un listado completo, tanto de las diversas series de los Festivales del Libro como de los Populibros Peruanos, véase el apéndice recopilado en Dunia Gras, *Manuel Scorza, un mundo de ficción*, cit., págs. 693-727.

[34] J. Ortega, "Manuel Scorza: el libro en la calle", cit., pág. 86.

Quizás Scorza exagerara de nuevo un tanto con esta comparación con proyectos editoriales de distinto calado. Sin embargo, hay que reconocer que, con sus fórmulas editoriales novedosas, él intentó demostrar que el Perú no era un país negado para la lectura, sino al que se le negaba la lectura, que es algo muy distinto. Intuitivamente, Scorza llegó a conclusiones expresadas de forma teórica por el sociólogo de la literatura Robert Escarpit[35], que con posterioridad se convertirá en una lectura fundamental para el escritor peruano: en el Perú, hasta ese momento, el ochenta por ciento de la población se hallaba al margen de la lectura no por razones intrínsecas, sino simplemente extrínsecas, por hallarse lejos de los canales de distribución del libro.

Además de superar esta barrera, Scorza demostró también algo fundamental: la necesidad de aplicar las técnicas publicitarias a la venta editorial enfocada al gran público. Portadas atractivas, resúmenes de los argumentos, anuncios televisados, venta directa al margen de los circuitos establecidos y precios mínimos son los ingredientes de la fórmula mágica explotada por Scorza. Una fórmula que durante unos años lo convirtió no sólo en un pequeño potentado del mundo editorial sino también en un personaje popular, odiado y envidiado por sectores de la intelectualidad peruana[36]. Como consecuencia, esta experiencia condujo a Scorza a una reflexión sobre la relación entre el escritor y la sociedad y al replanteamiento de su actividad creativa, hecho que desembocó con posterioridad en la redacción de su ciclo novelístico, como veremos más adelante y como podemos ya extraer de sus propias palabras, emitidas en un momento clave de su carrera, un momento de cambio, como fue el emblemático año de 1968:

> Yo creo que en nuestros países –que son un cementerio de gente que deserta a los treinta–, el escritor fracasa porque la sociedad lo silencia, impidiendo su vocación que es decir la verdad. El escritor sólo puede conquistar la libertad a través de sus libros. Y hay que romper con el viejo mito de la burguesía: el escritor confinado a su

---

[35] R. Escarpit, *Sociologia de la literatura*, Barcelona, Edició de Materials, 1968.

[36] Una reacción explicable si no justificable en algunos casos, como señala T. G. Escajadillo (en "Scorza antes de la última batalla", cit., pág. 185): "Que, al liquidar la empresa, quedara debiendo una 'fabulosa' cifra a Panamericana TV, es otro de los méritos de Populibros".

buhardilla. Ese mito es una trampa que intenta alejarnos de la realidad.[37]

Ciertamente, para Scorza ese es el camino para alcanzar la libertad: la literatura (según sus propias palabras, "primer territorio libre de América Latina"). Y por esa senda vamos a seguir a Scorza en el siguiente capítulo, que nos llevará, partiendo de sus inicios poéticos, hacia el origen de sus construcciones narrativas.

[37] J. Ortega, "Manuel Scorza: el libro en la calle", cit., pág. 86.

3
DE RELÁMPAGOS Y LUCIÉRNAGAS

A pesar de las diversas actividades desarrolladas a lo largo de su vida, Manuel Scorza se consideraba, ante todo, poeta. Aunque era consciente de su necesidad de compaginar "forzosamente" dos profesiones, "una para vivir, otra para soñar" –según sus propias palabras–, de las cuales considera a la primera como el "buitre prometeico"[1] de la segunda. Scorza asumía las dificultades a las que en general se enfrenta cualquier escritor que inicia su andadura literaria, a la vez que advertía los problemas añadidos a la condición del escritor latinoamericano, en particular:

> Es un hecho que casi toda la poesía latinoamericana se ha escrito entre los veinte y los treinta años. El poeta latinoamericano escribe, por lo general, durante una década ardiente; durante diez años recorre como una centella el mundo y luego se apaga tras unos pocos libros espléndidos, pocas veces tras una obra[2].

Por su parte, en el contexto cultural peruano de la llamada Generación del Cincuenta, la poesía se vio poco a poco relegada también a un segundo plano frente a la emergencia poderosa de los narradores que comienzan a explorar en sus textos los límites de la ciudad. Esta sensación, subjetiva, de postergación, se intensificó todavía más años después, tras la onda expansiva del llamado *boom* de la narrativa latinoamericana, lo que llevó al poeta a emitir quejas como la siguiente, aunque sólo fuera en privado:

> Hay en la difusión de la poesía latinoamericana –tan rica como su novela– cierta injusticia: nuestros poetas son tan grandes como

[1] M. Scorza (ed.), *Poesía contemporánea del Perú*, Lima, Ediciones de la Comisión Nacional de Cultura, 1963, pág. XI.

[2] Ibídem, pág. XII.

nuestros novelistas. Lástima que *por ahora* la luz de la publicidad sólo alcanza a la novela[3].

Gracias a su actividad como editor, Scorza logró dedicarse, aunque fuera a tiempo parcial, a su vocación poética durante muchos años. De hecho, paralelamente a su labor como editor, publicó los siguientes textos poéticos: *Rumor en la nostalgia antigua* (1948), *Canto a los mineros de Bolivia* (1952), *Las imprecaciones* (1955), *Los adioses* (1960), *Desengaños del mago* (1961), *Réquiem por un gentilhombre* (1962), *Cantar de Túpac Amaru* (1969) y *El vals de los reptiles* (1970). A partir de las fechas de publicación (no de elaboración) de estos textos se pueden establecer unos ciclos alternantes de ambas actividades, la poética y la empresarial: los tres primeros libros de poesía aparecen antes de iniciar los Festivales del Libro, mientras los tres siguientes son editados inmediatamente después de la aventura de los Festivales Continentales y antes de emprender el reto de Populibros, y los dos últimos, tras un período de tiempo relativamente largo sin publicar, aparecen bastante después de clausurar Populibros aunque casi simultáneamente a la primera entrega del ciclo de *La Guerra Silenciosa*, con la que van a tener, además, puntos en común.

Scorza, desde el ámbito de la poesía, que cultivó de forma continuada durante más de veinte años, aprendió las técnicas literarias y desarrolló su capacidad expresiva. De hecho, una primera lectura de la obra poética scorziana revela, de entrada, el empleo de unas imágenes repetitivas –esos relámpagos y esas luciérnagas, ese fuego y esa ceniza–, que también se encuentran, casi con la misma frecuencia, en sus textos narrativos. Asimismo, y lo que es más importante todavía, desde sus inicios poéticos, ya desde aquel lejano *Rumor en la nostalgia antigua*, puede constatarse la misma preocupación por unos temas similares que experimentan una evolución parecida a la que seguirá su obra narrativa: partiendo del compromiso político más claro se irá pasando a un estado dubitativo frente a las primeras certezas, que desemboca en un cuestionamiento final de lo admitido hasta entonces y en una reivindicación del amor y la imaginación.

Estas cuestiones llevan, irremediablemente, a un acercamiento entre ambos géneros, la poesía y la narrativa, dentro del proceso creativo del autor, que se muestra como un *continuum* que llega

---

[3] Carta de Manuel Scorza a Juan Liscano, del 4 de diciembre de 1980.

incluso a desdibujar los límites intergenéricos. La poesía de Scorza tiene, desde sus inicios, quizás para potenciar la utilidad de la misma, una tendencia muy marcada hacia la narratividad, e incluso hacia la prosa –sobre todo en sus primeros poemas, antes de encontrar el tono de sus obras poéticas posteriores, de mayor madurez–. Del mismo modo, como ha advertido buena parte de la crítica, su prosa se ve inclinada también desde el principio hacia el lirismo (o a emplear elementos líricos para contrarrestar quizás la dureza del contenido), hasta llegar finalmente a crear un lenguaje de gran condensación metafórica.

El propio Scorza había reparado en la íntima relación que vinculaba su poesía con sus textos narrativos, algo que lo había sorprendido en un primer momento, por lo inesperado, pero que valoraba positivamente, como muestra de su coherencia creativa, por hallar en esta relación una clave importante para desentrañar el sentido de su obra en general:

> Libros de poemas en que yo personalmente encuentro las características del describir de mis novelas –y esto es un telegrama para la crítica–. Porque ahí está la exageración fantástica; están esos valses con monstruos, que duran siglos; esas partidas de billar que duran épocas enteras, en las que los jugadores para hacer una jugada de otra dejan pasar años. Toda esa estructura de la trama del tiempo que va a expresarse en novela de otra forma[4].

De ahí que recalemos en el análisis de la obra poética de Scorza para tratar de hallar en ella algunas claves interpretativas importantes para comprender su posterior elaboración narrativa y demostrar la evolución natural del autor, al configurar un mundo posible que arranca mucho antes de los inicios de la redacción del ciclo de *La Guerra Silenciosa.*

3.1. SCORZA Y LA POESÍA EN EL PERÚ: LA "GENERACIÓN DEL CINCUENTA"

Para iniciar este acercamiento a la poesía de Scorza es necesario contextualizar la obra poética del autor, es decir, enmarcarla dentro de las coordenadas culturales en el espacio y el tiempo en que sur-

[4] M. Scorza, "Testimonio de parte de Ayacucho", cit., pág. 13.

gió. Debemos situarnos en sus orígenes, en el Perú de los años cincuenta, y recurrir a la terminología que la crítica ha acuñado para este período y que se apropia del nombre de la década para bautizar a su generación literaria más importante: la Generación del Cincuenta[5].

Para referirnos a este grupo literario, no entraremos a discutir el término más o menos afortunado de "generación", quizás poco apropiado a efectos de la historiografía. Aquí lo empleamos en el sentido utilizado por algunos autores de este período, a pesar de la diversidad, la multitud de promociones y grupos que engloba. Esto lo veremos en un caso paradigmático como el de Scorza, quien se considera integrante de dicha generación[6] y que, de forma casi casual, por encargo, realizó la primera antología, que con el tiempo se convirtió en punto de referencia para este período. Del mismo modo, el prólogo de esta antología, también realizado por él, define de una forma muy acertada el espíritu de la época. Según Scorza, esta generación, a pesar de lo aventurado de las etiquetas, siente hasta cierto punto una fuerza cohesionadora intensa, a pesar de las diferencias entre las distintas tendencias de sus componentes. Estos escritores viven una serie de experiencias tanto culturales como sociopolíticas que acaban, a pesar de todo, uniéndolos y dándoles un sentido colectivo[7] más allá de las diferencias:

> Es la generación de los sputniks y del rock, la generación que asiste al derrumbe imperialista en Dien Bien Phu y en Argelia y a la liberación de los pueblos africanos. En su horizonte esta generación ve dibujarse los rostros llameantes de Lumumba y Fidel Castro, la sonrisa de Marilyn Monroe y los primeros cohetes espa-

---

[5] Para un análisis pormenorizado de esta posible generación literaria, así como para un seguimiento incluso de la polémica sobre su existencia como tal, resultan de gran utilidad el estudio de Marco Martos, "La llave de los sueños (la generación del cincuenta)", *Documentos de literatura*, núm. 1, Lima, Ediciones Masideas, 1993, y, en segundo lugar, el llevado a cabo por el novelista Miguel Gutiérrez, *La generación del 50: un mundo dividido* (Lima, Séptimo Ensayo, 1988).

[6] Su pertenencia a la misma se apoya no sólo en sus características y su evolución como poeta, sino en el reconocimiento propio y el de compañeros de generación que así lo confirman, como señala, por ejemplo, Washington Delgado: "Manuel Scorza destaca, por muchas razones, entre los escritores de la llamada generación del 50, a la que yo también pertenezco" ("Cabía esperar mucho de su fecundidad e ingenio", *El Diario*, 28-11-1983, pág. 5).

[7] M. Scorza, *Poesía contemporánea del Perú*, cit., pág. VIII.

> ciales. Es la generación que escucha la voz "comprometida" de Sartre y Camus. En su mañana contempló la luz corrompida de la primera bomba atómica, pero miró también a Stalingrado. Asistió al derrumbe de la Esperanza con España y al martirio de los campos de concentración bajo la luz gamada[8].

Esto por lo que respecta a los hechos internacionales que afectaron a aquellos jóvenes que iniciaron por estos años su proyecto poético. En cuanto a la situación en el Perú, hay que recordar que tras la primavera democrática del gobierno de Bustamante y Rivero, entre 1945 y 1948, momento en que los escritores de este período comenzaron su andadura poética, pronto se enfrentaron a la dictadura de Odría, que condenó al exilio a muchos de ellos, como es el caso de Gustavo Valcárcel, Juan Gonzalo Rose y el propio Scorza, como ya hemos referido. Este hecho fue fundamental en la evolución de estos poetas, puesto que "definió, por oposición, la actitud cívica y la poesía posterior de muchos escritores"[9]. En estos términos lo analizó el propio Scorza, haciendo una interpretación muy personal, desde su propia perspectiva:

> En el Perú es una generación que, tras la dictadura del "Ochenio", se encuentra ante un país moralmente deshecho, de valores trastocados. No pudo ser, por tanto, como "Colónida", una generación esteticista: es una generación rendida por la dramática necesidad de un cambio. (...) Es ahora cuando va a florecer una flamígera literatura de protesta, una ardiente poesía de combate (...)[10].

Ciertamente, no es fortuito que la Generación del Cincuenta surgiera en estos precisos momentos. Esta toma de conciencia se vio reforzada por el ambiente cultural que prevalecía en el Perú de estos años. No hay que olvidar algunas presencias de excepción, de gran importancia para la formación de estos nuevos poetas, como era el caso del propio César Vallejo, de Martín Adán, de César Moro, de José María Eguren, entre otros, y el contacto personal con autores como Emilio Adolfo Westphalen y José María Arguedas, que se configuraron como maestros para algunos de estos jóvenes poetas[11].

---

[8] Ibídem, págs. IX-X.

[9] M. Gutiérrez, *La generación del 50: un mundo dividido*, cit., pág. 12.

[10] M. Scorza, *Poesía contemporánea del Perú*, cit., págs. IX-X.

[11] Cf. B. Varela, "Antes de escribir estas líneas", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 417, 1985, págs. 84-87.

En la antología preparada por Scorza, el autor agrupó la poesía postvallejiana de autores nacidos entre 1920 y 1930 y estableció la siguiente nómina: Jorge Eduardo Eielson, Gustavo Valcárcel, Javier Sologuren, Sebastián Salazar Bondy, Augusto Lunel, Demetrio Quiroz Malca, Alejandro Romualdo, Luciano Herrera, Blanca Varela, Carlos Germán Belli, Fernando Quíspez Asín, Washington Delgado, Francisco Bendezú, Juan Gonzalo Rose, Edgardo Pérez Luna, Leopoldo Chariarse, Manuel Scorza, Eugenio Buona, Alberto Escobar, Pablo Guevara, Edgardo de Habich, Lola Thorne, Cecilia Bustamante y Sarina Helfgott.

Esta enorme diversidad de autores inició su andadura ya a finales de los años cuarenta, en general entre los años 1945 y 1948. Por una parte, autores como Sologuren, Eielson (Premio Nacional de Poesía en 1945), Sebastián Salazar Bondy y Blanca Varela, ya tenían una cierta experiencia así como cierto peso específico como poetas en el ambiente cultural peruano por aquel tiempo. Paralelamente, algunos jóvenes poetas, entonces todavía estudiantes en la Universidad de San Marcos, entre los que figuraban Mario Florián (Premio Nacional de Poesía en 1944), Gustavo Valcárcel (Premio Nacional de Poesía en 1948), Marco Antonio y Arturo Corcuera, Julio Garrido Malaver, Guillermo Carnero Hocke y, más tarde, Juan Gonzalo Rose y el mismo Scorza, se agruparon por un mismo ideal poético y por unos mismos modelos estéticos[12] (Neruda y Vallejo) en el grupo llamado "Los Poetas del Pueblo"[13].

Dada la gran diversidad existente entre ellos, natural por tratarse de un grupo tan nutrido de poetas, pronto la crítica trató de clasificarlos, llegando a encontrar fundamentalmente dos tendencias relativamente claras, hasta el punto que, incluso, llegó a enfrentarlos en alguna supuesta polémica: la de los poetas puros frente a los poetas sociales. De hecho, puede decirse que esta polémica sólo existió como tal de forma muy concreta, y a título personal, entre ciertos sectores críticos, representados por Mario Vargas Llosa y José Miguel Oviedo, contra un solo poeta, Alejandro Romualdo, a quien reprochaban "el sacrificio de la poesía"[14] en su poemario *Edición extraordinaria* (1958).

---

[12] L. A. Sánchez, *Introducción crítica a la literatura peruana*, Lima, P. I. Villanueva Editor, 1974 (2a. ed. corregida y aumentada), pág. 166.

[13] T. G. Escajadillo, en la entrevista mantenida con la autora de estas páginas en Lima (julio 1996).

[14] M. Vargas Llosa, "¿Es útil el sacrificio de la poesía?", *Literatura*, número 3, 1959, págs. 44-52. Así, por ejemplo, pueden leerse juicios como el si-

Entre los que contribuyeron a la historiografía de este período, destaca Estuardo Núñez, quien advierte que "no son pocos los poetas que han derivado de la poesía conceptual a la de las cosas (...) y de la de cosas a la conceptual como es el caso de Manuel Scorza"[15]. Es decir, el propio Scorza mostraría dentro de su evolución poética una tendencia advertida de forma más general por los críticos respecto a estos poetas: que es imposible etiquetarlos de forma absoluta, ya que un mismo poeta pasa por diferentes etapas a lo largo de su vida, y no se mantiene necesariamente fiel a una sola. A lo que sí suelen mantenerse fieles, dejando a un lado ciertas excepciones, es a sus querencias iniciales, a la revisión que realizan en un primer momento de la tradición literaria de la que parten y a los poetas que toman como modelo a seguir en su trayectoria literaria. En este sentido resulta esclarecedor el propio Scorza en el prólogo de su antología cuando desconsidera, de forma general, a gran parte de los autores "sagrados" del Perú, al etiquetarlos de "dinosaurios" poéticos.

Fueron Vallejo[16] y, sobre todo, Neruda quienes constituyeron puntos de referencia para la evolución poética de Scorza. Ésa es la tradición literaria hacia la que él apunta no sólo a título personal sino como tendencia generacional[17]. Una tradición que apuesta por la innovación formal, por reavivar el espíritu de las vanguardias, a

---

guiente: "Su obra anterior nos mostraba a Romualdo muy por encima de esta poesía congelada de pancarta. (...) El sacrificio de la poesía no favorece a ninguna causa. Porque quien coge un libro de poemas espera antes que nada encontrar poesía. Y se siente defraudado si bajo la apariencia de tal se le quiere imponer un programa" (ibídem, págs. 51-52).

[15] E. Núñez, *La literatura peruana en el siglo XX (1900-1965)*, México, Pomarca, 1965, pág. 58. Quizás este estudio muestra poca perspectiva respecto al período estudiado, de ahí que no agrupe a autores como César Calvo y Javier Heraud con Cisneros y otros en la poesía de los años sesenta.

[16] El poeta Américo Ferrari, en un estudio inédito sobre la obra poética scorziana ("Manuel Scorza, poeta, en su generación"), señala asimismo la importancia de la difusión de la obra poética de Vallejo, concretamente en la edición de Losada de 1949, entre los poetas de entonces.

[17] A. Cornejo Polar profundiza en esta cuestión, al señalar que esta generación "...tuvo conciencia del arcaísmo de la vida cultural peruana y sus miembros se prodigaron a la tarea de modernizar (...) Pero dentro de este grupo, dos escritores –Salazar Bondy y Manuel Scorza– entendieron que el problema no podía resolverse en el plano de la producción intelectual sino globalmente en la vida cultural del país" (en "Manuel Scorza. Señas para trazar un contexto", *Quehacer*, núm. 28, 1994, pág. 105).

pesar de tratar, sobre todo en un primer momento, temas sociales más propensos a la exageración retórica. En esta dirección señala, de un modo aún más directo, el siguiente comentario de Scorza:

> En estos momentos nos impresionaba la poesía de Eielson, la poesía de Martín Adán a quien yo había conocido en el manicomio (...) y del poeta Valle Goicochea. Entreví también, en el mismo lugar, la figura de Francisco García Calderón (...) Esas ráfagas de locura están presentes no sólo en mi obra sino también en mi propia persona, en mi propia vida[18].

Aunque sea destacando, especialmente, la impresión experimentada desde la perspectiva más personal por el propio Scorza, estas declaraciones muestran ya esos dos polos entre los que se debate la poesía de la llamada Generación del Cincuenta y que la trayectoria poética scorziana encarna de una forma casi ejemplar: el compromiso social de una poesía útil, civil, y la búsqueda de una expresión renovadora. Ambas cuestiones las analizaremos a continuación a partir de una revisión de la evolución poética de la obra de Scorza.

3.2. EVOLUCIÓN POÉTICA DE MANUEL SCORZA

3.2.1. El compromiso político y social

Recordando sus inicios como poeta, Scorza solía referirse a su poema "Rumor en la nostalgia antigua"[19] como un texto amoroso que lo llevó, por equivocación, a la cárcel y a su posterior exilio.

---

[18] M. Scorza, "Testimonio de vida", cit., págs. 21 y 22.

[19] Publicado en *La Tribuna* (5-9-1948). La obra poética de Scorza ha sido editada en diversas ocasiones de forma más o menos completa. Rubén Bonifaz Nuño prologa la *Poesía Incompleta* del autor, publicada por la Universidad Nacional Autónoma de México (México, UNAM, 1976). Tras la muerte de Scorza, la municipalidad de Lima editó un volumen titulado *Poesía*, ob. cit., que va precedido de un interesante documento autobiográfico del poeta –ya citado anteriormente– recogido por Gregorio Martínez y Roland Forgues (Manuel Scorza, "Testimonio de vida", cit., págs. 7-27). Finalmente, su *Obra poética* encabeza la publicación de sus *Obras completas* (México, Siglo XXI, 1990), auspiciadas por el hijo del escritor, con un breve pórtico de los editores, María Oscos Portada y Germán Montalvo. En las siguientes páginas tomamos como punto de referencia la última edición que hemos mencionado, es decir, la que corresponde al volumen pionero de sus *Obras completas*, en Siglo XXI, aunque se han tenido en cuenta las demás así como las primeras ediciones.

Destaca de este poema la temprana tendencia parasurreal de los materiales, que lo va a acompañar a lo largo de toda su trayectoria poética. Esto revela la búsqueda de un lenguaje personal, de un código cifrado, a partir de imágenes sorpresivas e impactantes que juegan, principalmente, con la superposición de elementos discordantes. Se encuentran, además, recursos estilísticos que van a aparecer de forma habitual en su obra a partir de ese momento, tales como la personificación de objetos inanimados, las interrogaciones retóricas y las exclamaciones encadenadas, las enumeraciones y las repeticiones, tanto de palabras (duplicaciones o germinaciones) como de estructuras sintácticas que dan lugar a paralelismos y a un ritmo muy marcado, así como el empleo del pretérito imperfecto para situarse en un pasado inconcreto y vaporoso.

No obstante, a pesar de que Scorza identificara "Rumor en la nostalgia antigua" como poema amoroso, puede observarse, tras una lectura atenta para familiarizarse con el particular lenguaje cifrado del autor, que ya en este texto se plantea la dualidad entre el amor y la revolución, entre el ámbito individual y el colectivo, enfrentándolos en unos términos que se reiterarán mucho más adelante, en su última novela publicada, *La Danza Inmóvil*. En un primer momento parece ganar la partida el compromiso político y social, la lucha a la que se consagra ese misterioso "combatiente" al que se menciona en "Rumor en la nostalgia antigua" y que continuará vertebrando los dos textos poéticos siguientes, "Canto a los mineros de Bolivia" y *Las imprecaciones*.

Respecto a "Canto a los mineros de Bolivia"[20], el poema que Scorza escribió inspirado por el cambio político experimentado en este país andino, cabe indicar que el autor continúa con la línea iniciada en el texto anterior. Es decir, sigue empleando imágenes poderosas, de gran carga metafórica, aunque aquí el efecto buscado, esto es, priorizar el contenido socio-político, obliga a una mayor claridad expresiva. No obstante, no se trata de un texto panfletario, a pesar de lo que pueda pensarse a sugerencia de su explícito título. Scorza evita, en todo momento, el léxico combativo y una lectura lineal, ya que más allá del homenaje y la exaltación al minero, se preocupa por mostrar la transformación que él mismo experimenta, íntimamente, como poeta y como ser humano ante la visión del esfuerzo colectivo de unos hombres que parecen

[20] Publicado en México en abril de 1952, se encuentra recogido en *Obra poética*, cit., págs. 13-17.

haber conseguido una pequeña victoria frente a la explotación. Es decir, quizás sea aquí donde puede documentarse de forma más directa la adquisición de una conciencia cívica que lo guiará a partir de ese momento, y que lo obligó a tomar un determinado camino, dejando atrás la ciudad y lo que ésta podría representar, un posible pasado alejado del compromiso social más inmediato, que coincide con la sentida confesión de la voz poética en este poema, como declara en los siguientes versos: "¡No haberlo sabido me avergüenza! / Porque en las ciudades los poetas / lloran la ausencia nostálgica del aire, / pero no saben lo que es vivir bajo la lluvia, / confundiendo el hambre con la sed, / y la sed con un pájaro pintado. // Yo fui uno de ellos"[21].

La voz poética, en primera persona del singular, parece dominar el paisaje desde las alturas, pero esta distancia no lo aparta del contacto solidario con sus habitantes, los mineros, hasta convertirse en uno de ellos en una comunión cargada de futuro, con la esperanza de que cunda el ejemplo en el resto de América Latina y, sobre todo, en su "patria rota", el Perú: "¿Cuándo veré esta luz en los ojos de América?/ ¿Hasta cuándo jugarán a los dados/ la túnica sangrienta de mi patria?"[22]. El tono empleado, sin duda, bebe de una lectura cercana, y admirada, del *Canto general* (1950) de Pablo Neruda[23], que lo va a marcar profundamente y que va a dejar huella, sobre todo, en *Las imprecaciones* y también en otros textos posteriores, como será el caso del *Cantar de Túpac Amaru*.

La primera colección de poemas publicados por Scorza apareció en México, donde se hallaba exiliado, en 1955, como *Las imprecaciones*[24]. Este libro, cuyo título ya sugiere un contenido combativo, está dedicado, significativamente, a la memoria de José Carlos Mariátegui, "en cuya vida aprendimos que el mejor trabajo es el trabajo que realizamos por los demás"[25]. Este primer libro de

---

[21] Ibídem, vv. 46-52, pág. 16.

[22] Ibídem, vv. 85-87, pág. 17.

[23] De hecho, el crítico Luis Alberto Sánchez considera este texto incluso "excesivamente nerudiano" (*Introducción crítica a la literatura peruana*, cit., pág. 167). Por su parte, el estudio de A. Ferrari refuerza también esta lectura.

[24] M. Scorza, *Las imprecaciones*, México, Imprenta Juan Pablos, Colección "Viento del Pueblo", 1955. También en *Obra poética*, cit., págs. 19-54.

[25] M. Scorza, *Obra poética*, cit., pág. 31. Scorza volverá a emplear esta cita en la dedicatoria a sus hijos que encabeza la segunda entrega de *La Guerra Silenciosa, Historia de Garabombo, el Invisible*.

poemas revela el mismo compromiso social de sus inicios narrativos posteriores. El poeta se considera, de forma casi mesiánica, el portavoz de los que sufren en silencio, de nuevo con claros ecos nerudianos: "yo soy la boca del que no tiene boca"[26]. *Las imprecaciones*, canto al dolor, al sufrimiento, a la patria, a la pobreza, el hambre y la injusticia, se divide en tres secciones de seis, nueve y cinco poemas, respectivamente: "El árbol de los gemidos", "Patria pobre" y "(Cantando) Espero la mañana".

La primera sección ("El árbol de los gemidos") impreca duramente a una personificada "América mendiga" que angustia al poeta hasta el punto de ser vituperada con amargura: "¡Pobre América! / En vano los poetas / deshojan ruiseñores. / No verán tu rostro mientras no se atrevan / a llamarte por tu nombre, ¡América mendiga, / América de los encarcelados, / América de los perseguidos, / América de los parientes pobres! / ¡Nadie te verá si no deshacen / este nudo que tengo en la garganta!"[27].

De entre todos los poemas de esta sección, destaca el primero, "Epístola a los poetas que vendrán", ya que resulta clave para comprender la poética scorziana de esta época. Su situación dentro del poemario revela el deseo de destacar su presencia, inicial, a modo de pórtico que actúa como justificación del particular camino poético elegido por el autor, como si se tratara de una declaración de principios. Se trata, de hecho, de un mensaje a las próximas generaciones poéticas, a las que se dirige para explicar las ausencias que éstas podrían, en un futuro, constatar en esta poesía practicada por Scorza y otros miembros de la llamada Generación del Cincuenta. Estas ausencias se hacen patentes tanto a nivel temático, sobre todo, como a nivel formal. En el primer caso, a través del rechazo a la poesía amorosa dedicada a celebrar la belleza femenina ("Tal vez mañana los poetas pregunten / por qué no celebramos la gracia de las muchachas"[28]) o relatar los diversos momentos de la relación entre los amantes, y la elección de la "militancia" consciente, del compromiso no sólo político sino, sobre todo, social de la poesía. En el segundo caso, la tendencia hacia largos poemas, desbordantes ("tal vez mañana los poetas pregun-

---

[26] M. Scorza, "Patria diamantina", en la segunda sección de *Las imprecaciones*, en *Obra poética*, cit., pág. 35.

[27] Ibídem, vv. 32-41, pág. 24, de "América, no puedo escribir tu nombre sin morirme".

[28] Ibídem, vv. 1-2, pág. 21.

ten / por qué nuestros poemas / eran largas avenidas / por donde venía la ardiente cólera"[29]), que superan los límites formales tradicionales, lejos de los esquemas métricos, tanto en el verso, que rehúye la medida, como en la rima, que se halla ausente de un modo voluntario, con una tendencia marcada hacia el versolibrismo que ya apuntaba, de forma teórica, en su temprano artículo "Amanecer de un poeta"[30].

Esta toma de conciencia que obliga al poeta a inclinarse por el compromiso social antes que por el formal –si es que ambos pueden separarse– podría haberse visto reforzada, en aquellos años, por ciertas posibles lecturas realizadas por el autor en esos momentos, como declaró quizás algo interesadamente tiempo después:

> (...) teóricamente te podría decir que tenía cierto nivel de lecturas marxistas. En Buenos Aires leí *El Capital* y cierta sequedad que se nota en mi libro *Las imprecaciones* es producto de esa lectura[31].

En esta línea se desarrolla asimismo la segunda sección ("Patria pobre"). Aquí establece Scorza una relación ambigua con su país, el Perú, ya que mezcla sentimientos de rabia e ira templados por la nostalgia y el deseo. El poeta muestra un profundo amor por su patria, a pesar de las tendencias humillantes que lo disgustan. Además, protesta en esta sección contra la poesía patriótica o, mejor dicho, patriotera, que solían imbuir a los niños en la escuela: una poesía retórica, hueca y falsa, de la que él mismo recuerda alguna vez haber sido víctima[32]. En estos poemas, Scorza reflexiona sobre el verdadero significado de la patria, no en vano perteneció al movimiento de "Los Poetas del Pueblo", como puede constatarse en los siguientes versos: "La patria es tierna, / decíanme en la infancia; / (...) ¡Malhaya patria que nos diste rostro / sólo para que

---

[29] Ibídem, vv. 3-6, pág. 21.

[30] En este artículo, dedicado a la poetisa uruguaya Dora Isella Russell, Scorza se refería a la práctica del verso libre como camino hacia la "expresión personal" de un "apasionado temperamento" (M. Scorza, "Amanecer de un poeta. Dora Isella Rusell", *Cuadernos Americanos*, vol. 67, 1953, pág. 294).

[31] M. Scorza, "Testimonio de vida", cit., pág. 27.

[32] Ibídem, pág. 16.

corrieran lágrimas tan largas!"[33] A lo largo de los poemas que constituyen esta sección, la voz poética recrimina a esa patria, personificada como una madre, todos los abusos sufridos por sus hijos, los peruanos, quienes se ven incluso obligados a abandonarla: "Madre: / nos persiguen, / nos destierran, / nos ahogan; / sin metáfora, sin versos, sin sílabas: / ya no podemos más"[34]. Es aquí donde aparece de forma explícita la figura del desterrado, con la que se identifica la voz poética que vertebra los poemas. Una identificación que induce al lector a llevar a cabo una lectura en clave autobiográfica al encontrarse con versos como los siguientes: "Un día, un impresor misterioso / pone la palabra 'tristeza' / en la primera plana de los periódicos / y caminando comprendemos / que estamos en una cárcel de muros movedizos. / Y es imposible regresar"[35]. Y es esa patria del desterrado la que constituye el verdadero Perú: "El pobre, el oscuro, el desterrado, / el que sobra siempre en la mesa, / son el Perú (...)"[36]. Esa patria, amada y madre a la vez, es tildada de "pordiosera", "mendiga", "enemiga", "asesina", "vagabunda" e incluso como "reina de los piojos" y "mujerzuela de los generales", y se extiende finalmente más allá de los límites del Perú para dar cuerpo a toda América Latina.

La tercera sección, "(Cantando) espero la mañana", arremete de nuevo contra los poetas que se dedican a cantar la belleza, impasibles, sin tomar partido, sin implicarse en la realidad, sin denunciar los abusos: "el humo salía de los ojos del mundo, / quemaba cisnes, mataba flores, / y ustedes, poetas, cantaban"[37]. Es decir, se vuelve a insistir en el ideario poético, de fuerte compromiso político y social, como sucedía al principio del poemario, como si se cerrara un círculo, como si se replegara sobre el inicio, como cuando en "Antes del canto" se da razón de los propios orígenes de esta obra: "Antes de la primera letra, / antes aún de la primera página, / yo escribí este libro (...) / Entonces / comprendí / que yo también moriría / si no alzaba en mis versos / la vida que demolía el incendio, / y escribo estas canciones / para que en otras vidas ellos fue-

---

[33] De "Patria tierna", en M. Scorza, *Obra poética*, cit., vv. 1-2 y 33-34, pág. 34.

[34] Ibídem, vv. 17-22, pág. 35.

[35] Ibídem, vv. 16-21, pág. 37. Como resulta evidente, se refiere a su poema "Rumor en la nostalgia antigua", publicado en *La Tribuna* en 1948, y que lo llevó a la cárcel y al exilio, como se ha comentado.

[36] M. Scorza, *Obra poética*, cit., vv. 20-22, pág. 40.

[37] Ibídem, vv. 17-19, pág. 44.

ran inmortales / y en alguna parte / volviera a crecer el tallo de sus risas rotas"[38].

No obstante, a pesar del tono dramático todavía queda la esperanza, como se sugiere en el final de "Señores abuelos" ("mirad la aurora"[39]) o en "Voy a las batallas" ("[...] jamás perdáis la fe"[40]). Por este motivo se retracta finalmente en "Voy a las batallas" de todos los insultos lanzados contra la patria, se arrepiente y reconoce que es el amor que le profesa el causante de su cólera: "Amo la tierra flaca / que me siguió cojeando a los destierros. / No quise confesarlo antes"[41]. Es el amor la raíz de su profundo dolor y de sus exaltadas imprecaciones: "Yo no escribí estos cantos / para dar espuma a las muchachas. / Yo canté porque los dolores / ya no cabían en mi boca"[42].

3.2.2. El hermetismo amoroso

En su segundo libro de poemas, *Los adioses*[43] (1960), Scorza cambia el tono y el tema de su poesía, quizás porque sus circunstancias vitales también habían cambiado. Si el poema que iniciaba *Las imprecaciones* suponía una plena declaración de principios en cuanto a los objetivos de su poesía, estos mismos principios se ven alterados en sus obras posteriores. Así, por ejemplo, al inicio de *Las imprecaciones* declaraba: "(...) por todas partes oíamos el llanto, / por todas partes nos sitiaba un muro de olas negras / ¿Iba a ser la Poesía / una solitaria columna de rocío? / Tenía que ser un relámpago perpetuo"[44]. Es decir, el poeta se mostraba incapaz de escribir sobre temas líricos tradicionales, como el amor, ya que consideraba que la suya debía ser una poesía de amargura y denuncia. No obstante, en *Los adioses* sí se enfrenta al amor, pero al amor perdido, a la tristeza del individuo que se siente abandonado, que ha visto desvanecer las ilusiones y recuerda el feliz pasado con

---

[38] Ibídem, vv. 1-3 y vv. 34-42, págs. 46-47.

[39] Ibídem, vv. 47, pág. 51.

[40] Ibídem, vv. 19 y 21, pág. 52.

[41] Ibídem, vv. 56-58, págs. 52-53.

[42] Ibídem, vv. 31-34, pág. 52.

[43] M. Scorza, *Los adioses*, Lima, Festivales del Libro, 1960 (Colección "El centauro", núm. 2).

[44] M. Scorza, en "Epístola a los poetas que vendrán", *Obra poética*, cit., vv. 8-12, pág. 21.

melancolía, cuando ya no hay nada que hacer. La voz poética expresa, con ecos del primer Neruda, la tristeza por los proyectos de futuro truncados, por esas vidas que se separan, irremediablemente, para siempre, tras la ruptura definitiva: "Voy a la casa donde no viviremos / a mirar los muros que no se levantarán. // (...) Entre las buganvillas, / cansadamente juegan / los hijos que jamás tendremos"[45].

Aquí, en *Los adioses*, destaca, sobre todo, el final, ese "Crepúsculo para Ana" dedicado a su hija mayor, a la que desea explicar el sentido de la vida o, por lo menos, el sentido de su vida, en una carta abierta ("que en algún lugar, leas esta carta"[46]) para ser leída y comprendida en el futuro: "¡Quiero que el rayo de mi ternura / traspase con lanza a los que no conozco, / y salte la noche hirviendo / a los ojos de los que abran este libro, / y en algún lugar / un día de este mundo, / me oigas / y te vuelvas, / como quien se vuelve extrañado / al sentir detrás el resplandor de un incendio, / y comprendas que estoy ardiendo por ti, / quemándome / sólo para que veas, / desde tan lejos, esta luz!"[47].

Su siguiente poemario, *Desengaños del mago*[48], publicado en 1961, supuso un nuevo paso en su trayectoria poética, esta vez en lo que respecta a su lenguaje. Mientras continuaba con la temática amorosa iniciada en *Los adioses*, su voz poética extremaba una retórica de factura parasurreal que recuerda, sobre todo, a los poemas de César Moro, como se hace evidente en la tercera y última sección del poemario, dedicada al también poeta Juan Ríos[49] y titulada "Déborah" –en recuerdo a la profetisa del bíblico *Libro de los Jueces*–, donde aparecen, entre otros elementos parasurreales,

---

[45] M. Scorza, "La casa vacía", *Obra poética*, cit., vv. 1-2 y 7-9, pág. 61.

[46] Ibídem, v. 75, pág. 74.

[47] Ibídem, vv. 81-94, pág. 74.

[48] M. Scorza, *Desengaños del mago*, Lima, Organización de los Festivales del Libro - Industrial Gráfica, 1961. Respecto a esta edición, Scorza recuerda más tarde en una nota final a la publicación de *El vals de los reptiles* (México, UNAM, 1970, pág. 87) lo siguiente: "Los primeros poemas de este libro, 'Déborah' y 'Desengaños del mago' aparecieron y desaparecieron bajo el título de *Desengaños del mago* en una edición que no obtuvo una sola crítica, en Lima, en 1961".

[49] Con quien Scorza, además de una buena amistad, compartía una misma sensibilidad por Neruda, la poesía surrealista y el compromiso político, como se observa en poemarios como *Canción de siempre* (1941) o *Cinco cantos al destino del hombre* (1953).

unas "púdicas holoturias" que delatan su inspiración en *Lettre d'Amour* y, en general, en el tono de los poemas de *La Tortuga Ecuestre* de César Moro[50].

Así, en la segunda sección, "Desengaños del mago", dedicada a Jorge Zalamea[51], "in memoriam", las imágenes parasurreales son especialmente frecuentes y arriesgadas, como lo muestran los siguientes versos: "Yo jamás dormí / Tal vez dormí, tal vez soñé que un ruiseñor sediento / secaba los mares. / Tortugas sospechosas empezaron a seguirme. / Yo en las tardes miraba flotar en los estanques / ciudades de ojos magnéticos. / Cada noche la marea depositaba en los árboles / islas dormidas"[52].

No deja de ser paradójico que la poesía de Scorza, durante estos años de activismo político, fuera más privada y menos orientada hacia la protesta que sus poemas de los años 50, ya que a diferencia de *Las Imprecaciones*, como hemos visto, *Los adioses* y *Desengaños del mago* son, de hecho, pequeños volúmenes de poemas amorosos. Su siguiente incursión poética, *Réquiem por un gentilhombre: Despedida de Fernando Quíspez Asín* (1962), consistió, como bien indica el título, en una elegía por la muerte de su amigo Fernando Quíspez Asín, poeta y pintor bohemio que fue asesinado en extrañas circunstancias[53]. Este autor tenía una sólida reputación artística que cristalizó con la publicación, póstuma, de su poemario *Paisajes para una emperatriz* (1963)[54], donde, además de confirmar sus dotes creativas, intentaba vincularse a la tendencia surrealista a la que había pertenecido plenamente su tío, Alfredo Quíspez Asín, es decir, César Moro –quien, además, había sido profesor de Scorza en el colegio militar "Leoncio Prado"–. Posiblemente Fernando Quíspez, sólo dos años mayor que Scorza, animara a este último a devorar lecturas surrealistas que se traslucen en sus tex-

---

[50] C. Moro, *La tortuga ecuestre y otros textos*, Caracas, Monte Ávila, 1976.

[51] Esta dedicatoria resulta significativa no sólo por la amistad que une a ambos escritores desde su colaboración en los Festivales del Libro en Colombia, sino por la referencia a la línea poética de Jorge Zalamea. Tanto por las innovaciones presentes en su poesía (no olvidemos que se trata del autor de *El gran Burundún Burundá ha muerto*), como por la tendencia hacia la elocuencia verbal, hacia la retórica, que convierte en sello personal, rasgos también presentes, aunque en distinta medida, en el propio Scorza.

[52] M. Scorza, *Obra poética*, cit., vv. 5-13, pág. 85.

[53] H. Neira, "Biographie reordonée d'un mage", cit., pág. 30.

[54] F. Quíspez, *Paisajes para una emperatriz*, Lima, Industrial Gráfica, 1963.

tos, desde Lautréamont, maestro a quien el joven poeta malogrado dedica un poema en *Paisajes para una emperatriz*, hasta Henri Michaux y Philippe Soupault, pasando por otros ya mencionados (como los peruanos Xavier Abril, Abraham Valdelomar, E. A. Westphalen, entre otros).

Este poema, *Réquiem por un gentilhombre*, escrito por Scorza a los treinta días de la muerte de su amigo (el 4 de setiembre de 1962) y dedicado a la madre de éste, rinde homenaje a la admiración por el surrealismo de ambos jóvenes, compartida por parte de su generación como hemos visto, y se hace patente en versos como los siguientes, sin por ello abandonarse al automatismo psíquico: "Que los Profetas / que pastan pirámides / más allá de las ínsulas, / donde empolla sus huevos el Error, / anuncien a las Razas / que mi amigo ya no llora, / ni nieva penumbra, / ni crece en su trono / de maligna pedrería!"[55] Sin embargo, tampoco descuida Scorza a los clásicos, como nos revela una cita de J. W. Goethe que encabeza este texto poético como epígrafe y que muestra una recreación del tópico del *vanitas vanitatum.*

Algo más tarde, ya en 1970, Scorza vuelve a la poesía amorosa con *El vals de los reptiles*[56], publicado en México y dedicado al poeta mexicano Eduardo Lizalde. Los cuatro primeros poemas llevan por título nombres de mujer ("Eva", "Lorena", "Dalmacia" y "Eunídice"), que es representada como misterio y deseo maléfico. "La trompeta", dedicada al escritor salvadoreño Álvaro Menén Desleal (seudónimo de Álvaro Menéndez Leal), y "El falso peregrino" conforman el resto del poemario. En estas composiciones el lenguaje se hace cada vez más críptico y hermético, menos inteligible, más atrevido, innovador y todavía más parasurreal. La última parte ("El falso peregrino") se halla dividida en nueve poemas de resonancia heroica y bíblica. Su retórica brilla en ocasiones como fuego fatuo, con toques efectistas que sobrepasan a menudo bellas imágenes rotas por la sonoridad de sus versos y que, según Scorza, han llevado a parte de la crítica a considerarlo su texto poético más importante, como él mismo recuerda en cierta ocasión, quizás un tanto hiperbólicamente:

> Muchos críticos consideran que el más importante de mis libros no es una novela, sino *El vals de los reptiles*, que es un libro de

[55] M. Scorza, *Obra poética*, cit., vv. 140-148, págs. 102-103.

[56] M. Scorza, *El vals de los reptiles*, cit.

> una tensión, de una textura de terror tal que después de él ya no vislumbré más que la locura. Yo había llegado al borde de la locura. Yo había llegado al borde de la locura en poesía y tuve que retroceder: la guerra campesina, entonces, me permitió reencontrar la vida a través de la palabra[57].

Estas consideraciones de Scorza apuntarían hacia el camino más comprometido iniciado con el *Cantar de Túpac Amaru,* que analizaremos a continuación. Para finalizar con la trayectoria poética de Scorza, en la última composición poética conocida del autor, "lamentando que h.[ans] m.[agnus] e.[nzensberger] no esté en collobrières", fechada en 1973, Scorza retoma el tema de la amistad. Esta vez no lamenta la ausencia eterna que supone la muerte, como sucedía en el *Réquiem por un gentilhombre*, sino la ausencia puntual de un amigo, el poeta alemán Hans Magnus Enzensberger, autor de un libro clave para toda una generación y que va a repercutir también en Manuel Scorza: *El corto verano de la anarquía*[58]. Una ausencia que despierta la nostalgia en un momento determinado, una ausencia no por esporádica menos sentida, y que se convierte no sólo en una celebración de la amistad sino también de su mismo oficio de poeta. Mezcla aquí el humor con el afecto más sincero en el único poema no apocalíptico de Scorza. Esta vez, quizás justamente por el rayo de esperanza que representa el nacimiento de su hija y la fiel amistad de su amigo ausente, Scorza se desata del lastre obsesivo de la visión traumática del mundo y admite con desenfado la transitoriedad humana, como sucede al citar con V. Maiakovski que "la vida pasa como las Islas Azores"[59], una frase que solía repetir y que remite a una de las lecturas que van a guiar a Scorza, desde sus inicios, por el camino de la poesía.

3.2.3. La transición hacia la narrativa: Cantar de Túpac Amaru

Hacia 1966, Manuel Scorza comenzó a escribir un largo y prometedor poema épico sobre la figura histórica de Túpac Amaru. Lamentablemente, este texto, titulado *Cantar de Túpac Amaru*, no llegó a publicarse nunca de forma íntegra. Sólo aparecieron algu-

---

[57] J. González Soto, "La memoria de los olvidos: Manuel Scorza", cit., pág. 3.

[58] H. M. Enzensberger, *El corto verano de la anarquía* [1972], Barcelona, Anagrama, 1998.

[59] Ibídem, vv. 28-29, pág. 157.

nos fragmentos en la revista peruana de la Universidad Nacional de Educación, *Cantuta*, en 1969, antes de verse definitivamente recopilados en la ya citada *Poesía Incompleta* del autor, a pesar de la entidad autónoma que, aún en proyecto, se esbozaba en esta obra poética[60].

Posiblemente, esta obra constituya el enlace entre la trayectoria poética de Scorza y su incursión en el género narrativo. La entidad autónoma de este texto se confirma a partir de un dato curioso. A principios de los ochenta, cuando Scorza inscribe el conjunto de su obra dentro del registro de la propiedad intelectual en el Perú, en el documento oficial de esa gestión burocrática aparece referido este texto en solitario. Resulta interesante y significativo, no obstante, que hacia 1968, en una entrevista, Scorza se refiriera a este poema incompleto como *Balada de la Guerra de los Pobres*[61], un título que, sin ninguna duda, nos demuestra la transición entre la idea inicial, el poema sobre Túpac Amaru, y el texto resultante, la novela *Redoble por Rancas*, subtitulada "balada" y que trata el tema de la "guerra" callada de los Andes Centrales.

Ahora bien, es muy difícil, por no decir imposible, saber a ciencia cierta los mecanismos que llevaron a Scorza a optar finalmente por el género narrativo. En alguna ocasión apuntó alguna pista en este sentido, como cuando considera como producto más propio de la madurez la incursión en la novela:

> Siempre he pensado que la poesía es un instante de vehemencia, de juventud, y que la novela, más bien, es un instante de reflexión y de madurez; y que, en general, la reflexión mata la vehemencia y viceversa[62].

También había manifestado en algún momento Scorza la necesidad de un medio mayoritario para vehiculizar el mensaje social que intentaba transmitir, hecho que quizás le habría llevado, en última instancia, a plantearse el verdadero alcance de la palabra poética para decidir el paso a la narrativa. Una narrativa, no obstante, tendente siempre al lirismo, como hemos advertido con anterioridad y como veremos más adelante con mayor detalle. Quizás apunte el autor en esta dirección cuando menciona las limitaciones

---

[60] M. Scorza, "Cantar de Túpac Amaru", *Cantuta*, núm. 2, 1969, y *Obra poética*, cit., págs. 105-125.

[61] J. Ortega, "Manuel Scorza: el libro en la calle", cit., pág. 86.

[62] Anónimo, "Scorza visible (entrevista)", cit., pág. 31.

que él mismo observaba en la redacción del *Cantar de Túpac Amaru*, que sería, posiblemente, el momento decisivo en el que se planteó, de forma consciente o inconsciente, este cambio en su trayectoria literaria:

> El intento de una carta a Túpac Amaru fracasó y el poemario quedó "felizmente inédito". Claro (...) es la incapacidad de captar el presente con las imágenes del pasado. Era evidente que por la poesía no podría nunca. ¿Mejor el reportaje?[63]

La vía del reportaje tampoco funcionó en este caso, como ya sabemos. Y ni siquiera le pareció suficiente una sola novela para mostrar lo que creía que debía y quería mostrar. A pesar de las dificultades, el proyecto inicial de escribir una pentalogía siguió adelante hasta el final.

Por este motivo, es necesario recalar de forma más detenida en el análisis de los fragmentos del *Cantar de Túpac Amaru*, para encontrar esos elementos que anuncian ya el proyecto de *La Guerra Silenciosa*, puesto que la temática de este poema, como puede deducirse del título, presenta concomitancias con la posterior narrativa scorziana. De hecho, *Cantar de Túpac Amaru*, que trata de la rebelión indígena de 1781, encabezada por el noble de origen inca José Gabriel Condorcanqui, que tomó el nombre de Túpac Amaru, se dirige a esos mismos individuos, esos "Hombres del Perú, hombres perseguidos como / piojos, hombres pisoteados, hombres tallados a / sablazos, hombres que tienen una sola camisa!"[64], que son de los que se ocupará el autor en su ciclo novelístico *La Guerra Silenciosa*.

La primera sección de este texto hace una llamada general para reunir a los hombres de los Andes, que se extiende a todos los hombres del Perú, a quienes se invita a escuchar el canto de Túpac Amaru, la voz de la rebelión: "¡Escuchad el cantar de la Guerra de los Pobres, oíd el / cantar de Túpac Amaru!" Estos versos indican ya algo que va a tener una gran importancia en la interpretación final de este cantar, ya que revelan que se trata básicamente de una lucha de clases (esa "Guerra de los Pobres") antes que de un enfrentamiento étnico. Algo que, sin embargo, no sorprende dentro de la literatura indigenista, ya que tanto Ciro Alegría en *El mundo es ancho y ajeno* como José María Arguedas en *Todas las sangres*

---

[63] A. M. Portugal, "En Rancas murió el poeta", cit., pág. IV.

[64] M. Scorza, *Obra poética*, cit., vv. 70-72, pág. 109.

mostrarán un tratamiento semejante sobre esta cuestión, igual que en *La Guerra Silenciosa* de Scorza, a pesar de las recientes opiniones de Mario Vargas Llosa[65].

Desde el punto de vista formal, la primera sección muestra una estructura que se va a repetir en otros fragmentos del *Cantar*. Las exclamaciones repetitivas ("¡Reuníos, reuníos!") se encadenan en una cascada enumerativa que va anunciando la llegada de las distintas gentes que pueblan las alturas, empleando abundantes paralelismos sintácticos. De hecho, todo este primer poema está constituido por una enumeración que funciona como sujeto de una sola frase exhortativa, de ese imperativo, de esa invitación a escuchar la "noticia" de la llegada del día señalado y a participar en la lucha de Túpac Amaru. Asimismo se observa una clara tendencia hacia la prosa, puesto que los versos se convierten en versículos que apenas difieren de un texto en prosa, como puede comprobarse: "¡Hombres del centro, sembradores de eucaliptos, / vendedores de telas chillonas, talladores de anillos de / carozo de durazno, buscadores de vetas! ¡Ésta es la / gente que en las ferias de los domingos ofrece / baratijas y gesticula con las manos llenas de piedras / falsas, rematadores, subastadores, mercachifles! (...)"[66]

La tercera sección sitúa el texto en el espacio y el tiempo, empleando un tono que recuerda al "Canto a los mineros de Bolivia", al servirse de un pretérito imperfecto que desdibuja los contornos temporales ("Era invierno"). El lugar elegido, Tungasuca (la Mendiga), destaca por tratarse de un pueblo humilde que, sin embargo, se levanta orgulloso contra las injusticias. Es en los pueblos, en el espíritu de los campesinos, donde cabe esperar la revuelta, según interpreta Scorza a partir de las lecturas de Mao (algo que, asimismo, también se muestra en *La Guerra Silenciosa*).

A continuación, en la séptima sección, se vuelve a insistir en el origen de esta rebelión como lucha de clases: "Y los Pobres se sublevaron. / Ondeando al viento el estandarte de sus telarañas, / única bandera que flamea la pobreza"[67]. Aquí vuelve a recurrir Scorza a la enumeración, esta vez para nombrar a los pueblos que se van uniendo a la insurrección, encabezados por sus respectivos alcaldes comuneros, sus "varayok", todos acompañados por su sobrenombre. El ritmo es repetitivo, como reiteradas son las acciones y

---

[65] M. Vargas Llosa, *La utopía arcaica*, México, FCE, 1996.

[66] M. Scorza, *Obra poética*, cit., vv. 22-28, pág. 108.

[67] Ibídem, vv. 1 y 26-27, pág. 111.

los sufrimientos de estas gentes, que se reúnen en la plaza de Tungasuca y se preparan para la batalla. Se muestra, a partir de paralelismos sintácticos basados en gerundios, una acción durativa que marca el camino hacia la rebelión.

Esta misma estructura enumerativa, como ya hemos indicado, se emplea a continuación en las siguientes secciones. En la octava sección se muestra la reacción de la nobleza criolla. Surgen en estilo directo las voces de los poderosos, de los descendientes de españoles, que reivindican las tierras "descubiertas" por designio divino, y amenazan con la muerte a los que se atrevan a negar su dominio.

También en la sección XI vuelve a emplearse una estructura enumerativa semejante, como contraste, sobre todo, a la de la VII, ya que aquí son los poderosos ("los Grandes") los que avanzan para reunirse en Lima y planear su estrategia. De nuevo aparece en estos versos, como en el fragmento anterior, el estilo directo, en un tono amenazador: "¡Ay de los rebeldes! / ¡Ay de los que instigan a los jóvenes a fabricar auroras! / ¡Ay de los que pegan con saliva la cristalería rota / de las fábulas! / ¡Ay de los que murmuran que el hombre desciende de / relámpagos!"[68] Es decir, se proponen atajar de raíz la menor sospecha de levantamiento o revolución. Sin embargo, no puede negarse el temor que encierra la dureza expresada por estos Notables, puesto que son conscientes de que basta que uno solo de esos pobres se levante contra el orden establecido para que los demás pierdan el miedo y se contagien del espíritu revolucionario, una idea que, como veremos, vertebra también el ciclo narrativo de *La Guerra Silenciosa*: "¡Basta que un Hombre sueñe, / basta que un solo hombre se infecte con la pústula del / delirio, / para que toda una raza hieda a mariposas! / ¡Basta que uno solo murmure haber visto arco / iris en las noches / para que hasta el fango tenga los ojos relucientes!"[69]

Continúa el paralelismo estructural respecto a las secciones VII y XI en la XII, es decir, la construcción a partir de la enumeración. En esta ocasión se pasa lista a la jerarquía religiosa, acompañada, de forma apocalíptica, por los pecados capitales. Al mismo tiempo, se entrevera, de nuevo en estilo directo, un remedo del sermón del monte del Evangelio, aunque, paradójicamente, con un espíritu anticristiano. La enumeración se refuerza con repeticiones que, de

---

[68] Ibídem, vv. 47-53, pág. 117.

[69] Ibídem, vv. 66-73, pág. 118.

nuevo, vuelven a dar lugar a paralelismos sintácticos remarcados por anáforas ("Santa [...]", "Bienaventurados [...]", "Anatema [...]") y epíforas ("[...] ora pro nobis"; "[...] ruega por nos") que otorgan al texto un ritmo de letanía de signo anticatólico. Es decir, se denuncia a la jerarquía de la Iglesia, que justifica el orden establecido, en una parodia sarcástica de las bienaventuranzas. Este *Cantar* incita a la lucha campesina contra los poderosos que, además, son de raza blanca, y a los que compara con una tenia ya que "Como ella son blancos, como ella viven inmaculados / en medio de la inmundicia!"[70], esos son los "señores del Perú", donde "cien familias han estado siempre sobre todos"[71]. El penúltimo fragmento (sección XVII), recuerda, en cierto modo, a las conocidas coplas de Jorge Manrique y su tópico del *ubi sunt*, con sus lamentos por los compañeros de insurrección muertos en el campo de batalla: "¿Qué alcanzó la gente que asaltó la ciudad desdeñosa? (...) / ¿Qué logró? / Un montón de gusanos alcanzó"[72]. Nadie ni nada, ni siquiera la Naturaleza, se inmuta ante el sufrimiento humano y las injusticias.

Finalmente, en el último fragmento publicado por Scorza, tras un significativo texto anónimo quechua como epígrafe, se anima al pueblo a que no se hunda en la desgracia tras su fracaso, a no ceder, y a negar para ello, si es preciso, la realidad ("Fueron derrotados, no vencidos. / Ni con espada, ni con cadena, / obtiene el hombre / victoria. / Sobre las ruinas siempre avanza el alba con banderas"[73]). El Poder aplasta a los pobres pero, en estos casos, no hay victoria por la fuerza –resaltado con mayúsculas, tal y como lo emplea Scorza–. En los últimos versos se hace hincapié en que, a pesar de que los comuneros fracasaron en su intento, no deben abandonar porque la lucha por la igualdad entre los hombres continúa. Todavía queda la esperanza. No debe cejar el espíritu de la revolución, y para ello se rinde homenaje a este intento: "Que sobre sus sombras rotas, / sobre sus sonrisas quemadas, / sobre sus sueños volcados, / sobre sus nombres pisoteados, / monten guardia hasta la última generación los arco / iris"[74].

---

[70] M. Scorza, *Obra poética*, cit., vv. 26-27, págs. 116-117.

[71] Ibídem, vv. 33-34, pág. 117.

[72] Ibídem, vv. 1 y 4-5, pág. 123.

[73] Ibídem, vv. 32-35, pág. 125.

[74] Ibídem, vv. 28-33, pág. 124. Los arcoiris, símbolo y bandera del Tahuantinsuyo, sirven de enseña a la utopía y la rebelión.

Aquí no acaba, sin embargo, el proceso de mitificación de este personaje. Dado el cruel fin de Túpac Amaru, descuartizado por cuatro caballos que tiraban de sus brazos y sus piernas en distintas direcciones, se suele asimilar este héroe al mito de Inkarrí, también dividido en cinco partes, y cuyos miembros, según la leyenda, se están reuniendo bajo tierra –como una semilla– hasta completar de nuevo su cuerpo, momento en que volverá a la vida para rescatar al pueblo indígena de su sometimiento. Es decir, observamos una referencia condensada del sincretismo de este personaje histórico, mitificado por la tradición popular. Y en este sentido lo empleará Scorza posteriormente en *La Guerra Silenciosa*, que, como veremos, se halla dividida también en cinco partes, como los miembros del cuerpo mutilado de Túpac Amaru, a la vez que se hace referencia explícita, en diversas ocasiones, al mito de Inkarrí, bañado en un tinte de mesianismo utópico.

3.2.4. Imágenes reiterativas

La obra poética de Scorza, del mismo modo que posteriormente también la narrativa, se halla poblada de imágenes de una gran fuerza expresiva que, a menudo, alcanzan una extrema complejidad, sobre todo en aquellos momentos en los que se busca un efecto especialmente contundente, en los que el poeta se deja llevar por controlados arrebatos parasurreales. En estos casos, se busca la asociación inusitada, sorpresiva, por medio de yuxtaposiciones de elementos encontrados, tal y como corresponde a la estética lautreamontiana seguida en ocasiones por Scorza y algunos de sus compañeros de generación. No obstante, vamos a ocuparnos de otro tipo de imágenes, más sencillas, que resultan interesantes debido a que van repitiéndose desde un principio a lo largo de toda su obra. Esta repetición es especialmente significativa ya que, como adelantábamos al principio de este capítulo, contribuye a crear una sensación de unidad respecto a la obra global del autor, a unir poesía y narrativa.

La aparición de las mismas imágenes de forma reiterada en cada una de sus obras, desde sus inicios poéticos hasta la última de sus novelas publicadas, apunta en dos direcciones: por una parte, apoya la idea de evolución y de continuidad dentro de su trayectoria poética y, por otra, produce una sensación de unidad que trasciende los límites entre géneros y constituye otra de las razones que re-

fuerzan la consideración estética conjunta de la obra de Scorza, sin hacer distinción entre poesía y novela.

Estas imágenes repetitivas –más simples– de su obra, podemos considerar, además, que forman parte de dos campos semánticos opuestos, el de la luz y el de la oscuridad. En el primer caso, nos encontramos con tres elementos lumínicos, que pueden ir asociados de diversa manera: el fuego, el relámpago y la luciérnaga. En el segundo campo semántico, sólo nos encontramos con una imagen reiterada, la imagen de la ceniza. En este sentido, los elementos relacionados con el campo semántico de la luz tienden a sugerir ideas y sentimientos de carácter positivo, en términos metafóricos. Mientras que el único elemento metafórico relacionado sistemáticamente con el campo semántico de la oscuridad, la ceniza, se relaciona frecuentemente con valores negativos.

La oposición entre el fuego y la ceniza, que significativamente se corresponde con el título del segundo ciclo novelístico iniciado por el autor a principios de los años ochenta, después de finalizar el ciclo de *La Guerra Silenciosa*, equivale al reconocimiento ya completamente explícito de esta dualidad entre la luz y la oscuridad, que dentro del sistema de valores poéticos de Scorza puede leerse asimismo, en el contexto de su obra, como el enfrentamiento entre la vida y la muerte, en distintos niveles de interpretación.

A continuación se muestra una selección de estas imágenes básicas, recogidas de entre los distintos libros de poemas de Scorza[75]. Aparte de mostrar su presencia constante y estable en los poemarios a lo largo de los años, se trata también de profundizar en los distintos matices y vínculos que sugieren estas imágenes, teniendo en cuenta su carácter expresivo y su contexto semántico.

IMÁGENES DE RELÁMPAGOS

Rumor en la nostalgia antigua

"Esta es la hora / en que la luz se arranca las pestañas, / tirita el lirio en la cama polvorienta del **relámpago** (...)" (vv. 32-34, pág. 11)

Canto a los mineros de Bolivia

"(...) entré a sus vidas como al carbón ardiendo, / toqué sus cuerpos / capaces de contener odio y **relámpagos**" (vv. 18-20, pág. 15)

Las imprecaciones

"¿Iba a ser la Poesía / una solitaria columna de rocío? / Tenía que ser un **relámpago** perpetuo" ("Árbol de los gemidos", I, 1, vv. 10-12, pág. 21)

---

[75] Todas las referencias corresponden a la edición de M. Scorza, *Obra poética*, cit.

"Ay, desgraciadamente, / Perú, con odio tu nombre escrito, / Talado está el árbol de los **relámpagos**, / seco está el río de los valientes" ("Gorrión dulcísimo", II, 6, vv. 10-13, pág. 38)

Desengaños del mago

"Yo era un cangrejo, un lirio, un árbol / **relampagueante**" ("Desengaños del mago", II, 1, vv. 19-20, pág. 85)

Cantar de Túpac Amaru

"¡Hombres de las alturas! ¡Esos que se crían en las / praderas donde pasan su infancia tenebrosa los / **relámpagos**!" (vv. 4-6, pág. 107)

"¡Ay de los que murmuran que el hombre desciende de / **relámpagos**!" (página 117)

"Bañado por cubos de **relámpagos** / piafó el siglo" (XIV, vv. 15-16, página 122)

El vals de los reptiles

"Ora despertaba convertido en médano / ora **relámpago**, ora tempestad" (6, II, "El falso peregrino: Mocedades del Cid", pág. 147)

"En las esquinas estúpidamente profetiza / el pasado, / solicita tazas llenas de **relámpagos**" (6, IX, "El falso peregrino: El campo en primavera", pág. 151)

Empezando por la imagen de los *relámpagos*, utilizada incluso en el título de la última novela del ciclo de *La Guerra Silenciosa*, nos encontramos que, constantemente, esta imagen se articula en torno a tres elementos clave del ideario utópico de Scorza: la poesía, la revolución y el hombre. La propia fugacidad del relámpago, o de su visión, acompañado de su inmensa fuerza, nos señala una pista para comprender el mensaje: la identidad, la creación –su éxito– sólo se alcanza inesperadamente, sin control posible, incluso tormentosamente. Sin embargo, al mismo tiempo, la recompensa por todos los esfuerzos merece la pena: el relámpago es intenso, iluminador, silencioso... constituye casi una experiencia mística.

En relación a la imagen de las luciérnagas, también destaca su utilización poética como elemento constante en la obra de Scorza, apareciendo incluso al final de su última novela, *La Danza Inmóvil*, cuando uno de los protagonistas, en su huida del Penal del Sepa, es identificado por el brillo de las luciérnagas que se le adhieren al cuerpo[76]. Esta imagen de la luz, también de carácter positivo, tiene una significación distinta, ya que muestra algo de la ambigüedad vital del ser humano en su devenir cotidiano. Es, en alguna medida, algo relacionado con una luz interior, algo que muestra la existencia de vida en comunidad, que incluso puede reflejar el amor entre dos seres humanos. Por tanto, aunque el amor

[76] M. Scorza, *La Danza Inmóvil*, cit., pág. 222.

sea un fenómeno humano cotidiano, no deja de ser también al mismo tiempo fugaz y maravilloso, como el propio relámpago.

IMÁGENES DE LUCIÉRNAGAS

Rumor en la nostalgia antigua

"Yo recuerdo que el día en que la **luciérnaga** / se puso su anillo de barcos perdidos (...)" (vv. 12-13)

Los Adioses

"¿Dónde estás ahora? / ¿En qué ciudad, / en qué penumbra, / en cuál bosque / te desconocen las **luciérnagas**?" ("Viento del Olvido", 1, vv. 31-35)

Desengaños del mago

"En el palacio de las **luciérnagas** / bailamos danzas desgarradoras" (I, 1, "Vals gris", vv. 18-19)

"El Rey (...) El de las minas de **luciérnagas**" (I, 3, "Funerales de la primavera", vv. 23 y 25)

Cantar de Túpac Amaru

"(...) Aquí roncan los / Grandes Maestros de la sombra y los Preparadores de pócimas! ¡Esos que bajo la luna de los Grandes / Pasos fuerzan / a las noches a beber grandes tragos / de **luciérnagas**!(...)" (I, vv. 53-57, pág. 109)

El vals de los reptiles

"Yo permito que los cangrejos prosperan / bajo mi lengua, / mientras la cretina derrama sus nalgas / sobre las **luciérnagas**, devora las murallas centinelas / de mis sueños" (2, "Lorena", vv. 21-25)

"sólo tu sabes que al terminal el invierno / debes despertaros con la cucharada de **luciérnagas** / sin la cual existir es imposible" (2, "Lorena", vv. 36-38)

"Yo retuerzo tu nombre de penada, / de prófuga, de puta, de **luciérnaga** maldita" (4, "Eunídice", vv. 14-15, pág. 134)

Finalmente, la tercera imagen de carácter lumínico, asociada a valores positivos, que se puede encontrar en la obra poética de Scorza es el fuego. Imagen no tan frecuente como las dos anteriores, se convierte en un resumen sincrético de todo lo que es considerado como positivo, y constituye la imagen de la esencia de la vida. Sin embargo, esta tercera imagen va asociada, frecuentemente, en las metáforas que se suceden a lo largo de la obra de Scorza, a su contrario, a lo que representa el campo semántico opuesto, la ceniza, que implica la oscuridad, la sombra, lo definitivamente extinguido. En su primer libro ya manifiesta esta dicotomía de una forma absolutamente premonitoria, que será la clave de su guía poética a lo largo de los siguientes treinta años: "El poeta libertará al fuego / de su cárcel de ceniza"[77]. Es decir, el poeta tie-

[77] Vv. 30-31 de "Árbol de los gemidos", perteneciente a *Las Imprecaciones*, en M. Scorza, *Obra poética*, cit., pág. 22.

ne la clave para liberar el sentimiento de su cárcel, mediante la palabra (y también la revolución).

Imágenes de la ceniza

Las Imprecaciones

"¡Amargas tierras, patrias de **ceniza** (...)" ("América, no puedo escribir tu nombre sin morirme", I, 2, vv. 27-28, pág. 23)

"Temías que el viento / desbaratase tu corazón de **ceniza**" ("Una canción para mi abuelo", III, 3, vv. 3-4, pág. 48)

"Oh, abuelos, / qué **ceniza** la vida, / qué difícil cerrar los ojos" ("Señores abuelos", III, 4, vv. 14-16)

Los adioses

"Es tarde: / mi corazón calcinado / apenas soporta sus **cenizas**" ("La lámpara", 8, vv. 10-12)

Desengaños del mago

"cuando en el olvido hunda la tarde / su cola de diamante, / ya no seremos jóvenes, / será **ceniza** la alegría, humo la dicha" ("Funerales de la primavera", I, 3, vv. 11-15)

Cantar de Túpac Amaru

"Cuando el Marqués de Guirior supo / que su ejército era un cubo de **ceniza** / a sus lacayos mandó vestirlo con el traje de la ira" (XI, "La espuma de la ira", vv. 1-3, pág. 116)

"Yo abro de par en par la **ceniza** de tu perdición, / yo te condeno al fuego" (XII, vv. 41-42)

El vals de los reptiles

"con trajes de **ceniza** (...)" (5, IV, pág. 142)

"Y así envueltos en el manto de **ceniza**" ("El falso peregrino", 5, VII, pág. 146)

La imagen de la ceniza aparece también en solitario, sin contrastes, como podemos observar en los ejemplos que se muestran en el recuadro correspondiente. Sus referencias son claramente negativas. En los poemarios de Scorza, la ceniza se asocia a la cárcel, al olvido, a la vejez y, más genéricamente, al paso del tiempo. En otras palabras, siendo más taxativos, también podemos entender que la imagen de la ceniza se refiere a distintos tipos de muerte: de los ideales, de las ilusiones, del amor, del tiempo..., cada uno de ellos con su contrapartida metafórica. Así, la muerte de los ideales y las ilusiones es la muerte del relámpago, la muerte del amor es la muerte de la luciérnaga, y la muerte del fuego es la muerte de la pasión, de la vida, del tiempo, la última y definitiva muerte.

Podemos intentar establecer incluso un juego básico de correspondencias entre estas cuatro imágenes empleadas por Scorza de forma recurrente a lo largo de toda su obra, introduciendo una conjetura sobre la existencia de una unidad básica de carácter me-

tafórico a partir de este estudio específico de algunas de las imágenes más reiteradas en su poesía.

En la obra poética de Scorza encontramos una dualidad entre el amor y la revolución, entre lo personal y lo colectivo; y esta dualidad vuelve a presentarse años más tarde en sus novelas, especialmente en *La Danza Inmóvil*, aunque también aparece en algunos elementos parciales de las novelas del ciclo de *La Guerra Silenciosa*. El esquema básico seguido por la dualidad enfrentada de estas imágenes se presenta a continuación:

LUZ		OSCURIDAD
Fuego	⇔	Ceniza
⇓		⇓
{Vida}		{Muerte}
Relámpago		↓
[rebelión]		[de los ideales]
Luciérnaga		↓
[amor]		[de la pasión]

En el esquema se observa la polarización en torno a dos temas en conflicto: la revolución frente al amor, entendidos ambos como dos formas distintas de pasión, de entender la vida, de implicación personal. Si la imagen del relámpago es cercana a la idea de rebelión, de revuelta y cambio inmediato (los ideales políticos, el compartir anhelos colectivos), la imagen de la luciérnaga se vincula con la luz del amor, más interior y personal, pero también tal vez más frágil. Ambas, sin embargo, comparten el peligro de la fugacidad y –en el ideario personal del autor– pueden verse amenazadas por la ceniza, por la oscuridad y la muerte. Sólo la pasión, el fuego interior, consigue dar al individuo la fuerza necesaria para evitar tales peligros, impidiendo su conversión en ceniza, consumido por el relámpago o por la luciérnaga.

En esta metafórica gramática de la vida que conjeturamos en la obra de Scorza, el motor de la pasión es precisamente el juego de oposiciones o estructura básica expuesta que se halla en constante reequilibrio, y que se reajusta siempre frente a los frecuentes y reiterados desequilibrios vitales. Tal vez podríamos también conjeturar que para Scorza, la escritura, cambiante pero esencial, no significa otra cosa que la continua búsqueda de la energía suficiente para seguir alimentando el motor de su propia pasión, de su propio fuego interior.

SEGUNDA PARTE

LA RECEPCIÓN DE LA OBRA NARRATIVA DE MANUEL SCORZA

4
ANÁLISIS CUANTITATIVO DE LA RECEPCIÓN DE LA OBRA DE MANUEL SCORZA

4.1. El impacto de la obra narrativa de Manuel Scorza: Perú y Europa

En este capítulo se analiza el impacto que la obra narrativa de Manuel Scorza tuvo en los años setenta y ochenta entre el público, y en el siguiente, la acogida que recibió entre la crítica especializada. Es necesario señalar que Scorza no sólo quiso conquistar al gran público, sino que también intentó, insistentemente, convencer a la crítica sobre cuáles debían ser los ejes interpretativos en los que situar su obra. En declaraciones y entrevistas aludía una y otra vez a la realidad sobre la que se basaba su narrativa y, al mismo tiempo, insistía en las especificidades del mundo indígena como fuente de inspiración y motivo de defensa de su obra.

Scorza consiguió alcanzar parte de sus propósitos. Su obra literaria fue extensamente difundida en los años setenta en Europa y en Latinoamérica, y el éxito lo convirtió en uno de los protagonistas momentáneos de la Nueva Narrativa latinoamericana. Las numerosas traducciones de su ciclo narrativo fueron una prueba de ese éxito. Por otra parte, la reacción mayoritaria de la crítica especializada tomó una senda sin excesivas complicaciones. Por regla general, situó a Scorza en el contexto de la literatura peruana, siguiendo los dos clásicos ejes, el diacrónico –que suponía la evolución del indigenismo, corriente a la que se le adscribió casi inmediatamente desde sus inicios– y el sincrónico –confrontando la obra del autor con la de sus contemporáneos, tanto dentro del Perú como en el resto de países latinoamericanos–. La crítica también destacaba sus innovadoras digresiones, entre la realidad y la ficción, al uso de los autores que se movían en la estela de lo que se conocía como el *boom* de la literatura latinoamericana.

A pesar de los numerosos comentarios de Scorza manifestando

que escribió *Redoble por Rancas* –y el resto de baladas y cantares que integran su ciclo novelístico– con el exclusivo fin de concienciar a la población del Perú sobre las injusticias infligidas contra las comunidades indígenas, surgen numerosos interrogantes sobre las intenciones del producto literario que construyó el autor. Por ejemplo, por qué si desde la publicación de *Redoble por Rancas* en 1970 en Barcelona conquistó al público español y francés, y posteriormente al público europeo en su conjunto, por el contrario la obra narrativa de Scorza no experimentó, en un primer momento, un éxito similar en su propio país, Perú.

La crítica especializada hizo allí caso omiso a la aparición de su primera novela e incluso la recibió de forma bastante negativa. En esta dirección apunta Tomás G. Escajadillo, especialista en el indigenismo peruano y uno de los mayores defensores de la narrativa scorziana, cuando señala:

> A pesar de la publicación de los libros de Scorza en editoriales "grandes", la recepción de su obra en el Perú fue ilustrativa: crítica mordaz a su primera "balada" o "cantar"; silenciamiento al resto de la pentalogía conforme ella fue creciendo en difusión y prestigio internacionales[1].

No hay duda de que las novelas de Scorza fueron conocidas en el Perú, a lo largo de los años setenta, gracias a la proyección que de la figura del autor hacían los grandes medios de comunicación europeos y que, inevitablemente, llegaba también a su país de origen. Sin embargo, fue un hecho extraliterario el que contribuyó de forma definitiva a dar publicidad a su obra en el Perú: la ya mencionada liberación de Héctor Chacón, personaje real que aparece como protagonista en *Redoble por Rancas*. Scorza aprovechó este episodio concediendo numerosas entrevistas, actividad que continuó en los años siguientes, opinando sobre cuestiones políticas y sociales en la prensa peruana. Pero no fue hasta los años ochenta que la difusión de su obra en el Perú alcanzó un fuerte impacto. Prueba de ello es que las primeras ediciones peruanas no aparecen publicadas hasta mediados de los ochenta. Hasta entonces, sus libros debían importarse –según las épocas– desde Argentina, Colombia o España. También da cuenta de esta situación el crítico pe-

---

[1] T. G. Escajadillo, "Scorza antes del último combate" [1978], *Hispamérica*, vol. 19, núm. 55, 1990, pág. 53.

ruano Antonio Cornejo Polar, otro de los principales especialistas sobre el indigenismo andino, en el prólogo del homenaje póstumo dedicado a Scorza realizado por la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*:

> Como novelista tuvo un gran éxito internacional en términos de traducciones y crítica; en cambio, en el Perú, más bien fue silenciado y eludido. Ésta es una de las deudas más grandes de la crítica peruana, incluyendo de esta revista, aunque en sus páginas se publicaron un artículo, una nota y dos reseñas sobre su novelística[2].

De hecho, seguramente existen importantes vínculos entre la distinta intensidad de la recepción de la obra scorziana en los ámbitos europeos y latinoamericanos y la forma en que la crítica especializada –ayudada por el propio Scorza– intentó situar su novelística en el seno de las corrientes literarias latinoamericanas. Lo que en Europa parecía exótico, brillante y justiciero, en Latinoamérica y especialmente en el Perú parecía inexacto y confuso, o incluso de mal gusto[3]. Se ha aludido en ocasiones a una "conspiración del silencio" entre la crítica peruana[4], y no hay duda de que la especial personalidad de Scorza, así como su discutida figura en el Perú de los años sesenta como editor y poeta, no ayudaron excesivamente a la recepción posterior de su obra novelística. Como el propio autor reconocía: "Quizás por vivir en sociedades pequeñas donde nos cruzamos todos los días, acabamos por confundir al autor con la obra"[5]. Sin embargo, deben existir otros elementos adicionales que ayuden a explicar, más allá de la biografía y la absurda conspiración, el porqué de este fenómeno en el proceso de recepción de *La Guerra Silenciosa*. Las páginas siguientes, desde distintos ángulos, tratan de dilucidar esta cuestión, considerando

---

[2] A. Cornejo Polar y N. Osorio Tejeda, "Homenaje a Manuel Scorza", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 10, núm. 20, 1984, pág. 3.

[3] M. Vargas Llosa, en AA. VV., *Semana de autor: Mario Vargas Llosa*, Madrid, Ed. Cultura Hispánica-Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1985, pág. 53. Sobre esta cuestión, véase también: M. Vargas Llosa, "¿Un champancito, hermanito", *Contra viento y marea*, vol. 2, Barcelona, Seix Barral, 1990 (2ª. ed.), págs. 345-349.

[4] T. G. Escajadillo, "Scorza: *La Guerra Silenciosa* y la conspiración del silencio", *El Observador*, 3-1-1984, pág. 11.

[5] Anónimo, "Dos novelistas se confiesan: A. Bryce Echenique y M. Scorza", *7 días del Perú y del Mundo*, núm. 742, 22-9-1972, pág. 61.

en especial el horizonte de expectativas de la crítica europea y latinoamericana en el contexto de los años setenta.

4.2. ANÁLISIS DE LA RECEPCIÓN DE SCORZA A TRAVÉS DE LAS EDICIONES Y TRADUCCIONES DE SU OBRA

Antes de introducirnos en el análisis de la recepción a través de las reseñas y críticas literarias, analizando discursos y valorando opiniones, resulta de gran ayuda realizar una primera aproximación genérica a la recepción de la obra de Scorza a partir de un análisis cuantitativo de los efectos a que dio lugar tal recepción. En primer lugar, se examina el proceso de difusión editorial de la obra narrativa scorziana: se trata de seguir el número de ediciones de su obra en español, los lugares de su publicación o las características de las editoriales en que apareció, entre otros detalles. En segundo lugar, se pretende seguir de cerca el proceso de internacionalización del escritor a través de las fechas de las traducciones de sus novelas. También se examina el impacto que tuvo su narrativa en los grandes medios de comunicación de la época. Para ello, se toma como indicador las numerosas entrevistas que Scorza concedió a lo largo de los años en periódicos y revistas europeas y latinoamericanas. En alguna medida, este último indicador muestra tanto la internacionalización de Scorza como escritor, como la densidad del impacto social que su obra representó.

No hay duda que su primera novela, *Redoble por Rancas*, fue un éxito. Scorza se presentó con ella al Premio Planeta de 1969, después de haber intentado sin éxito interesar a diversas editoriales. Conocía bien las estrategias editoriales, y no perdió un segundo en promocionar su novela, como recuerda algo más que maliciosamente W. Luchting:

> Approximately two years ago he began to put these talents to use in promoting his own first novel *Redoble por Rancas,* then in manuscript form. Long before the book came out, virtually everybody in the close knit world of Latin American writers had heard or read about Scorza's coming novel. The advance praises were –as were the first reviews as far-fetched as the novel's style.[6]

[6] W. Luchting, "*Redoble por Rancas*, reviewed", *Books Abroad*, vol. 46, núm. 1, 1972, pág. 84.

Al resultar la novela finalista del Premio Planeta, esta editorial tomó la decisión de publicarla. Hay que recordar que, en aquellos años, Planeta estaba experimentando un gran crecimiento editorial, y sin embargo no se había introducido en el mercado del *boom*, capitaneado por Seix Barral con autores como Vargas Llosa, e imitado por editoriales como Destino, que también premiaron y publicaron a escritores de aquellas latitudes, como Eduardo Caballero Calderón. En este sentido, Planeta intentaba introducirse también en este mercado, buscando nuevos escritores. Por lo tanto, la decisión de editar la obra de Scorza cabe situarla en el contexto específico del auge del *boom* latinoamericano[7].

La novela fue publicada en la prestigiosa colección "Grandes Narradores Universales", dirigida por Baltasar Porcel, y en la que ya se habían publicado autores latinoamericanos como Juan Rulfo (*Pedro Páramo*), Jorge Luis Borges (*El Aleph*) y Ernesto Sábato (*Sobre héroes y tumbas*), que aparecían como consagrados junto a William Faulkner o Albert Camus. La primera edición, al ser intensamente promocionada como finalista del Premio Planeta, fue elevada, de unos 25.000 ejemplares, que se agotaron en un mes[8]. La misma editorial realizó una segunda edición de la obra en 1971, y la reeditó en diversos formatos posteriormente de 1973 a 1976. Al mismo tiempo la sucursal de Planeta en Argentina también realizó ediciones propias de *Redoble por Rancas*. Dado el éxito de la novela, Planeta retuvo al escritor y le publicó en 1972 *Garabombo, el Invisible*, en la misma colección, de la cual también realizó numerosas reediciones hasta 1976.

Observando la tabla 1 (págs.113-114), se advierte que el número de ediciones o reediciones en castellano de obras de Scorza va creciendo paulatinamente hasta 1977, fecha en que el autor cambia de editorial y se vincula a la venezolana Monte Ávila Editores, que tenía entonces relaciones en España con la editorial Seix Barral. Junto a la reedición de sus novelas anteriores, ese mismo año Scorza publica dos nuevas entregas de su ciclo novelístico: *El Ji-*

---

[7] J. Donoso, *Historia personal del "boom"*, cit. Véase también D. Gras, "El campo literario de la narrativa hispanoamericana en España: balance de medio siglo", en C. Ruiz Barrionuevo, ed., *Actas del XXXIII Congreso del IILI*, Salamanca, Universidad de Salamanca, en prensa.

[8] L. E. García Mora, "Reseña: *Historia de Garabombo, el Invisible*. Un libro documento, más para ser creído que para ser leído", *Imagen*, núm. 64, 12-9-1972, pág. 3.

nete Insomne y *Cantar de Agapito Robles*. Estas novelas experimentaron un menor éxito que las dos precedentes. Tal vez era éste el temor que el propio Scorza sentía y que le llevó a retrasar su publicación, ya que, en alguna medida, podían ser vistas como una repetición de temas y lugares ya conocidos por los lectores de *Redoble por Rancas*. No puede decirse, sin embargo, que ambas novelas pasaran completamente desapercibidas. En España, su recepción debe situarse en el contexto de la transición política, que ayudó sin duda a sintonizar al lector con la temática del ciclo[9]. Una muestra de ello es que Monte Ávila publicó en Caracas a finales de 1977 la primera edición de estas novelas y, paralelamente, se imprimió otra edición, que fue publicada en enero 1978 con el mismo sello editorial en Barcelona por Luis Porcel.

En 1979 Scorza comenzó a tener problemas con la editorial venezolana por temas económicos. Al parecer, a mediados de ese año consiguió una oferta mejor para publicar su quinto cantar en Siglo XXI, y decidió rescindir su contrato con Monte Ávila, a cuyo frente se hallaba Juan Liscano, poeta y antiguo colaborador en la aventura de los Festivales del Libro. La decisión fue, en principio, amistosa, al llegar Scorza a un acuerdo con la editorial para quedarse en propiedad los restos en stock de las ediciones de sus obras y poder comercializar directamente los remanentes. Sin embargo, surgieron algunas dificultades para materializar ese acuerdo, ya que Scorza no conseguía hacerse con los ejemplares, debido a presuntas trabas administrativas. A lo largo de meses, la discusión fue subiendo de tono con sucesivos episodios y la intervención de Dora Varona como mediadora y agente literaria de Scorza en el Perú[10], hasta que, finalmente, el asunto trascendió al público con unas declaraciones explosivas del autor denunciando a Monte Ávila en la prensa caraqueña[11].

Scorza pasó a Siglo XXI, donde publicó la última entrega de su

---

[9] Cf. J. Gracia, "Recepción y subversión en torno a la narrativa hispanoamericana en España (1967-1973)", y D. Gras, "*Papeles de Son Armadans* y la narrativa hispanoamericana: una muestra de recepción crítica", en Paco Tovar (ed.), *Narrativa y poesía hispanoamericana (1964-1994)*, Lérida, Universitat de Lleida, 1996, págs. 59-71 y 73-84.

[10] Carta de Manuel Scorza a Dora Varona, del 28 de abril de 1981.

[11] J. P., "Manuel Scorza: 'Monte Ávila se niega a pagarme derechos de autor' (anteayer terminó su última novela: *La Danza Inmóvil*)", *El Nacional*, 19-10-1981.

ciclo: *La Tumba del Relámpago*. Es significativo destacar que, a pesar de que Siglo XXI disponía de sucursal en España, esta editorial publicara en México esa novela. Este fue el primer síntoma de lo que podríamos llamar el transvase receptivo del ciclo narrativo de Scorza desde Europa a Latinoamérica. Es necesario explicar algo más: si en los años setenta casi todas las ediciones en castellano de sus obras se realizaron en España, las reediciones posteriores, después de un período entre 1980 y 1982 en el que no se reeditó ninguna, empezaron a publicarse mayoritariamente en países latinoamericanos. Exceptuando las reediciones realizadas por Plaza y Janés en Barcelona –y la publicación de su nueva novela *La Danza Inmóvil*–, el resto se publicó en México, La Habana o Lima. En la tabla 1 puede observarse que, a partir de 1983, coincidiendo con la muerte del autor, surge un nuevo ciclo de reediciones de la obra scorziana, siendo publicada por primera vez en su país natal por la editorial Peisa. Es interesante observar que las reediciones se concentran especialmente en *Redoble por Rancas*. Por ejemplo, en 1990 se realizó en el Perú una tirada de bajo coste de 200.000 ejemplares en la editorial Periolibros Peruanos, que acompañaba al número inicial de la publicación *Página libre*. En 1991, Siglo XXI comenzó a publicar las *Obras Completas* del autor en México. Más recientemente, resulta significativa la publicación de *Redoble por Rancas* en la selectiva colección de textos castellanos de la editorial Penguin[12].

TABLA 1
EDICIONES DE LA OBRA NARRATIVA
DE MANUEL SCORZA

Año	Eds. y reeds. en castellano	Traducciones	Total
1970	1	0	1
1971	1	0	1
1972	1	2	3
1973	1	4	5
1974	2	6	8
1975	3	9	12

[12] M. Scorza, *Redoble por Rancas*, Nueva York, Penguin, 1997. En la misma colección aparecen textos de García Márquez, Rulfo o Vargas Llosa, entre otros autores latinoamericanos consagrados.

1976	2	7	9
1977	4	9	13
1978	4	7	11
1979	1	9	10
1980	0	5	5
1981	0	12	12
1982	0	3	3
1983	2	3	5
1984	4	3	7
1985	2	4	6
1986	1	2	3
1987	3	1	4
1988	1	2	3
1989	0	1	1
1990	1	0	1
1991	4	0	4
1992	1	0	1
TOTAL	39	89	128

Nota: Las ediciones y reediciones en castellano no reflejan las diversas reimpresiones que posiblemente realizó cada editorial, con tiradas según la demanda y sobre las que no tenemos información documental. Respecto a las traducciones, se incluyen las distintas ediciones realizadas en una misma lengua.
Fuente: véase APÉNDICE BIBLIOGRÁFICO, 4.

La recepción internacional de *Redoble por Rancas* fue rápida, pero no inmediata. Su éxito entre el público de lengua castellana tuvo que ser el argumento inicial para convencer a diversas editoriales europeas de la oportunidad de traducir la obra de Scorza. Así, no fue hasta 1972 cuando aparecieron las primeras traducciones. Entre 1972 y 1973 se publicó seis veces en otras lenguas, aparte del castellano, cinco en lenguas románicas (francés, italiano y portugués). En Francia, traducida por Claude Couffon, fue acogida de forma muy favorable: una editorial prestigiosa como Grasset compró los derechos de autor y la publicó junto a la "honrosa compañía" de Rulfo y Borges en la misma colección; posteriormente, no obstante, los derechos de publicación fueron adquiridos por Belfond. Del mismo modo, en Italia la novela también aparece

en una editorial de renombre (y de izquierdas), como es Feltrinelli. El despegue en el número de traducciones de *Redoble por Rancas* ocurrió entre 1974 y 1975. Podría decirse que la difusión de la novela fue ocupando, de forma progresiva, distintos ámbitos lingüísticos europeos. Después fue acogida en los ámbitos eslavos, germánicos y nórdicos, con recepción favorable que se tradujo, en algunos casos, en ediciones de bolsillo en las respectivas lenguas.

Mención aparte merece la publicación de *Redoble por Rancas* en el ámbito lingüístico anglosajón en 1977. Se trató de una operación a gran escala, con su publicación simultánea en Estados Unidos, Canadá y Gran Bretaña. En el fondo, la operación partía del importante éxito obtenido en muchos países europeos. Sin embargo, no parece que la novela fuera recibida calurosamente por el público. En este sentido, es significativo que no se publicasen otras obras en inglés hasta 1994[13]. Después de su traducción inglesa, *Redoble por Rancas* continuó reeditándose en francés y alemán, y también en algunos idiomas de ámbito más reducido como el esloveno, el islandés o el albanés. No obstante, el impacto de su recepción estaba llegando a su fin, ya que en los años ochenta no fue reeditada en ningún idioma. Sin embargo, las dimensiones de su recepción internacional a lo largo de la década de los setenta fueron impresionantes. En total, la novela fue traducida a veintitrés lenguas en Europa y América.

Respecto a las traducciones del resto de la obra narrativa de Scorza, puede decirse que sucede algo parecido a lo que ya se ha comentado para la difusión de las ediciones en castellano. El número fue menguando conforme aparecían nuevas novelas del autor. En este sentido, por ejemplo, *La Tumba del Relámpago* y *La Danza Inmóvil*, traducidas en los años ochenta, sólo aparecieron en las lenguas que desde el inicio habían sido las impulsoras de su difusión internacional: italiano, francés y portugués. Por ello, puede destacarse que el ciclo completo sólo se encuentra traducido en cuatro lenguas, las tres mencionadas junto con el danés. Este proceso ha sido ya observado en términos más generales por algunos

---

[13] Traducciones recientes de Anne Marie Aldaz de la segunda y tercera baladas del ciclo: *Garabombo, the Invisible* y *The Sleepless Rider*, ambas publicadas en *hard cover*, y a un precio elevado, por Peter Lang (Nueva York, 1994 y 1996, respectivamente), con un prólogo explicativo de la traductora especialmente dirigido al público desconocedor de los acontecimientos narrados.

críticos, como Claudia Fritsche, que señalan el descenso del interés en el resto de las novelas de Scorza[14].

Por otra parte, tampoco es cierto que el éxito internacional recayera exclusivamente en *Redoble por Rancas*. La segunda novela del ciclo, *Garabombo, el Invisible*, tuvo unas pautas de difusión internacional parecidas. Fue traducida a quince lenguas y alcanzó un importante éxito de difusión en el ámbito lingüístico alemán[15], donde llegó a publicarse en 1981 una tercera edición, permaneciendo mucho tiempo en el catálogo de editoriales como Suhrkamp y Fischer.

Es significativo que las dos novelas publicadas a inicios de los setenta obtuvieran una gran difusión internacional, alcanzando todos los ámbitos lingüísticos europeos, mientras que las novelas publicadas en la segunda mitad de aquella década, *El Jinete Insomne*, *Cantar de Agapito Robles* y *La Tumba del Relámpago*, lograron una difusión menor, no por ello desestimable, puesto que fueron traducidas a unos diez idiomas cada una. Si el descenso en la recepción de las novelas que forman el ciclo de *La Guerra Silenciosa* fue debido a una saturación del discurso scorziano en los diversos ámbitos lingüísticos en que se tradujo, o bien obedeció a su coincidencia temporal con movimientos sociales y estados de opinión característicos de la Europa de los años setenta, es algo que resulta difícil de precisar, aunque no sería de extrañar que se combinaran diversos factores –incluyendo la especial situación política del Perú– en el proceso de recepción del público europeo ante la narrativa de Scorza.

En resumen, en cuanto a las ediciones en castellano, existe un período hasta 1977 de fuerte crecimiento. Esta tendencia se detiene en 1978, y entre 1979 y 1982 se produce un estancamiento debido a dos motivos: los diversos problemas editoriales que paralizaron la distribución de su obra y, luego, las reducidas ventas de su último cantar en Siglo XXI, hecho que provocó que esta editorial no

---

[14] C. Fritsche, "Manuel Scorza: *La Guerra Silenciosa*", en V. Roloff (comp.), *Der hispanoamerikanische Roman*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, vol. II, 1992, pág. 206.

[15] El ámbito lingüístico del alemán ha sido, desde un principio, uno de los más permeables, por diversos motivos, a la literatura latinoamericana, como bien han sabido analizar críticos como Gustav Siebenmann (*Die neuere Literatur Lateinamerikas und ihre Rezeption im deutschen Sprachraum*, Berlín, Colloquium, 1972) y Claudia Wiese (*Die hispanoamerikanischen Boom-Romane in Deutschland. Literaturvermittlung, Buchmarkt und Rezeption*, Frankfurt, Vervuert, 1992).

reeditara por esos años ninguna de sus obras anteriores. A partir de 1983, se produjo una nueva tendencia ascendente con la publicación de su última novela en Plaza y Janés, cuyo éxito condujo a esta editorial a reeditar toda su obra narrativa anterior. Años después de su muerte, a principios de los noventa, se reeditarían en siete volúmenes sus obras completas (incluyendo su poesía) en Siglo XXI, gracias a los esfuerzos de su hijo.

4.3. Análisis comparativo de las traducciones de Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa y Manuel Scorza

En este apartado se propone el estudio comparativo de la difusión internacional de la obra de Scorza frente a la de otros narradores latinoamericanos. Para ello, nos basamos en los datos suministrados por la base de datos de traducciones de obras literarias creada por la UNESCO conocida como *Index Traslationum*. Esta base de datos permite realizar tratamientos estadísticos que pueden arrojar luz a cuestiones largamente debatidas en torno al impacto de la recepción de la obra de distintos autores. Una limitación, sin embargo, es que sólo recoge la información a partir de 1978, por lo que los contornos de los años anteriores quedan difuminados. No obstante, el período analizado (1978-1991) ya nos permite esclarecer de forma bastante evidente las tendencias generales sobre la recepción de cada autor.

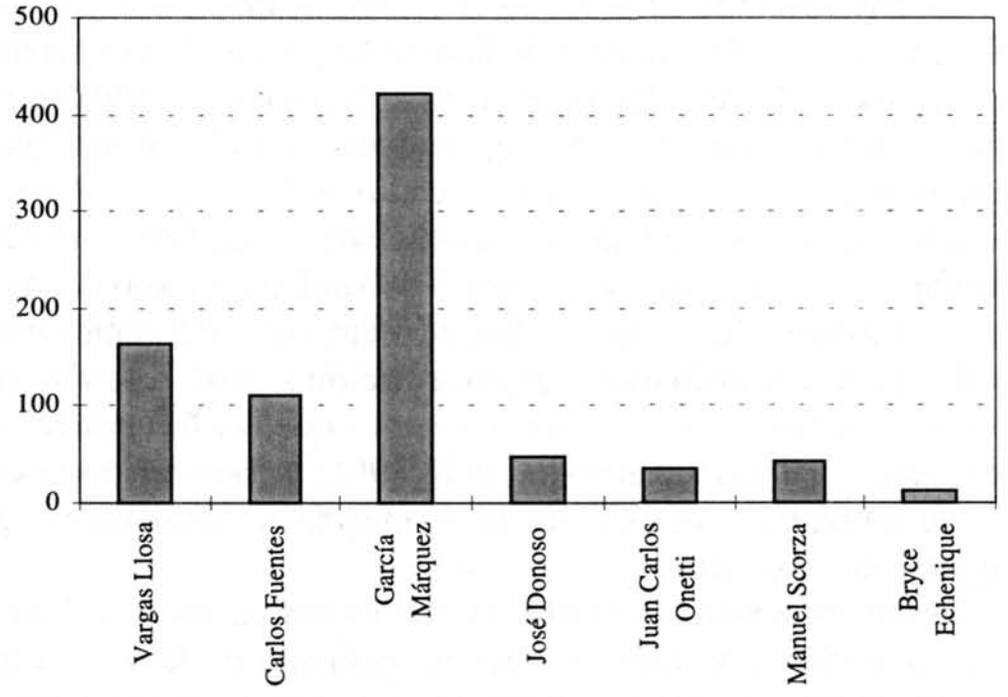
Desde un primer momento, la publicidad en torno a Scorza se basaba, entre otros factores, en el argumento de la gran difusión internacional del autor, en comparación con otros escritores latinoamericanos de éxito en el momento. Esta comparación en la que, a menudo, insistía el propio autor, afectaba especialmente a los dos narradores latinoamericanos con más ventas y más aclamados por la crítica de aquellos años, dos de los integrantes de aquel "cogollo" literario que fue el *boom*. Así, en la promoción de Scorza se solían lanzar eslóganes como el siguiente: "el autor en lengua castellana más traducido, sólo superado por Miguel de Cervantes y Gabriel García Márquez"[16]. Del mismo modo, entre sus amigos y defensores podemos encontrar la misma opinión generalizada, como este otro comentario del poeta peruano César Lévano: "esos li-

[16] Anónimo, "Redoble por Scorza", *El Diario*, 28-11-1983, pág. 3.

bros, traducidos a más idiomas que ninguna obra de autor peruano y mucho más leídos en Europa que los de Mario Vargas Llosa, no fueron bien acogidos en el Perú"[17].

Ahora bien, estas afirmaciones, aceptadas habitualmente como ciertas, debemos comprobarlas con datos efectivos, y aquilatarlas con la perspectiva que da el tiempo. Es necesario ver los ritmos de las traducciones y los contextos lingüísticos en que éstas aparecen para valorar tales aseveraciones y situar comparativamente, en su justa medida, el alcance de la recepción de la obra de estos autores.

Gráfico 1
NÚMERO TOTAL DE TRADUCCIONES 1979-1994



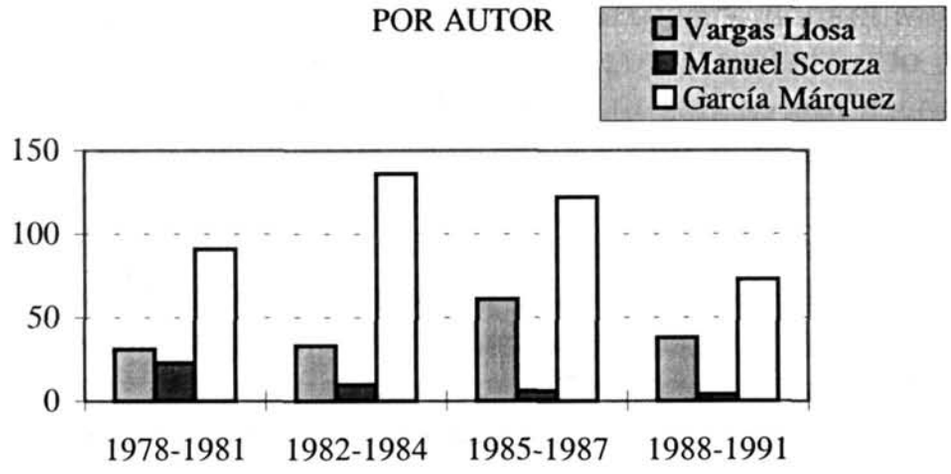
Al observar el gráfico 1, donde se muestra por columnas el volumen absoluto de traducciones entre 1978 y 1994, podemos establecer que lo dicho anteriormente no se corresponde del todo con la realidad de las cifras. Destaca, de forma abrumadora e inalcanzable, el caso de Gabriel García Márquez, con más de 400 traducciones y reediciones. No obstante, es Vargas Llosa, y no Scorza, quien aparece a la zaga del colombiano, con más de 150 traducciones. Y todavía otro autor, Carlos Fuentes, se encuentra en una posición más favorable. Además, hay que señalar que el volumen de traducciones de Scorza y de Donoso es muy similar y ligeramente

[17] César Lévano, "Danza Inmóvil", cit., pág. 18.

superior a la de un maestro como Onetti, a la vez que la distancia que los separa de Bryce Echenique es realmente remarcable.

Pero también hay que relativizar estos datos, ya que pueden resultar algo distorsionados por el problema relativo al límite temporal de la base de datos. Así, existe un número considerable de traducciones de Scorza anterior a 1978 que conocemos en su totalidad, mientras no podemos decir lo mismo del resto de los autores aquí representados. Por otra parte, la muerte de Scorza en 1983 altera los elementos de comparación, ya que el ritmo de traducciones de su obra se detiene entonces para no recuperarse. Éste, lógicamente, no es el caso del resto de autores, quienes continúan publicando, promocionándose y traduciéndose durante todo el período. Si desglosamos los datos por períodos cortos de tiempo (gráfico 2), podemos observar que el número de traducciones de la obra de García Márquez se encuentra en todo momento en una posición inalcanzable, con gran diferencia. Sin embargo, entre Vargas Llosa y Scorza no hay tanta distancia, al menos en un primer período, entre 1978 y 1981, y es a lo largo de la década de los ochenta que este margen va creciendo cada vez más.

Gráfico 2
EVOLUCIÓN DEL NÚMERO DE TRADUCCIONES POR AUTOR



Este interés por la comparación con las traducciones de otros autores latinoamericanos se convirtió en Scorza, a veces, casi en una obsesión, quizás debido a su pasado como promotor editorial, que le hacía fijarse en estos detalles, como puede deducirse de comentarios, no siempre del todo exactos, como el siguiente:

(...) la resonancia literaria es variada. García Márquez no ha sido un éxito en Francia, por ejemplo. Lo que ha tenido más éxito en Francia es *Sobre héroes y tumbas*, la novela de Jorge (*sic*) Sábato. En Finlandia me dijeron que me iban a traducir mi libro "a pesar de que Vargas Llosa ha sido un fracaso". En cambio, tengo entendido que Manuel Puig ha vendido en Italia cerca de 80.000 copias de *Boquitas pintadas*. Eso es un gran tiraje. García Márquez está llegando a los 100.000 en Italia. En Inglaterra, el editor de García Márquez en inglés me dijo que la edición de *Cien años de soledad* no pagó ni los costos[18].

4.4. ANÁLISIS DE LA RECEPCIÓN DE SCORZA A TRAVÉS DE LAS ENTREVISTAS REALIZADAS AL AUTOR

Entrando en el análisis de la recepción de la narrativa de Scorza a través de la repercusión de su figura en la prensa, cabe señalar un primer fenómeno observable: al parecer, Scorza proyectó especialmente su imagen, tal vez intencionadamente, sobre todo en Latinoamérica. Es decir, casi dos tercios de las entrevistas que le fueron realizadas, publicadas entre 1968 y 1990 (como puede observarse, algunas de estas entrevistas fueron reproducidas tras su muerte), aparecieron en medios de comunicación latinoamericanos. El resto de las entrevistas se divide entre Francia y España, siendo un escaso número las publicadas en otros países europeos. Las publicadas en Latinoamérica se concentran en dos momentos temporales de elevada densidad. Un primer momento, en los años 1972 y 1973, refleja el éxito internacional obtenido por Scorza con la publicación de sus dos primeras novelas. En estas entrevistas se indaga sobre la personalidad del autor y las claves de su triunfo. Realizadas en periódicos de elevada difusión, se presenta a un nuevo novelista de éxito que, como otros escritores latinoamericanos, ha triunfado en Europa desde una narrativa enraizada en las claves de Latinoamérica. En alguna medida, el mensaje es claro: es la vuelta "al hogar" de un nuevo triunfador.

---

[18] C. Lévano, "Yo elegí la sencillez...", *Caretas*, núm. 463, pág. 35. En la misma entrevista, Scorza, apoyado por su mujer, Cecilia Hare, afirma: "(...) quien tiene verdaderamente un gran éxito fuera de la América Latina es Jorge Luis Borges (...)". No hemos incluido a Borges en el análisis de este apartado por no considerarlo pertinente en este contexto.

TABLA 2
ENTREVISTAS A SCORZA POR AÑO DE PUBLICACIÓN, 1968-1994

Año	Latinoamérica	Francia	España	Resto de Europa	Total Europa
1968	0	1	0	0	1
1969	1	0	0	0	0
1970	0	0	0	0	0
1971	4	0	1	0	2
1972	6	0	0	0	1
1973	8	3	0	0	2
1974	1	2	0	1	3
1975	1	0	3	0	2
1976	3	2	0	1	2
1977	6	0	2	1	4
1978	8	0	2	0	2
1979	2	1	4	0	7
1980	6	2	1	0	7
1981	4	1	0	0	1
1982	2	0	0	2	2
1983	7	2	4	0	6
1984	2	0	2	0	3
1985	0	1	0	0	1
1986	1	0	0	0	0
1987	1	0	0	0	0
1988	1	0	0	0	0
1989	0	0	0	0	0
1990	0	0	0	0	1
1991	1	0	0	0	0
Total	65	15	19	5	47

Nota: Las traducciones de las entrevistas también se han considerado como un documento más.
Fuente: APÉNDICE BIBLIOGRÁFICO. Entrevistas a Manuel Scorza.

El segundo momento de elevada densidad en el número de entrevistas realizadas en Latinoamérica presenta unas características bastante distintas. Este momento podemos situarlo en torno a 1978, y para entender su lógica hay que tener en cuenta que es el momento en que Scorza vuelve al Perú para participar en la vida política de su país. Por ello, las entrevistas, generalmente en la prensa, se centran

sobre todo en el problema indígena y la caracterización que Scorza da de él en sus novelas. Se trata de un autor consagrado, que ha publicado nuevas novelas y que utiliza su fama europea, ya conocida en Latinoamérica, para insistir en argumentos a medio camino entre la reivindicación política y la imaginación literaria.

En cuanto a las entrevistas publicadas en países europeos, es curioso advertir que la distribución temporal no sigue las pautas de las aparecidas en Latinoamérica. No se encuentra ningún momento de elevada concentración, sino que existe una dispersión desde inicios de los años setenta hasta inicios de los ochenta, dado que aparecen como máximo dos o tres entrevistas al año en un mismo país. En este sentido, son Francia y España los países donde aparecen la mayor parte de las entrevistas. En España se encuentran bastante concentradas en los años de la transición política, entre 1975 y 1979, mientras que en Francia ya en 1973, después de la traducción de *Redoble por Rancas*, se produjeron dos entrevistas importantes (una de ellas en *L'Express*).

Aunque tanto en España como en Francia aparecen entrevistas en la prensa, es más frecuente, especialmente en Francia, que Scorza sea entrevistado en revistas de divulgación literaria como *Magazine littéraire*. Además, cabe destacar la presencia de Scorza en programas de televisión especializados en literatura, de amplia difusión y prestigio: en Francia en *Apostrophes*, y en España en *A Fondo* y *Encuentros con las Letras*. En tales entrevistas, dirigidas a un público ya interesado en la literatura, Scorza aparece como un escritor latinoamericano comprometido políticamente, que escribe unas novelas en las que su compromiso resuena con fuerza y donde surge de forma permanente la reivindicación del problema indígena en los Andes.

La imagen que cultiva Scorza de forma reiterada para el público europeo culto se centra en la mezcla indisociable de elementos biográficos y creativos. En cierto modo, da la impresión de acercarse a un hipotético lector que, ansioso de causas puras y justas, desea encontrar a alguien que pueda unir vida y literatura más allá de los estereotipos comunes. Seguramente, durante bastantes años, este discurso cautivó a cierto público europeo de izquierdas, en unos momentos en que las expectativas de transformación radical de la sociedad aún no eran una completa utopía[19]. No obstante, el discurso

[19] Carlos Rangel, *Del buen salvaje al buen revolucionario* [1976], Caracas, Monte Ávila, 1992.

también tenía sus limitaciones y algo de eso seguramente debía percibir Scorza al reducir sus intervenciones (o ver reducidas las solicitudes) a partir de 1980. En todo caso, la publicación de nuevas traducciones de las obras de su ciclo en Francia, Italia o Alemania, entre otros países, ya no despertaban el mismo interés público que había producido *Redoble por Rancas* o *Garabombo, el Invisible*.

4.5. Análisis de la recepción de Scorza a través de las reseñas a su obra

Después del análisis de las entrevistas, nos ocupamos de un análisis del impacto de la obra de Scorza entre la crítica literaria. Para ello, se han localizado las reseñas publicadas tanto en periódicos como en revistas académicas y divulgativas, para apreciar tanto su intensidad temporal como la concentración geográfica de éstas. El conjunto localizado significa, sin duda, una amplia muestra del impacto de las publicaciones y las traducciones en diversos ámbitos europeos y latinoamericanos. En este sentido, nos concentramos especialmente en la críticas a su primera obra, *Redoble por Rancas*, debido a la mayor abundancia de reseñas críticas existente, así como también a su mayor difusión en los diversos países en que fue publicada.

En efecto, entre las más de cien reseñas bibliográficas seleccionadas, algo menos de la mitad se refieren a *Redoble por Rancas*. Esto es ya un claro indicio de cuál fue el ritmo que imprimió la publicación del conjunto de novelas que forman *La Guerra Silenciosa*. Si la primera despertó un gran interés en todos los países en que fue publicada, las restantes novelas –por lo menos, en lo que se refiere a su impacto en la crítica– fueron teniendo, en ritmo decreciente, un menor número de revisiones. Sólo se salva de este ritmo decreciente la última novela, *La Tumba del Relámpago*, que consiguió alcanzar más reseñas que las obtenidas por *Historia de Garabombo, el Invisible*, la segunda entrega del ciclo.

Como es habitual, las reseñas a cada una de las novelas de Scorza se concentraban en el año de su publicación o bien en el siguiente. En el caso de las traducciones sucedía, por descontado, lo mismo. Así, nos encontramos que *Redoble por Rancas*, por ejemplo, recibe un número importante de reseñas en el año 1971, después de su publicación en castellano en 1970, y vuelve a recibir una nueva oleada en 1973, después de su publicación en francés, y de nuevo en 1976 y 1977, después de su publicación, respectiva-

mente, en alemán y en inglés. Sin embargo, no ocurre lo mismo con *Historia de Garabombo, el Invisible*. El número de reseñas después de su publicación en castellano es significativamente menor, y lo mismo sucede después de su publicación en alemán y en francés. La recepción crítica de *El Jinete Insomne* y *Cantar de Agapito Robles*, después de su publicación en castellano en 1977, es también muy reducida en comparación con el impacto que representó *Redoble por Rancas*.

TABLA 3
EXPANSIÓN TEMPORAL DE LAS RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS A LA OBRA NARRATIVA DE MANUEL SCORZA (1970-1985)

	RPR	HGI	EJI	CAR	TR	DI	TOTAL
1970	2						2
1971	11						11
1972	1	3					4
1973	6	2					8
1974	2	2					4
1975	3	0					3
1976	8	3					11
1977	11	0	5	2			18
1978	4	1	5	3			13
1979	1	0	2	2	3		8
1980	1	0	2	1	3		7
1981	0	0	0	0	2		2
1982	0	1	1	0	1		3
1983	0	0	0	0	3	4	7
1984	0	0	0	0	3	1	4
1985	1	0	1	3	0	0	5
Post.	0	0	1	1	0	0	2
Total	51	12	17	12	15	5	112

Fuente: Dunia Gras, *Manuel Scorza. Un Mundo de ficción*, Tesis doctoral, Publicaciones de la Universidad de Barcelona, Barcelona, 1999. APÉNDICE BIBLIOGRÁFICO, 3.

Tal vez la recepción de *La Tumba del Relámpago* siguió unas pautas distintas, ya que fue más concentrada en el tiempo y, aunque después de su publicación en castellano no alcanzó tampoco un gran impacto, sí obtuvo una resonancia mayor, quizás por tra-

tarse de la novela que cierra el ciclo. En relación con este análisis cuantitativo, sólo resta mencionar que la última novela de Scorza, *La Danza Inmóvil*, fue escasamente valorada por la crítica, y que en ningún caso alcanzó los niveles de recepción que habían alcanzado sus novelas anteriores.

Resulta interesante destacar, si se estudian con mayor detalle las características de las reseñas recibidas, la composición de los ámbitos lingüísticos y culturales en los que las novelas tuvieron algún impacto. Pueden encontrarse aspectos muy significativos en la distribución de las reseñas sobre las obras de Scorza aparecidas en publicaciones periódicas de los ámbitos lingüísticos español, francés, alemán e inglés. En relación con el español, sorprende el gran número de reseñas publicadas en países latinoamericanos, donde se dio cuenta de la publicación de todas y cada una de sus novelas, en especial de *Redoble por Rancas*, mientras que en España el número de reseñas fue mucho más escaso. Este fenómeno puede llamar la atención, ya que las dos primeras novelas fueron inicialmente publicadas en España. Este hecho no deja de mostrar alguna relación con la proyección pública de Scorza, más cuidada en el continente americano, así como con la residencia del escritor en París y su escasa relación con España, por lo menos durante la primera mitad de los años setenta.

La recepción de la crítica francesa fue más equilibrada. Destaca la atención significativa a la primera novela y, coincidiendo con su muerte, una nueva sucesión de reseñas en recuerdo del autor. La recepción entre la crítica alemana se encuentra muy concentrada en la traducción de *Redoble por Rancas*. Tanto en la antigua Alemania Oriental (RDA) como en Alemania Federal (RFA) la novela fue bien recibida, puesto que se realizaron críticas en los periódicos más importantes. De las otras novelas del ciclo (exceptuando la última, que no fue traducida), el número de reseñas fue mucho menor. Finalmente, hay que destacar el elevado número de revisiones críticas que recibió la traducción al inglés de *Redoble por Rancas*.

5
ARGUMENTOS Y OPINIONES EN LA RECEPCIÓN DE LA OBRA DE MANUEL SCORZA

5.1. Análisis del contenido de las reseñas

Después de haber situado, cronológica y geográficamente, las reseñas aparecidas sobre la obra narrativa de Manuel Scorza, procedemos a una aproximación basada en los contenidos de las mismas. Por su mayor repercusión, nos centramos esencialmente en las reseñas dedicadas a *Redoble por Rancas*, aunque de forma adicional y puntual también introduciremos en nuestro análisis comentarios sobre las reseñas efectuadas a otras novelas.

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

Empezando por el ámbito lingüístico francés, encontramos en el año 1973 una crítica importante en *Le Monde*, después de la traducción de *Redoble por Rancas* a ese idioma. La reseña, bastante extensa, estaba firmada por Claude Fell, un importante crítico literario especializado en literatura latinoamericana. Claude Fell des-

taca, en primer lugar, la vinculación vital del autor con el tema de la novela, así como la veracidad de los hechos narrados, al calificarla de novela inquisitoria. Papel clave juega la información biográfica sobre el autor, que se proyecta sobre la obra:

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

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

Sin embargo, sabemos ahora que las informaciones biográficas recogidas por los críticos podían llegar a ser exageradas, o simplemente no eran del todo ciertas, y que Scorza deformaba con frecuencia su propia imagen, haciendo de publicista de su obra. Así, de las informaciones biográficas apuntadas por el crítico de *Le Monde*, ninguna era correcta. Refuerza la sensación publicitaria la reseña crítica de *L'Express*, publicada por las mismas fechas, que reproduce el mismo esquema argumental. En ésta, aunque se matizan algo más las afirmaciones sobre su biografía, se combinan deformaciones (en la línea de una mayor implicación política) con datos verdaderos, lo que no deja de convertir a Scorza en un personaje de ficción que se basa en la supuesta realidad de la novela[3]. Al mismo tiempo, también se insiste en la veracidad de los hechos que trata *Redoble por Rancas*, destacando como argumento de tal veracidad el compromiso político del autor y su implicación di-

---

[1] C. Fell, "Une saga andine", *Le Monde*, 1-3-1973, pág. 21.

[2] Ibídem.

[3] D. Fernández, "Massacre au Pérou", *L'Express*, núm. 1130, 5-3-1973, págs. 67-68.

recta en los hechos: "La politique, ici, a comme forcé la main à la littérature"[4]. El autor de la crítica, Dominique Fernández, un novelista de bastante éxito en Francia en los años setenta, apuesta decididamente por la novela, de la que destaca sus elementos fantásticos y mágicos, deduciendo que están puestos al servicio del compromiso político. Lo que resulta más interesante es que se abre un nuevo camino de interpretación del ciclo de Scorza, ya que en lugar de remitirse a la tradición indigenista, lo sitúa en un contexto más amplio y general de las obras de denuncia.

Las críticas aparecidas en *Le Monde* a las sucesivas traducciones de las baladas de *La Guerra Silenciosa*[5], en 1976 y 1979, aunque escritas por autores distintos, siguen con muy pocas diferencias el argumento trabado en las primeras críticas: mezcla de fantasía y realidad, pero con una enorme veracidad de los hechos, fruto del compromiso político y de la experiencia vivida del autor. Así, Claude Couffon, amigo personal de Scorza a la vez que traductor de sus dos primeras novelas, insiste en esta perspectiva realista de lo narrado: "Son livre était vrai. Il avait vécu l'inimaginable expérience et bien connu ses personnages peu communs"[6].

Por su parte, Hubert Juin apunta hacia una lectura integradora de la realidad con la fantasía, para lo que se basa, como sucede en otras reseñas de otros críticos, en declaraciones del propio Scorza. Para concluir por sí mismo en lo que se convertirá en una clave de interpretación de la obra scorziana: "(...) rien, ici, n'est d'invention; mais tout y est imaginaire"[7].

Es decir, su obra se sitúa en la confluencia entre la imaginación y la realidad, dando lugar a un difícil equilibrio, que tiene cabida dentro del contexto del realismo mágico, como muchos otros escritores latinoamericanos de su generación, con la especificidad de un mayor compromiso y de una experiencia política relacionada con el tema de sus obras. Constatando que la crítica francesa lo reconoce como autor consagrado sólo cinco años después de su primera novela –y al que, por lo tanto, ya no es necesario presentar con detalle–, se puede deducir que, con el impacto combinado de

---

[4] Ibídem, pág. 68.

[5] C. Couffon, "Manuel Scorza, conteur des révoltes andines", *Le Monde*, 19-3-1976, pág. 27, y H. Juin, "Les épopées de Manuel Scorza", *Le Monde*, 16-11-1979, pág. 26.

[6] C. Couffon, "Manuel Scorza, conteur des révoltes andines", cit., pág. 27.

[7] H. Juin, "Les épopées de Manuel Scorza", cit., pág. 26.

su obra y su imagen-discurso, Scorza consiguió establecerse en el ámbito cultural francés como uno de los grandes escritores latinoamericanos del momento, como lo confirmó su presencia en *Apostrophes*, el programa cultural emblemático de la televisión francesa.

No sería de extrañar que se reprodujeran los mismos argumentos y las mismas claves interpretativas en la recepción de la crítica en otros ámbitos lingüísticos, como el alemán o el inglés. Sin embargo, esto no fue exactamente así. En el caso alemán, la recepción de *Redoble por Rancas* entre la crítica a lo largo de 1976, después de la aparición de su traducción en 1975, se concentró en destacar el problema de las comunidades indígenas y sus luchas en los Andes Centrales del Perú, señalando que la obra era una epopeya que narraba –eficazmente– tales luchas: "Scorza hat mit seinem Roman (...), einen würdigen Epos geschaffen vom mutigen Kampf der peruanischen Anden-Bauern"[8]. En algunos casos, se destaca su especial estilo, que se aleja sólo aparentemente del realismo para dar una sensación más verídica a la lucha campesina: "gegenwärtiges Geschehen wird mit Historischem, mit Legenden und Märchenhaftem künstlerisch verwoben, eindruckvoll gestaltet in einer balladesken Erzählweise"[9]. En las reseñas publicadas en la antigua R.D.A., se encuentra tal vez un mayor énfasis sobre la lucha contra el imperialismo que representa la Cerro de Pasco Co. y, al mismo tiempo, se destaca más el enfrentamiento social que el conflicto étnico, como, por otra parte, resulta lógico por las particulares circunstancias políticas de la antigua Alemania del Este.

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

---

[8] I. S., "Ein Epos über den Freiheitskampf", *Bauern-Echo*, 20-5-1976. ("Scorza ha conseguido con su novela una auténtica epopeya de la lucha de los campesinos peruanos andinos").

[9] G. Grimm, "Umzäunte Haziendas", *Der Morgen*, 25-5-1976, pág. 6 ("Hechos actuales se entretejen artísticamente con hechos históricos, con leyendas y cuentos, dispuesto de forma impresionante en un discurso de balada").

corporando incluso mayores deformaciones que las destacadas por la crítica francesa:

> Er selbst ist in einer indianischen Kommune aufgewachsen, hat sich mit Sprache, Mythen und Lebensweise der Indios vertraut gemacht und sie früh in ihrem Kampf gegen die Hacienda-Besitzer unterstützt[10].

Aparte de este caso, lo que se destaca en el ámbito alemán es el aspecto político comprometido y a la vez exótico de la novela, junto con la eficacia narrativa producida por la incorporación de nuevas técnicas; pero la figura del autor queda difuminada, y no trasciende una significación especial de su biografía. En cierto modo, podría apuntarse que el éxito en el ámbito alemán fue debido a la combinación de distintos ingredientes, especialmente el exotismo y el conflicto político-social[11], pero escasamente a la actividad publicitaria del propio Scorza y su propio discurso sobre su vida, aunque la relación entre realidad y ficción en su obra continúa siendo destacada en la mayoría de valoraciones, al considerar esta vez el papel del autor como testigo y no como actor directamente implicado en los hechos narrados. En este sentido, parece obvio que este público sigue al pie de la letra las instrucciones de lectura apuntadas por el autor al inicio de *Redoble por Rancas*, de las que hablaremos más adelante, y que tuvieron una importancia determinante en la recepción de su obra.

En el ámbito anglosajón, la intervención publicitaria sobre la veracidad de los sucesos narrados parece no haber causado un efecto positivo, como sí sucedió en Francia o Alemania, sino que produjo un efecto contrario, creando una importante confusión e incomprensión entre la crítica. Esto se puede observar claramente en una reseña aparecida en una de las publicaciones de mayor impacto en lo que se refiere a crítica literaria en el mundo anglosajón. En un rincón del *Times Literary Supplement* apareció en el año 1977 la reseña a la traducción inglesa de *Redoble por Rancas*. Con

---

[10] M. Walter, "Das Phantastische als Spiegel der Realität", *Neues Deutschland*, 7-1-1978 ("Él mismo ha crecido en una comunidad india, se ha familiarizado con la lengua, los mitos y la forma de vida de los indios y los ha apoyado tempranamente en su lucha contra los hacendados").

[11] Para esta cuestión, véase la obra de C. Wiese, *Die hispanoamerikanische Boom-Romane in Deutschland. Literaturvermittlung, Buchmarkt und Rezeption*, cit., págs. 127 y ss.

algún escepticismo, John Butt marca su distancia frente a la novela desde el principio: "This novel advertises itself as a 'true account' of a series of appalling events"[12], destacando que esta insistencia en la veracidad de los hechos ayuda poco al propio Scorza, y que, para la novela en sí, ésta tiene escasa relevancia. Por otra parte, el crítico destaca la tradición de humor negro que se encuentra en la novela, así como la mezcla de mitos y realidades, habitual entre los novelistas del *boom* latinoamericano. Pero lo que decididamente atasca la novela, según Butt, es su pretensión de veracidad, ya que si lo que pretende Scorza es exponer unos hechos, "we get the feeling that everything he adds to his account stands between us and the facts", es decir, que, en lugar del efecto buscado, lo que se consigue es un distanciamiento del lector.

No obstante, otra reseña en lengua inglesa aparecida años antes en una revista especializada, y que se refería a la edición castellana, ya apuntaba, incluso más cínicamente, este punto de vista: "His indignation over the social and political abuses seems genuine; its presentation is not"[13], argumentándose que Scorza había utilizado a fondo todos los efectos publicitarios que había aprendido como editor en los años cincuenta y sesenta para promocionar su novela que, creativamente, no era más que una combinación de imitaciones, "as though following a recipe"[14], de las innovaciones que habían desarrollado los autores del *boom*. Pero el conocido crítico alemán Wolfgang Luchting, autor de esta dura reseña, es quizás parte interesada en sus juicios. Sus traducciones y estudios sobre otros escritores peruanos contemporáneos, como Julio Ramón Ribeyro y Mario Vargas Llosa, muestran una preferencia por una forma distinta de novelar, a la que no se adecua el estilo scorziano.

Sin embargo, aunque el discurso propagandista de Scorza sobre su obra, así como su insistencia sobre la veracidad de los hechos relatados, no sentaron nada bien en el ámbito anglosajón –creando incluso prejuicios sobre la novela–, no todas las reseñas fueron tan negativas, ya que también se destacaba habitualmente la capacidad humorística y satírica en el tratamiento de personajes y situaciones que ofrecía su obra[15] y que parecía vincularlo a la tradición de

---

[12] J. Butt, "An incident in the Andes", *Times Literary Supplement*, 12-8-1977, pág. 989.

[13] W. A. Luchting, "*Redoble por Rancas*, reviewed", cit., págs. 84-85.

[14] Ibídem, pág. 84.

[15] Por ejemplo, P. Tobin, "The Slow Anger of Improvidence. Review of

Fielding, Swift, Sterne e incluso Voltaire, sin mencionar al padre de todos ellos, que es el punto de referencia humorístico de Scorza –y de otros autores latinoamericanos contemporáneos, como García Márquez–: Cervantes.

Finalmente, queda por destacar la recepción de la crítica en el mundo hispánico. A pesar de existir una fuerte diversidad, puede señalarse que, aunque a veces se recoja el discurso del propio autor sobre el verismo de su obra y sobre su compromiso político, generalmente no se utilizaba este argumento para establecer comparaciones o valoraciones. La crítica en lengua castellana tendería más bien, habitualmente, a discutir la relación de las novelas de Scorza con la tradición indigenista. A veces, sin siquiera una gran contextualización crítica[16]. En otras ocasiones, con mayores matices, aunque en el mismo sentido. Como ya se ha mencionado, aunque también aparecen de forma habitual los argumentos biográficos, éstos no adquieren la centralidad presente en la crítica francesa, sino que son apuntados como elementos casi anecdóticos, que no generan ningún tipo de prejuicio pero tampoco sirven para sostener el discurso que generalmente se ocupaba de la valoración de su obra como continuación de la tradición literaria indigenista y, en algún caso, en su comparación con los autores del *boom*. Combinación de novela épica e investigación sociológica[17], realismo casi "socialista" junto a una fantasía que linda con el realismo mágico[18], son algunas de las calificaciones con las que se intenta situar la narrativa de Scorza, y que, en todo caso, sólo sirven para orientar al lector sin que el crítico llegue a emitir juicios definitivos. No obstante, cuando en algún caso se emite un juicio más explícito, éste tiende a gravitar de nuevo sobre la filiación indigenista de la obra, o bien sobre el tipo de realismo que se emplea.

Esto es debido al mayor conocimiento del contexto literario y cultural del autor y su obra. Es decir, la crítica en Latinoamérica se

---

Drums for Rancas", *Review. Latinamerican Literature and Art*, núms. 21-22, 1977, págs. 175-177.

[16] E. Echevarría, "Manuel Scorza: *Historia de Garabombo, el Invisible*", *Revista Iberoamericana*, vol. 40, núm. 86, 1974, págs. 182-183.

[17] Así lo señala un crítico anónimo, en "*Redoble por Rancas*", *El Tiempo*, 20-5-1973, pág. 4-b.

[18] E. Echevarría, "*El Jinete Insomne* y *Cantar de Agapito Robles*, por Manuel Scorza", *Revista Iberoamericana*, vol. 46, núms. 110-111, 1980, págs. 321-323.

muestra condicionada por el conocimiento de la tradición indigenista, en la que inscribe casi automáticamente, en la mayoría de los casos, a Scorza, sin prestar demasiada atención a los elementos discordantes respecto a lo ya conocido. Sólo se encuentran dificultades al enfrentarse al tratamiento de la realidad dentro de la novela. Acostumbrados a un indigenismo basado en un tratamiento convencional realista, pocas veces se llega a destacar la peculiar contribución de Scorza que, como indica Jaime Labastida: "(...) oscila constantemente de una visión racional de la realidad a una concepción mágica de la misma"[19].

Por su parte, en España los críticos siguen en muchos casos este mismo camino ya transitado. Ahora bien, se observan también ciertas diferencias. Por un lado, el público español, sacudido todavía por el impacto de *Cien años de soledad*, se muestra sensible a la filiación del realismo mágico y a la subordinación de cualquier obra latinoamericana a la maestría de García Márquez. Por otro, se lleva a cabo una lectura translaticia del potencial revolucionario de los pueblos oprimidos, reforzando el argumento del compromiso político presente en otros ámbitos. En este sentido, destaca la valoración de L. García Mora, cuando señala que la imaginación de Scorza es prisionera de la realidad, lo que le conduce frecuentemente a demasiadas rigideces expresivas. García Mora, reconociendo la existencia de una saludable vena poética en la narrativa de Scorza, destaca que el autor pertenece a un grupo de escritores latinoamericanos

> cuyo ejercicio narrativo se realiza en los límites de la novela tradicional, evitando cualquier exceso en su experimentación formal sin renunciar por ello a la renovación del género en cuestión. Modernos y sacramentales, utilizan casi todos los procedimientos al uso (...) sin terminar de consumar la violación de un lenguaje que sobrevive estable y consagrado[20].

Sin embargo, una valoración ponderada es difícil de encontrar. La lectura se ve lastrada por condiciones ajenas a los propios valores de la obra. La polarización de la crítica que clasificó al autor dentro de los dos grandes apartados del realismo y del indigenis-

---

[19] J. Labastida, "Un gran mural literario (*La Tumba del Relámpago*)", *Plural*, núm. 94, 1979, pág. 57.

[20] L. E. García Mora, "*Historia de Garabombo, el Invisible*. Un libro documento, más para ser creído que para ser leído", cit., pág. 3.

mo, que suelen además converger o solaparse, marca la tendencia seguida, asimismo, por la crítica especializada, es decir, por los artículos aparecidos en revistas académicas y por los estudios monográficos (tesis de licenciatura, tesis de doctorado, manuales de historia de la literatura, etc.) dedicados específicamente a la literatura latinoamericana, tal y como veremos en el apartado siguiente.

5.2. LA RECEPCIÓN DE SCORZA ENTRE LA CRÍTICA ESPECIALIZADA: CLAVES DE INTERPRETACIÓN DESDE EL REALISMO Y DESDE EL INDIGENISMO

5.2.1. La interpretación desde el realismo

En cuanto a la inclusión de Scorza dentro de la corriente del realismo, destaca de forma ostentosa, en primer lugar, la confusión existente en torno al propio concepto que implica el término. La mayoría de los críticos que adoptan esta perspectiva ni siquiera se preocupa por sustentar esta afirmación, dando por obvio lo que no lo es tanto, puesto que precisa de matizaciones. No es éste, sin embargo, el caso de Edmundo Bendezú en su estudio *La novela peruana (de Olavide a Bryce)*, quien sí establece de forma clara los parámetros por los que incluye a Scorza dentro del realismo:

> Lo colocamos entre los novelistas del realismo peruano, simplemente porque los elementos históricos en que se basa toda la narración de Scorza, son más visibles que en Alegría y Arguedas, hasta el punto que el novelista sostiene que en todas sus novelas hay una estrecha relación referencial con hechos precisos de la historia peruana. Por ello, paradójicamente y a pesar de las apariencias, se podría afirmar que Scorza ha escrito técnicamente las novelas más realistas del realismo peruano[21].

Dentro del capítulo que este crítico dedica al realismo sitúa, además de a Scorza, a Ciro Alegría, José María Arguedas, Vargas Llosa y Bryce Echenique, una serie de nombres que sugieren formas narrativas diversas pero que, ciertamente, se ven unidos por el propósito de mostrar una visión personal de la realidad circundan-

---

[21] E. Bendezú, *La novela peruana (de Olavide a Bryce)*, Lima, Lumen, 1992, págs. 277-278.

te. Quizás la antigua división y el acerado enfrentamiento entre novela indigenista y novela urbana, que numerosos críticos –en especial los peruanos– plantearan en su momento, fueran quedando obsoletas, observadas desde la perspectiva que da el tiempo.

De todos modos, habitualmente no se cuestionaba la pertenencia de la narrativa de Scorza a la gran corriente literaria realista, sino que se juzgaban sumariamente las relaciones entre ficción y realidad, entre lo narrado y los hechos acaecidos históricamente, buscando, de forma inflexible, correspondencias y semejanzas, y condenando duramente las diferencias entre ambos niveles, olvidando que se trataba de esferas distintas. Dentro de esta línea interpretativa se hallan, por ejemplo, las aportaciones de Wilfredo Kapsoli, quien dedicó su tesis, titulada *Los movimientos campesinos en Cerro de Pasco*, al estudio del mismo trasfondo histórico en el que se basa Scorza en su pentalogía. Partiendo de sus conocimientos históricos, Kapsoli escribió un artículo donde se propuso emprender un "(...) cotejo entre la novela y la historia, entre la ficción y la realidad"[22]. Kapsoli reconstruyó el referente histórico, pero no supeditó la literatura a la historia, la ficción a la realidad, sino que destacó que su objetivo era sólo apuntar las referencias históricas, como un dato más para la posible interpretación de la novela.

No sucede lo mismo con otros autores, demasiado celosos en su (ingenuo) empeño constatador, como ocurre con el ejemplo extremo representado por Wilma Ensink y Arien Romeijn en su tesis de licenciatura *Manuel Scorza: Ficción y Realidad*[23]. El punto de partida de este estudio es un enfoque marxista que se basa en las teorías de B. J. Warneken y P. Macherey[24], reelaboradas hasta la sofistificación. No es este el lugar para discutir estas ideas, pero sí observamos un cierto reduccionismo respecto a la comprensión del hecho literario, que se ve situado en un segundo plano. Es cierto que la ideología de la que parte Scorza, a juzgar por sus simpatías políticas, es también marxista –aunque "sui generis"–, pero eso no significa que literariamente se pliegue a las exigencias del realismo socialista, sino que busca nuevos caminos para expresar de forma eficaz su mensaje. Su obra no puede y no quiere ser un nuevo *El*

---

[22] W. Kapsoli, "*Redoble por Rancas*: historia y ficción", cit., pág. 93.

[23] W. Ensink y A. Romeijn, *Manuel Scorza: Ficción y Realidad*, cit.

[24] P. Macherey, *Zur Theorie der literarischen Produktion*, Darmstadt, Luchterhand, 1974; B. J. Warneken, "Abriss einer Analyse literarischer Produktion", *Das Argument*, núm. 2, 1972.

Tungsteno[25], ortodoxo en sus posiciones ideológicas pero prácticamente ineficaz en su alcance literario. Es quizás esto lo que algunos críticos marxistas le reprochan a Scorza: el no haber recurrido simple y llanamente al panfleto, el haberse dejado llevar por la literatura –¿qué, si no, puede hacer un escritor?–, es decir, por un impulso burgués.

O sea, que si Scorza no sigue finalmente el camino realista es, sencillamente, porque se trata de un escritor que no ha tomado partido realmente por la situación que pensaba denunciar, es decir, porque no es auténtico en su compromiso sociopolítico. Esta es la conclusión de las dos investigadoras mencionadas. En este sentido, las mismas autoras le reprochan a Scorza haber acudido al sistema de distribución editorial burgués y no haber llevado a cabo su idea inicial de repartir su obra mimeografiada entre la población de Cerro de Pasco[26]. La inclusión de fotos de Yanahuanca, Yanacocha, Rancas y un paisaje con llamas[27] (*sic*) de forma descontextualizada, atestiguan la preocupación de Ensink y Romeijn por constatar la realidad de la obra de Scorza. Inducidas por el texto a una lectura realista hasta sus últimas consecuencias, pero, sobre todo, atrapadas en las constataciones extraliterarias, se sienten traicionadas hasta el punto de declarar que:

> Por último, a causa de las conversaciones que tuvimos con Scorza, con docentes de la Universidad de San Marcos y de algunos otros institutos y con comuneros de Rancas y Yanahuanca, fue disminuyendo el entusiasmo espontáneo que tuvimos antes por las obras de Scorza[28].

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

---

[25] C. Vallejo, *El Tungsteno* [1931], Barcelona, Plaza y Janés, 1984.

[26] W. Ensink y A. Romeijn, *Manuel Scorza: Ficción y Realidad*, cit., pág. 102.

[27] Ibídem, págs. 103 y 123, respectivamente.

[28] Ibídem, pág. 127.

A la difusión de esta falacia referencial contribuyó que gran parte de la crítica –en mayor o menor medida– se viera influida por las opiniones del propio Scorza en declaraciones y entrevistas publicadas en la prensa. A menudo en aquellas declaraciones había que leer entre líneas para separar el grano de la paja, para distinguir entre lo que era únicamente la búsqueda de un efecto publicitario y lo que el autor pensaba, al menos en aquel momento, realmente. En otros casos, algunos críticos se dejaron llevar por las instrucciones del autor hasta extremos impensables, sin un cierto margen de flexibilidad ni recordar que, después de todo, se hallaban ante un texto ficcional.

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

–en la localización de la obra en un espacio conocido: la Sierra Central del Perú (en concreto, la zona de Cerro de Pasco); y en un tiempo concreto: las revueltas campesinas de 1959 a 1962;
–en la "noticia" que encabeza la primera novela del ciclo, *Redoble por Rancas*;
–en la promesa de publicar fotos y grabaciones que darán fe de la veracidad de los hechos narrados;
–en los recortes de prensa que aparecen intercalados en casi todas sus novelas;
–en la excarcelación de uno de los protagonistas de *Redoble por Rancas*, Héctor Chacón, tras la publicación de la noticia sobre su encarcelamiento en el Penal del Sepa;
–en la aparición, en la última novela del ciclo, de un personaje secundario llamado "Manuel Scorza".

Indudablemente, cada una de estas cuestiones, empleadas como estrategias textuales, contribuye a crear un "efecto de realidad", en ocasiones de forma consciente, de forma casual en otras –como es el caso de la liberación de Héctor Chacón, que, como es natural, no había sido prevista por Scorza–, aunque no por ello menos explotadas por el propio autor. Este argumento era uno de los que la crítica especializada mencionaba más repetidamente en sus análisis y

que empleaba como punto de apoyo, de carácter extraliterario, que vinculaba con insistencia ficción y realidad.

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

> El autor se presenta como transmisor objetivo de hechos y acontecimientos. Además, firmando la noticia con las iniciales M. S. el autor se identifica con el narrador de la novela y al final Scorza se vuelve uno de los protagonistas de la última novela (...) las novelas fueron caracterizadas como crónicas. Eso indica que el autor quería dar una documentación verídica de hechos históricos. Por otro lado Scorza las denomina "baladas" o "cantos" para asociarlas con coplas populares anónimas o hazañas. Esta calificación indica que el autor se consideraba portavoz de una versión popular de los acontecimientos y por eso no debía hacer una interpretación intelectual ni individual[29].

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

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

> [Scorza] no logra lo que confiesa: una crónica de la lucha exasperante de los Andes. Sólo nos da la crónica de un sentimiento del

[29] H. Spreen, "Manuel Scorza como fenómeno literario en la sociedad peruana...", en J. Morales Saravia, ed., *Homenaje a Alejandro Losada*, Lima, Latinoamericana Eds., págs. 122-123.

> mundo que, como veremos, no por partir de la realidad, deja de ser una visión subjetivista de ese pueblo[30].

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

> Yo comenzaré diciendo que mis libros son obras literarias. Inicialmente la obra se "presentó" como un alegato histórico y eso fue tal vez un error porque llevó a los críticos a creer que era un relato realista. Era y no era. Los hechos son reales pero son libérrimos. ¿Quién va a creer, por ejemplo, que en el capítulo de la moneda de *Redoble por Rancas* sucedió exactamente así?[31]

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

La aparición del elemento fantástico, junto con otros recursos literarios no empleados convencionalmente dentro del realismo –tales como la fragmentación, los saltos temporales, la perspectiva múltiple, la exageración, el lirismo, el humor...–, no sólo llevaron a gran parte de la crítica al desconcierto, sino también a una búsqueda de argumentos interpretativos que dieran razón de esta ruptura. La

---

[30] A. Losada, "Manuel Scorza, la creación literaria y el cambio social en el Perú", *Creación y Praxis: la producción literaria como praxis social en Hispanoamérica y el Perú*, Lima, Servicio de Publicaciones de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1976, pág. 111.

[31] R. Forgues, "Entre la esperanza y el desencanto. Entrevista a Manuel Scorza", cit., pág. 80.

respuesta se halló muy cerca, dentro del llamado "realismo mágico" o "lo real maravilloso", como indican comentarios como el siguiente:

> La necesidad que Scorza siente de fidelidad a la realidad histórica hay que entenderla no como una copia de esa realidad, que ya se había dado en el realismo clásico, sino como una visión, la más exacta posible de esa realidad, tal como Franz Roh, el inventor de la expresión "realismo mágico" aplicada al estudio de la pintura post-expresionista, la interpretaba: el artista, novelista o pintor, cuando crea su obra "Quiere que sea real; que nos impresione como algo corriente y familiar, y, sin embargo, pretende que sea un mundo mágico"[32].

No obstante, la filiación de la pentalogía dentro del realismo mágico tampoco resulta demasiado ortodoxa. Cierto es que Scorza pone en práctica en sus obras unas técnicas empleadas por los autores del llamado realismo mágico, basadas fundamentalmente en las referencias supuestamente míticas, en la convivencia natural de la realidad con elementos fantásticos o el empleo de la hipérbole, entre otros recursos. También es cierta la admiración ya mencionada por Alejo Carpentier, quien, como es sabido, planteó por primera vez los postulados de "lo real maravilloso" en el famoso prólogo a *El reino de este mundo*[33]. Y es cierto asimismo que la misma crítica especializada a la que nos estamos refiriendo indicó un parecido, en ocasiones incluso de forma malintencionada, entre las novelas de Scorza y ciertos pasajes de las obras de García Márquez, especialmente de *Cien años de soledad.* Pero el propósito de Scorza no era el de militar en las filas del realismo mágico, sino el de aprovechar unas técnicas literarias que se habían demostrado efectivas a partir de la obra de Carpentier, al que sentía muy cercano, y a la reciente y exitosa novela de García Márquez, para vehiculizar un mensaje socio-político que, de otro modo, seguramente habría alcanzado un público mucho menor. Desde esta perspectiva, es más adecuado considerar que, como apunta Evelio Echevarría:

---

[32] E. Bendezú Aibar, *La novela peruana (de Olavide a Bryce)*, cit., página 278.

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

> Al realismo básico de las obras (que bien pudiéramos llamar "realismo socialista") el autor agrega también una fantasía que linda francamente con el campo del "realismo mágico"[34].

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

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

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

> Mi literatura es una realidad soñada. No estoy por la servidumbre al realismo pero siempre parto de premisas reales. La metáfora de lo real, si quieres[35].

Scorza juega, conscientemente, con los límites entre la realidad y la ficción, los difumina para mostrar las contradicciones y las exageraciones de la existencia humana, el difícil equilibrio entre la razón y la sinrazón, entre la historia y la literatura[36]. Sorprende quizás la senda que toma para mostrar estas oposiciones, para hacer patente la posible unión de contrarios, sin que estos pierdan su ámbito propio, en la realización de un efecto buscado:

> ...en contraste con una corriente importante de la literatura contemporánea, no opone ficción a realidad, creación a testimonio, arte a vida, sino que trata de identificarlos, a la vez que afirmar su

---

[34] E. Echevarría, "*El Jinete Insomne* y *El Cantar de Agapito Robles*, por Manuel Scorza", cit.

[35] E. González Bermejo, "Manuel Scorza, encuentro con la memoria perdida", *Papel Literario. Suplemento de El Nacional*, 16-5-1976.

[36] G. Morelli, "La realtà delirante di Manuel Scorza", *Studi di letteratura ispanoamericana*, núm. 5, 1974.

> independencia (...) En la narrativa peruana, Scorza es el primero que utiliza lo fantástico como instrumento para crear una imagen testimonial de la realidad (...) Scorza ha creado una ficción que revela una realidad[37].

Ahora bien, toda esta confusión sobre la filiación realista de Scorza, como decíamos al principio de este apartado, surge en gran parte de la "preocupante polisemia que llega a difuminar los perfiles"[38] de lo que se entiende por realismo. No vamos a ocuparnos aquí de dilucidar el alcance del concepto, empresa que se escapa de los propósitos de estas páginas. Sólo vamos a dejar constancia de esta dificultad y a reflexionar, brevemente, sobre esta confusión. Las teorías sobre el realismo en el siglo XX se pueden dividir en sus orígenes entre el marxismo y el formalismo ruso. Como dos polos opuestos, de forma esquemática, puede decirse que entre los primeros se parte del principio de que el arte consiste en una reproducción de la realidad, mientras que los segundos consideran que el contenido aparece en la forma[39].

Sin embargo, debemos recordar que los estudios más recientes sobre el realismo, entendido no como escuela literaria, sino como tendencia general de la literatura que se preocupa por la relación mimética de un texto ante un referente externo, establecen dos concepciones, tradicionalmente enfrentadas, del mismo. Por una parte, se hallaría el *realismo genético*, que supedita la creación literaria a la fidelidad con que ésta representa la realidad a la que se refiere –en algunos casos a costa del adelgazamiento máximo de la forma para privilegiar la comprensión del fondo–, y, por otra, el *realismo formal* (o *inmanente*), que privilegia la capacidad del propio texto para crear un efecto de realidad a partir de las relaciones entre los elementos textuales[40].

---

[37] A. Losada, "Manuel Scorza, la creación literaria y el cambio social en el Perú", cit., págs. 107-108 y 110.

[38] D. Villanueva, *Teorías del realismo literario*, Madrid, Instituto de España-Espasa Calpe, 1992, pág. 15.

[39] Para una revisión en profundidad respecto al debate sobre el realismo en América Latina a lo largo del siglo XX, y sus antecedentes europeos, véase F. Schmidt, *Stimmen ferner Welten. Realismus und Heterogenität in der Prosa Juan Rulfos und Manuel Scorzas*, Bielefeld, Aisthesis, 1996.

[40] Véase R. Wellek, "El concepto de realismo en la investigación literaria", *Historia literaria. Problemas y conceptos*, Barcelona, Laia, 1983. También D. Villanueva, *Teorías del realismo literario*, cit.

Estas dos concepciones del realismo se ocupan, exclusivamente, del autor, del texto y del referente, pero se olvidan de algo esencial para crear el llamado "efecto de realidad" y que reside en una figura tan necesaria en el proceso comunicativo como es el lector[41]. Los estudios más recientes en torno al realismo han rescatado la importancia del lector, que es quien, en última instancia, reconstruye las indicaciones dadas en el texto y las pone en relación con su conocimiento de la realidad referencial. Esta aproximación que cuenta con la participación activa del lector es la que recibe el nombre de *realismo intencional*[42]. Puede que esta perspectiva nos ayude a comprender hechos como la poca atención dada por la crítica peruana a la obra de Scorza, que condujo a hablar de una "conjura del silencio" en torno a su obra. Una atención que, además de mínima, solía enfocar los aspectos más negativos, quizás porque en el lector peruano (y, por tanto, también en la crítica especializada del Perú) pesaba demasiado el conocimiento de los hechos referenciales como para valorar adecuadamente la recreación de los mismos de forma literaria:

> Scorza está planteando en términos de la ficción un problema político-social que se da en la realidad; sin embargo, es lícito decir que la realidad no ha sido copiada, reflejada o retratada en la novela. La realidad está ahí pero totalmente estilizada, trabajada como un artefacto de orfebrería, hasta el punto que *Redoble por Rancas* se constituye en otra realidad, ésta es puramente verbal y artística[43].

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

5.2.2. La interpretación desde el indigenismo

Como se decía al inicio de este capítulo, con frecuencia la crítica especializada, a la hora de interpretar la obra de Manuel Scorza,

---

[41] Ibídem, pág. 161 y ss.

[42] Darío Villanueva, *Teorías del realismo literario*, cit., pág. 131.

[43] E. Bendezú, *La novela peruana (de Olavide a Bryce)*, cit., pág. 281.

ha entrelazado el argumento del realismo con el del indigenismo, debido a que esta corriente literaria se ha inscrito, tradicionalmente, en las coordenadas realistas. No obstante, antes de entrar a discutir esta polémica, debe indicarse qué se entiende por "indigenismo" literario, para tener claro un punto de partida, aunque sea de forma algo esquemática.

Cuando en este contexto se habla de "indigenismo", no nos referimos a la tradición que podría haberse iniciado con Bartolomé de las Casas en el siglo XVI, centrada en la defensa de los derechos de los indígenas y su reconocimiento como seres humanos, creadores de una civilización con sus propias señas de identidad. Tampoco nos referimos, dando un salto necesario de más de trescientos años, a los planteamientos de cierto nacionalismo cultural que entre finales del siglo XIX y principios del XX, en toda América Latina, se traduce en un deseo de volver a las raíces y de revalorizar las tradiciones autóctonas, aunque sólo de una forma superficial y folclórica que se entretenía en la búsqueda desesperada de una identidad. A esta corriente debería dársele, más bien, el nombre de indianista, como hacen Concha Meléndez, en su ya clásico estudio *La novela indianista en Hispanoamérica (1832-1889)*[44], y Antonio Cornejo Polar, desde textos de referencia como *Literatura y sociedad en el Perú: la novela indigenista*[45], ya que ve a los indios como seres inferiores por los que se debe sentir compasión en lugar de considerarlos como los primeros habitantes de la tierra en que viven, los "indígenas", y tratarlos con el consiguiente respeto de iguales. La literatura que se inscribe en esta corriente es rica en exotismo y carece de vigor reivindicativo o, en todo caso, se limita a la piedad y conmiseración, puesto que no comprende los niveles básicos, económico-sociales, del problema indígena. Es decir, muestra una inquietud superficial por los seres marginados típica del sistema estético e ideológico del romanticismo, al que se incorpora.

De entre los autores que formaron parte de esta corriente, cabe destacar a Clorinda Matto de Turner (1852-1909), quien actualizó ciertos principios románticos de los que se iría alejando paulatinamente, y que fueron germen de la novela naturalista, de la que

---

[44] C. Meléndez, *La novela indianista en Hispanoamérica (1832-1889)*, Madrid, Universidad de Puerto Rico, 1934.

[45] A. Cornejo Polar, *Literatura y sociedad en el Perú: la novela indigenista*, Lima, Lasontay, 1980.

Aves sin nido (1889) fue una precursora[46]. Esta novela se halla en consonancia con los postulados del político y escritor Manuel González Prada (1848-1918), quien denunció la terrible injusticia y la atroz explotación a que estaba sometido "el verdadero Perú", en escritos como su conocido ensayo "Nuestros indios" (discurso en el Politeama), en el que denunciaba la escandalosa situación del indígena y acusaba de ello a la "trinidad del terror", formada por las autoridades gubernamentales, los hacendados y los sacerdotes. En general, puede decirse que la novela de este período se centra todavía en el tratamiento de casos individuales, personajes aislados que escapan a su destino de miseria en la medida que dejan de ser indios. El punto de partida es el de una perspectiva moral, inevitablemente paternalista: la perversión moral de los notables es la causa directa de la miseria de los indios. Para esta corriente, el indio representa, pues, la encarnación del "buen salvaje", cuya salvación sigue el camino de la transformación del país, de la civilización y el progreso nacional[47]. El camino que se plantea seguir, entonces, es el de la educación y consiguiente aculturación del indio.

Asimismo, con posterioridad, el modernismo verá al indio como otro elemento más del paisaje andino, empleando para su descripción términos aristocráticos e imperiales que sintetizan la nobleza hispánica y la incaica, es decir, un solapado escamoteo de la realidad, como sucede, por poner un ejemplo, con la poesía de José Santos Chocano[48]. Sin embargo, la tradición indigenista que nos interesa destacar en estas páginas es la que se inicia algo más tarde, durante las primeras décadas del siglo XX, cuando se produce un cambio en el horizonte político de América Latina, motivado por la revolución mexicana (1916) y la soviética (1917). De hecho, muchos intelectuales y políticos, tanto peruanos como latinoamericanos en general, creyeron que la revolución y la justicia social estaban a la vuelta de la esquina en el Perú, al igual que en toda Latinoamérica.

La obra de José Carlos Mariátegui (1895-1930), sobre todo su obra capital *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*

---

[46] Véase A. Cornejo Polar, *Clorinda Matto de Turner, novelista*, Lima, Lluvia, 1992.

[47] C. Meléndez destaca en su estudio –*La novela indianista en Hispanoamérica (1932-1889)*, cit., págs. 43-50– la importancia de los modelos franceses tomados de autores como Chateaubriand.

[48] J. S. Chocano, *Poesías completas*, Madrid, Aguilar, 1954.

(1928)[49], impactó entonces con gran fuerza debido a dos aspectos fundamentales: el énfasis puesto en afirmar la dualidad de la historia y del alma peruanas (es decir, su origen incaico y la colonización española) y la reiteración del carácter reivindicativo del auténtico indigenismo. Mariátegui señala que el problema del indio es básicamente económico, agrario, y que podría ser resuelto con una modificación radical del sistema injusto de propiedad de la tierra[50].

Resulta indispensable conocer los puntos esenciales de esas tesis para comprender la carga política de este período del indigenismo peruano. La obra de Mariátegui y su revista *Amauta* influyeron en autores como César Vallejo, Ciro Alegría y José María Arguedas, que en ocasiones se vieron marcados por la necesidad de un didactismo constante en su obra[51]. De hecho, no se puede entender el movimiento indigenista si no es en términos sociales, como resultado del ascenso de grupos minoritarios de clase media baja que emplean las reivindicaciones indígenas como refuerzo y legitimación de sus propias demandas contra el sistema social. Por tanto, según Mariátegui, sólo el socialismo podía ordenar y definir las reivindicaciones de las masas, de la clase trabajadora, y en el Perú las masas eran en sus cuatro quintas partes indígenas. Es decir, "ese socialismo no sería ni peruano ni sería socialismo si no se solidarizaba primeramente con las reivindicaciones indígenas"[52]. La novela indigenista es un ejercicio cultural que se sitúa en la conflictiva intersección de dos sistemas socio-culturales y que en cierto modo resulta ser la representación literaria más exacta de la realidad heterogénea del Perú. Cornejo Polar insiste en la importancia de esa heterogeneidad creativa como rasgo de identidad, presente también en otras literaturas del continente con semejante

---

[49] J. C. Mariátegui, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* [1928], Caracas, Ayacucho, 1979.

[50] J. C. Mariátegui, "El problema de la tierra", en ibídem.

[51] V. Hovestadt, *J. C. Mariátegui und seine Zeitschrift "Amauta" (Lima, 1926-1930)*, Frankfurt, Peter Lang, 1987.

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

problema social[53]. Mariátegui reconocía esta cuestión ya en 1928, al precisar que la literatura indigenista,

> no puede darnos una visión rigurosamente verista del indio. Tiene que idealizarlo y estilizarlo (...) Es todavía una literatura de mestizos. Por eso se llama indigenista y no indígena. Una literatura indígena, si debe venir, vendrá a su tiempo. Cuando los propios indios estén en grado de producirla[54].

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

–se concibe la narración como una historia colectiva, que no se centra en la casuística individual, sino que convierte a la comunidad, a modo de coro, en protagonista;
–se observa siempre a lo largo de las obras indigenistas un proceso de búsqueda de valores auténticos, que es llevado a cabo por la colectividad con la que se identifica la narración;
–los valores que se idealizan en este proceso de búsqueda no son actualizables en la sociedad en que vive la colectividad: se trata, por lo tanto, de una búsqueda condenada al fracaso;
–la novela se caracteriza por una concepción específica del tiempo, de su orientación y de su transcurso. Es una orientación no lineal, basada en elementos míticos y distintos a la concepción occidental cronológica del tiempo.

Según T. G. Escajadillo[55], quien sigue los juicios de Mariátegui acerca de la novela indigenista, es con los *Cuentos andinos* de Enrique López Albújar (1872-1965) que se inicia, de alguna manera, el indigenismo tradicional. Fue este autor el primero en crear personajes indígenas de "carne y hueso", al esbozar un acercamiento

---

[53] A. Cornejo Polar, *Escribir en el aire (Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas)*, Lima, Horizonte, 1994.

[54] J. C. Mariátegui, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, cit., pág. 216.

[55] T. G. Escajadillo, *La narrativa indigenista: un planteamiento y ocho incisiones*, Tesis doctoral, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1971, y, también, *La narrativa indigenista peruana*, Lima, Amaru, 1994.

psicológico que, si bien trata casos individuales de indios inclinados al delito –no en vano el autor era juez de provincias–, al menos éstos actúan y no son estáticos ni serviles como, por ejemplo, los que aparecen en las obras de Clorinda Matto de Turner. Mariátegui también cita entre los primeros autores propiamente indigenistas a Luis E. Valcárcel con sus obras *De la vida incaica* (1925) y *Tempestad en los Andes* (1927). Se pueden destacar, asimismo, las novelas *El pueblo sin Dios* (1928) de César Falcón y *El Tungsteno* (1931) de César Vallejo como representativas de esta vertiente indigenista, aunque quizás no logren transformar estéticamente del todo su mensaje político.

Simplificando mucho la evolución de la narrativa indigenista, podemos presentar como la figura principal de esta corriente, después de Ciro Alegría (1909-1967), indiscutiblemente, a José María Arguedas (1911-1969)[56]. Antes de los relatos de Arguedas, puede decirse que, con algunas excepciones, los personajes indígenas no aparecían con entidad propia en los desarrollos novelescos, ya que la oposición de dos grupos –el de los indios y cholos[57] frente a los blancos–, facilitaba la obvia y repetitiva mecánica de la trama novelesca. Para Arguedas, sin embargo, la problemática esencial del Perú es la del enfrentamiento entre explotadores y explotados, es decir, una lucha de clases, que afecta no sólo a una zona geográfica específica (los Andes) sino a toda la nación. Siguiendo su argumentación, Arguedas concluía que era necesaria una revolución para llegar a ese verdadero Perú que, desde un principio, ha sido objeto de una búsqueda desesperada[58]. No obstante, distintas experiencias traumáticas acabaron convirtiendo a Arguedas en un escéptico. En primer lugar, desconfiaba del camino trazado por el aprismo –como también lo hiciera Scorza–, y después abandonó la creencia en la actividad política como camino hacia la liberación[59].

---

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

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

[58] J. M. Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* [1971], Madrid, CSIC, 1990, pág. 246.

[59] Puesto que finalmente, como indica Rendón Willka (uno de los protago-

Arguedas llegó a la misma conclusión que Scorza, aunque por distinta senda: sólo creería en la revolución como camino.

Habiendo realizado esta somera panorámica del indigenismo peruano, esquemática por necesidad, nos centraremos en la discusión sobre cómo recibió la crítica especializada la obra narrativa de Scorza. Se trata de recalar en la crítica académica, desarrollada en publicaciones específicas dedicadas a la literatura latinoamericana. Como se ha apuntado previamente, la mayor parte de los críticos que analizaron su obra en los años setenta y ochenta intentó situar o discutir, de alguna forma, la adscripción de este autor al indigenismo peruano. Esta reacción no deja de parecer natural dado que, obviamente, Scorza era peruano, hablaba sobre las comunidades indígenas y planteaba objetivos revolucionarios. Datos que parecen apuntar, sin duda alguna, a la tradición indigenista. Sin embargo, este planteamiento es demasiado simple. Como veremos posteriormente, el tema no es tan sencillo como puede parecer a primera vista. Antes de discutir esta cuestión es necesario revisar con cierta atención los argumentos aportados por algunos críticos para relacionar la obra de Scorza con el indigenismo.

Una primera línea de aproximación intentaba argumentar que la obra de Scorza representaba una continuación renovadora de la tradición indigenista. Si José María Arguedas había significado el punto culminante del indigenismo mítico, creativo y reivindicativo, Scorza venía a representar la incorporación de la temática indigenista a la nueva novela latinoamericana de los años sesenta y setenta, que desarrollaba un conjunto de técnicas especialmente novedosas. Esto, al mismo tiempo, se vinculaba con algunas de la polémicas en torno al *boom*, al demostrar que los narradores también podían incorporar tradiciones literarias preexistentes dentro de las nuevas corrientes de la narrativa latinoamericana. En cierto modo, algunos críticos tomaron la obra de Scorza como la solución al rechazo del indigenismo por parte de los autores del *boom*[60]. Así

---

nistas de *Todas las sangres*), desde todos los ángulos se margina siempre el problema indígena: "He visto comunistas, apristas, socialistas en Lima. Ninguno saben de indio" (J. M. Arguedas, *Todas las sangres*, Madrid, Alianza, 1988, 2ª ed. revisada, pág. 433).

[60] Especialmente significativa es la polémica mantenida entre J. M. Arguedas y J. Cortázar. Véase al respecto J. Cortázar, "Acerca de la situación del intelectual latinoamericano", en *Revista Casa de las Américas*, núm. 45, 1967; J. M. Arguedas, "Respuesta a Julio Cortázar", *Marcha*, 30-5-1969, y *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, cit.; cf., además, M. Vargas Llosa, *La utopía ar-*

se empezó a hablar de un nuevo indigenismo, caracterizado como "neoindigenismo"[61], precisamente por la incorporación de las técnicas habituales de los escritores de la nueva novela latinoamericana a la tradición literaria indigenista.

Por ejemplo, el estudio de Braulio Muñoz *Sons of the wind*[62], una aproximación sociológica al indigenismo, contempla *Todas las sangres* de Arguedas como la última novela indigenista peruana. A pesar de que este estudio fue publicado en 1982 (tres años después del último volumen del ciclo de Scorza), el crítico no se ocupa de este autor, sino que sólo hace una breve mención sobre su obra en una nota a pie de página[63]. Es decir que, para Muñoz, Scorza era un autor "mágico-realista" o "neoindigenista", conceptos prácticamente equiparables al parecer, por presentar técnicas de la Nueva Novela. Otro crítico que se ha ocupado en diversas ocasiones de la obra scorziana, T. G. Escajadillo, afirmaba en un principio que muchos rasgos propios del indigenismo se hallaban presentes en las novelas de Scorza, pero al mismo tiempo identificaba algunos rasgos heterodoxos, tales como la complejidad de la técnica narrativa, la organización anecdótica, la ironía, el humor y la fantasía, que podrían apartarlo del género[64]. Sin embargo, el mismo crítico consideraba también la posibilidad de que Scorza representara una renovación de la tradición indigenista. Entre sus diversos argumentos, Escajadillo señalaba que la lucha por la propiedad de la tierra, uno de los temas principales de las novelas de Scorza, "conforma el tejido narrativo principal de libros clásicos del indi-

---

caica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo, cit., págs. 34-44.

[61] En esta dirección, véanse los siguientes artículos: A. Tamayo Vargas, "Manuel Scorza y un neoindigenismo", *Cuadernos Hispanoamericanos*, número 300, 1975, págs. 689-693; B. Shaw, "The indigenista novel in Peru after Arguedas: the case of Manuel Scorza", *Selecta*, núm. 3, 1982, págs. 141-147; A. Cornejo Polar, "Sobre el 'neoindigenismo' y las novelas de Manuel Scorza", cit., págs. 549-557; T. G. Escajadillo, "Scorza y el neoindigenismo. Nuevos planteamientos", *Literaturas andinas*, núms. 5-6, 1991, págs. 5-22; F. Schmidt, "*Redoble por Rancas* de Manuel Scorza: una novela neoindigenista", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 34, 1991, págs. 235-247, además de su libro ya citado, y F. J. García Saborido, *El neoindigenismo en la narrativa de Manuel Scorza*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1998.

[62] B. Muñoz, *Sons of the Wind*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1982.

[63] Ibídem, pág. 293 (nota).

[64] T. G. Escajadillo, "Scorza antes de la última batalla", cit., pág. 186.

genismo como *El mundo es ancho y ajeno*, por ejemplo"[65]. Asimismo, Escajadillo se apoyaba en la opinión del crítico chileno Juan Loveluck cuando apunta que "(el indio) como personaje y problema, es una 'constante'. Sólo que agotado el molde viejo, esa constante ha necesitado otro odre"[66]. En este sentido, Escajadillo constataba que Scorza había conseguido justamente eso, a pesar de ciertas ambigüedades presentes en su discurso crítico. La ambivalencia de Escajadillo hacia la consideración de Scorza como indigenista, comprensible por la falta de perspectiva inmediata respecto al tema tratado, la resolvió el propio crítico en un editorial para *El Observador*, escrito inmediatamente tras la muerte del escritor. En este artículo, Escajadillo sostenía que muchos de los recursos estilísticos que previamente había considerado como razones para excluir a Scorza del indigenismo, constituían, con la perspectiva del tiempo, valiosas contribuciones al género:

> (...) basta reiterar ahora que yo pienso que no se ha comenzado siquiera a debatir los nuevos modos –lenguaje desenfadado, humor, uso e intencional abuso de recursos metafóricos, "realismo mágico" (vinculado o no a la visión del mundo andino)– que Scorza ha traído a la narrativa de temática indigenista[67].

O sea, finalmente se reconoce que recursos como el humor en la obra de Scorza ponen fin a la tradicional seriedad asociada con el indigenismo, y el crítico se pregunta: "¿Por qué no aceptar un indigenismo travieso e informal?"[68]

Por su parte, J. M. Lemogodeuc, en su extensa tesis doctoral, encuentra vínculos entre Ciro Alegría, José María Arguedas y Manuel Scorza dentro del indigenismo peruano. Lemogodeuc mostró que, aunque en diferente proporción, algunos rasgos que aparecen en Alegría y Arguedas aparecen también en el ciclo de Scorza. La introducción del mito, la magia y la fantasía, la personificación de elementos cósmicos y naturales y la incorporación de personajes históricos en las novelas son algunos de los elementos comunes a estos narradores, a la vez que señalaba también el uso generalizado

---

[65] Ibídem.

[66] Ibídem, pág. 189.

[67] T. G. Escajadillo, "Scorza después de la última batalla", *El Observador*, 5-12-1983, pág. 11.

[68] Ibídem.

del humor como la mayor contribución de Scorza al indigenismo: "Ainsi donc, pour le première fois dans la littérature indigéniste, la thématique sociale est enveloppée par le voile de l'ironie"[69]. En su estudio, Lemogodeuc daba por hecho que Arguedas y Scorza eran neoindigenistas aunque no argumenta por qué, más allá de mencionar de paso que ambos buscaban una nueva forma y un nuevo lenguaje para el indigenismo.

Podríamos citar aún muchas opiniones críticas que encuentran elementos para incorporar a Scorza en la tradición indigenista, siempre matizando su renovación, en técnica y estilo, de tal tradición[70]. Por ejemplo, Bradley Shaw, en uno de los estudios más informativos sobre el tema, señala que el innovador uso del humor en Scorza, que caracteriza como una combinación de "hipérbole, parodia y mezcla constante de ironía y sátira a la manera de Gabriel García Márquez", es una contribución original al indigenismo[71]. Shaw concluye que las novelas de Scorza representan una significativa y radical evolución en la tradicional novela indigenista.

Finalmente, para terminar esta revisión, podemos referirnos al estudio de Anne Marie Aldaz sobre el ciclo de *La Guerra Silenciosa*, en cuyas conclusiones confirma su pertenencia al indigenismo, al destacar las semejanzas temáticas, a pesar de que también señala que, estilísticamente, Scorza no podría ser considerado un autor propiamente indigenista[72], sin dar demasiadas aclaraciones al respecto.

Todos estos comentarios críticos presentan numerosas ambigüedades. La inclusión o no inclusión de Scorza en la tradición indigenista depende siempre de lo que se entienda previamente por tradición indigenista y de las características que en cada caso esta tradición abarque. En este sentido, nadie se plantea introducir la

---

[69] J. M. Lemogodeuc, *Histoire et discours dans le roman indigéniste péruvien: C. Alegría, J. M. Arguedas et M. Scorza*, cit., pág. 480.

[70] E. Echevarría, "La narrativa de Manuel Scorza", en C. Vera y G. Mc Murra (eds.), *In Honor of Boyd G. Carter*, Laramie, Universidad de Wyoming, 1981. Véase también A. Teja, "El mito en *Redoble por Rancas*: su función social", *Annali. Sezione Romanza*, vol. 20, núm. 1, 1978, pág 258.

[71] B. Shaw, "The 'Indigenista' Novel in Peru after Arguedas: The Case of Manuel Scorza", cit., pág. 144.

[72] A. M. Aldaz, *The Past of the Future. The Novelistic Cycle of Manuel Scorza*, cit., pág. 154.

discusión sobre el indigenismo y la posible adscripción de Scorza a esta corriente teniendo en cuenta que su propia definición de indigenismo es lo que, en última instancia, decide al crítico a emitir su juicio. Como hemos visto, la caracterización de la tradición indigenista mantenía unos tópicos relativamente claros, pero también dejaba amplios espacios en los que no se establecía un canon rígido sobre lo que debía ser esta tradición literaria. Por ello, la recurrencia de la crítica se hace patente.

Después de revisar estas valoraciones, habiendo encontrado una cierta incapacidad para generar elementos externos de análisis de la obra de Scorza que pudieran enmarcarlo claramente en la discusión sobre el indigenismo, cabe preguntarse si este indigenismo que se expande hasta afrontar una problemática más amplia, universal, es todavía, propiamente hablando, indigenismo. Autores como Sebastián Salazar Bondy[73] muestran tempranamente sus dudas, llegando a declarar, nietzscheana e irónicamente, que el indigenismo había muerto. Y quizás fuera cierto. Al menos, cierto indigenismo sí desapareció[74], porque las circunstancias socio-políticas que lo engendraron –como bien indicaba Mariátegui– también cambiaron, y, como apuntaba Alejandro Losada[75],

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

Respecto a Scorza, como hemos visto, hay críticos que no sólo lo etiquetan de indigenista impunemente, sino que incluso manifiestan que él mismo aceptaba semejante clasificación[76] cuando en

---

[73] S. Salazar Bondy, "La evolución del llamado indigenismo", *Sur*, número 239, 1965, págs. 44-50.

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

[75] A. Losada, "Manuel Scorza, creación literaria y cambio social en el Perú", cit., pág. 27.

[76] "Scorza no niega su filiación indigenista", señala A. Tamayo Vargas ("Persistencia del indigenismo en la narrativa peruana", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 350, 1979, pág. 376). Aunque quizás se refiera sólo a la he-

realidad negó, como hiciera Salazar Bondy, la existencia de la corriente indigenista misma, en una aseveración que recuerda a los argumentos esgrimidos en una ocasión semejante por O. Wilde:

> –¿Acepta su filiación a la corriente neoindigenista? –No, absolutamente, no. Y esto lo demostró claramente Jean Marie Lassus en su tesis *Scorza y el rechazo del indigenismo* en la Universidad de Nantes. Los libros no se clasifican en negros o blancos. Los libros son buenos o malos, y punto (...) El indigenismo ¡no existe![77]

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

> su verdadero público [Scorza se refiere a sus novelas] todavía no ha nacido. Mis lectores serán algún día los analfabetos del Ande que sólo podrán ser liberados por una revolución[78].

Otro ejemplo de la intromisión de Scorza en la crítica se encuentra en sus comentarios a Mabel Moraña, donde reconocía que desconfiaba del término, que, según él, tenía un significado peyorativo:

> A mí me parece que la palabra indigenismo esconde una motivación que es necesario desenmascarar (...) El término fue acuñado por críticos de una sociedad conservadora (...) Yo lo rechazo porque me parece esencialmente una calumnia frente a la realidad porque encierra, en mi opinión, un intento de desprestigiar a la realidad[79].

---

rencia de cierta tradición inevitable y necesaria de la que más arriba hablaba.

[77] R. Forgues, "Entre la esperanza y el desencanto. Entrevista a Manuel Scorza", cit., pág. 10.

[78] R. Forgues, íd., pág. 12.

[79] M. Moraña, "Función ideológica de la fantasía en las novelas de Manuel Scorza", cit., pág. 172.

En otra entrevista, con Jean Marie Lassus, Scorza insistió también en las connotaciones negativas que conlleva la etiqueta: "Clasificar la novela de 'indigenista' es una manera racista de ver las cosas", y añadió: "el indigenismo era una manera de hablar de seres inferiores, cosa que yo he abolido en mis libros"[80].

Como las objeciones de Scorza son más aplicables a los autores y las obras a las que nos hemos referido anteriormente como indianistas, su juicio podría atribuirse a una confusión terminológica. Aparentemente, su opinión convenció a Lassus, quien en su tesis trata de fundamentarla. En su primer capítulo, Lassus enumera temas que los críticos, siguiendo a Mariátegui, han considerado representativos de la novela indigenista, y reconoce que *Redoble por Rancas* y *Garabombo, el Invisible* (las dos novelas que examina) comparten estas características:

> Manuel Scorza también sitúa su novela dentro del marco de una comunidad –y de unas comunidades– y el tema de sus novelas es el de la reconquista por los campesinos de tierras que les pertenecen desde siglos[81].

Sin embargo, Lassus concluye esta sección con una afirmación que no se deduce de la argumentación sostenida: "Y no por eso –sin duda menos que cualquiera– es 'indigenista'"[82]. Lassus repite esta conclusión más categóricamente páginas después, en el mismo sentido: "Nos parece, pues, que no se debe hacer ninguna filiación entre Manuel Scorza y el indigenismo"[83]. Esta conclusión, sin embargo, debe ser entendida en el contexto de su sorprendente afirmación de que "no existe realmente un movimiento literario peruano que se pueda calificar de 'indigenista'"[84].

Aunque, como hemos visto, Scorza negó reiteradamente su inclusión en la narrativa indigenista, ya que consideraba que esta valoración no era propiamente literaria sino racista, éste no debería ser un criterio demasiado importante para la crítica si estuvieran bien asentados sus elementos clasificatorios y sus modelos de aná-

---

[80] J. M. Lassus, *Scorza y el rechazo del indigenismo*, Nantes, Tesis de la Universidad de Nantes, 1976, pág. 42.

[81] Ibídem, pág. 21.

[82] Ibídem.

[83] Ibídem, pág. 31.

[84] Ibídem, pág. 30.

lisis. El argumento que sostenía Scorza se basaba en las ideas de Mariátegui, para quien la narrativa indigenista, como ya se ha comentado, partía de una impostura debido a que los productores de estas novelas no eran precisamente los indígenas, sino los mestizos o los blancos, por lo que, como también ha señalado con posterioridad Antonio Cornejo Polar, se trata de una literatura heterogénea, es decir, que no es producida por los mismos protagonistas en los que estas novelas se centran[85].

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

Si aplicamos a la obra scorziana los rasgos considerados como indigenistas por Cornejo Polar en su estudio *Literatura y sociedad en el Perú: la novela indigenista* (1980), vemos que, aunque Scorza no aparezca –"lapsus" lamentado posteriormente por el crítico peruano–, sí cumple con las líneas generales establecidas, entre las que se menciona las descripciones líricas de la naturaleza, la incorporación de ciertos aspectos de la mitología quechua, la narración no cronológica para reflejar el carácter mítico más que el histórico del tiempo y, sobre todo, la polémica cuestión de la estructura aditiva, es decir, de novelas que incorporan diversas historias paralelas breves, más o menos independientes entre sí, y periféricas respecto a la trama principal. Sobre esta última y debatida cuestión, no obstante, no se muestra de acuerdo el también crítico peruano José Miguel Oviedo, para quien la estructura aditiva de las novelas scorzianas significaría un desvío de la corriente indigenista dentro de la que se la ha solido incluir[86].

---

[85] A. Cornejo Polar, *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*, cit.

[86] "The author has destroyed the sequence of the narrative, limiting it structurally to a simple yuxtaposition of episodes that could develop in any

Otro aspecto a tener en cuenta consiste en la incorporación de componentes míticos en el ciclo novelístico scorziano, que algunos críticos interpretan como una representación del universo quechua, fruto de un conocimiento profundo de la realidad indígena, en la línea de Alegría y Arguedas. Para Scorza, sin embargo, lo importante fue el descubrimiento de la quiebra necesaria de esos recursos míticos, para que surgiera de esa ruptura una conciencia histórica plena y objetiva que no necesitase la participación de fuerzas sobrenaturales, un argumento que aparece también en *Todas las sangres*. Esta novela convierte a Arguedas en antecedente inmediato y maestro indiscutible de Scorza, a pesar de que éste adapte las innovaciones de aquel a su propio estilo, mostrando unas diferencias muy marcadas. Como bien indica Evelio Echevarría, aunque Scorza adoptó las innovaciones de Arguedas, también agregó otras, como el uso de un primer ensayo de realismo mágico, el humor y un lenguaje lírico semibarroco[87].

A partir de estas constataciones, el análisis crítico hubiera podido afrontar algunas preguntas relevantes en torno a la narrativa de Scorza. Sin embargo, toda esta compleja secuencia crítica que hemos reseñado es una muestra de que la crítica literaria también está sujeta a los mecanismos de la recepción literaria y de su horizonte de expectativas: en este caso, el mundo de la tradición indigenista peruana, que condicionó y mediatizó, asimismo, la recepción del ciclo novelístico de *La Guerra Silenciosa*. Llegados a este punto, hay que recordar que la intención del autor era denunciar un orden social y económico injusto, hecho que, además, pondría su obra en relación con otras cuyo escenario no transcurre en las alturas andinas pero que comparten el mismo afán crítico: esto es, aquellas obras que la crítica ha etiquetado como adscritas a la "novela urbana" y que ha enfrentado en el Perú con la novela indigenista[88]. Al margen de que sucedan en escenarios tan distintos, con personajes también diferentes, no puede dejarse de observar la coinci-

---

haphazard manner", J. M. Oviedo, "*Cantar de Agapito Robles*, reviewed", *World Literature Today*, núm. 53, 1979, pág. 81.

[87] E. Echevarría, "Manuel Scorza: *Historia de Garabombo, el Invisible*", cit., págs. 182 y 183.

[88] Véase como estas divisiones pierden su sentido, cuando se trata de criticar la injusticia social, en D. Gras, "'De color modesto': etnicidad y clase en la narrativa de Julio Ramón Ribeyro", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 48, 1998, págs. 173-184.

dencia en sus objetivos, especialmente en relación con la denuncia de un sistema injusto. Quizás ambas corrientes serían, sencillamente, dos brazos de otra más amplia que las acogería por igual: la de la novela social. Salvando las distancias, a las novelas de Scorza les ocurriría algo parecido a lo que a *Rinconete y Cortadillo* de Cervantes, por poner un ejemplo, que se ha considerado tradicionalmente en muchas ocasiones una novela picaresca por su tema y ambientación cuando, finalmente, se ha reconocido que se trata de una novela social. Así, decir que inscribimos a Scorza dentro del indigenismo es como decir que *El Quijote* es una novela de caballerías.

Lo que ocurre es que se parte de una estructura, de un vehículo comunicativo, de una tradición conocida, de unas convenciones, para facilitar la comprensión del mensaje, pero sólo con el objetivo de superarla. Se utiliza una tradición para dar forma, para canalizar, pues, un mensaje. Por todo ello, y llegados a este punto, preferimos englobar la narrativa de Scorza dentro de un concepto más amplio, el de "novela social", puesto que los términos de indianismo, indigenismo y neoindigenismo son demasiado confusos y parciales, casi anecdóticos, ya que los protagonistas son indios, es cierto, pero sólo accidentalmente: lo que se narra es un conflicto socioeconómico que podría estar protagonizado por individuos de cualquier etnia y de cualquier otro país. Con el término de "novela social", le restituimos el sentido de su existencia, dado que además, ya desde los años treinta aunque especialmente a partir de los sesenta, se constata la aparición de novelas reivindicativas que critican la sociedad a un nivel general –no sólo en el Perú– y desde un cierto punto de vista marxista (o con toques maoístas, desde la esperanza de iniciar la revolución en el campo), que es la perspectiva desde la que escribe Scorza.

TERCERA PARTE

DE *LA GUERRA SILENCIOSA* A *EL FUEGO Y LA CENIZA* (LA NARRATIVA DE MANUEL SCORZA)

6
LA GUERRA SILENCIOSA: DEL MITO A LA REALIDAD

Los capítulos siguientes constituyen una aproximación distinta a la discusión tradicional sobre el ciclo de *La Guerra Silenciosa*. Se trata de enfocar la cuestión desde otra perspectiva: el análisis de las estrategias narrativas empleadas para producir un determinado impacto en el lector al que va dirigida la obra, basado en la aceptación del efecto de realidad creado. Teniendo en cuenta que el esquema de cada una de las novelas es bastante similar, se comenta y analiza el ciclo como una unidad en sí misma, evitando así la segmentación del estudio de cada novela en particular, que desvirtuaría el propósito unitario del ciclo. No obstante, se presenta previamente una breve descripción del contenido de cada una de las novelas, con el objeto de situar al lector en los argumentos y las estructuras narrativas del ciclo, de una forma secuencial. A continuación, se discute la relación entre realidad y ficción. En este sentido, se revisa asimismo el problema de la mímesis respecto a la relación entre los hechos históricos efectivamente sucedidos y el mundo de ficción creado por Scorza. Luego, en los capítulos siguientes, se analiza la construcción de un mundo posible, cuya coherencia interna no viene dada exclusivamente por los límites espacio-temporales, sino por el tejido de personajes que se entrelazan a lo largo de la pentalogía y que sostienen ese mundo de ficción. También analizamos el papel de las convenciones, tradicionales o innovadoras, en el mundo posible creado por Scorza alrededor de Rancas. Finalmente, dedicamos un capítulo al reto narrativo que implicaba para el autor *La Danza Inmóvil*.

Como hemos visto, el tema del realismo de la obra y de la plausibilidad de los hechos narrados es una cuestión recurrente, alimentada por el propio autor y a menudo confundida por críticos y lectores –que, cuanto más lejos del Perú, más creían en la realidad

de lo narrado– deseosos de encontrar y consumir el "cóctel" de realidad imaginada, compromiso y conflicto esencial que les proponía Scorza en sus obras y en sus declaraciones públicas. Por este motivo, antes de analizar en profundidad los aspectos clave del ciclo scorziano, es necesario detenerse en esclarecer el transfondo histórico en el que se sitúan las novelas, así como las actitudes del escritor en un momento y un contexto cultural que favorecía en gran manera las posiciones "comprometidas", reforzadas por el uso de unos recursos estilísticos determinados.

El ciclo épico de *La Guerra Silenciosa*, compuesto a partir de 1968, cuando el escritor contaba ya con cuarenta años de edad, y basado en unas revueltas campesinas surgidas en el Perú a principios de los años sesenta, consiste en una pentalogía formada por las siguientes novelas: *Redoble por Rancas*, *Garabombo, el Invisible*, *El Jinete Insomne*, *Cantar de Agapito Robles* y *La Tumba del Relámpago*[1]. El ciclo fue publicado a lo largo de los años setenta, de 1970 a 1979, en el período considerado como el *post-boom* de la literatura latinoamericana. Con una percepción clara de las oportunidades generadas por el *boom* en los años sesenta, y con la ayuda de su excelente conocimiento del mundo editorial, el hasta entonces poeta Scorza se introdujo ya tardíamente en el ámbito de la narración.

Cada una de las partes es independiente pero, a la vez, el ciclo muestra una unidad completa basada en una intratextualidad constante, como si constituyera una misma novela. Además, siempre se reproduce la misma estructura circular –lucha, derrota, lucha–, de forma ordenada[2].

En un principio, al publicar las primeras entregas a inicios de los setenta, Scorza creía que el ciclo podría estar constituido por seis o siete novelas y que ocuparía unas dos mil quinientas páginas[3]. Más tarde el ciclo se quedó en cinco títulos, y éstos fueron

---

[1] Las ediciones utilizadas son: *Redoble por Rancas* [1970], Barcelona, Plaza y Janés, 1983; *Garabombo, el Invisible* [1972], Barcelona, Plaza y Janés, 1984; *El Jinete Insomne* [1977], Barcelona, Plaza y Janés, 1984; *Cantar de Agapito Robles* [1977], Barcelona, Plaza y Janés, 1984; y *La Tumba del Relámpago* [1979], Barcelona, Plaza y Janés, 1988.

[2] C. Fritsche, "Manuel Scorza. *La Guerra Silenciosa*", cit., pág. 207.

[3] Los títulos que barajaba por entonces para las seis entregas previstas eran los siguientes: *Redoble por Rancas*, *El tamaño de la noche*, *Apogeo y demolición de Remigio el Hermoso*, *Violeta como mi rencor*, *Romance de la Guardia Civil* y *Escrito con espada* (R. Rumrrill, "Con el finalista del premio Planeta. Scorza: el

cambiando en sucesivos anuncios y declaraciones, para ir acercándose poco a poco a los definitivos que conocemos. Así, por ejemplo, *El Jinete Insomne*, anunciado incluso en algún momento como la segunda entrega en lugar de la tercera, que será su lugar final, fue titulado primeramente como *La vana cabalgata de Raymundo Herrera*[4] y algo después *La vana cabalgata del viejo Herrera*[5], y también se apuntó el título de *Historia de Raymundo Herrera, el jinete sin sueño*[6]. Todos estos cambios son una muestra de la evolución sufrida por la idea original y la transformación creativa de Scorza. Por lo que parece, sin embargo, las modificaciones sucesivas no se limitaban a los títulos, sino que todo el proceso de redacción de sus libros llegaba a ser bastante compulsivo, con continuas revisiones y reelaboraciones, tal como contaba un periodista de *Caretas* en 1976:

> Hace dos años, *Caretas* publicó un avance del tercer libro de Scorza (...). Por esos días, en Lima y luego en París, hizo la corrección final del texto y lo guardó para entregarlo a su editor. Ese tiempo coincidió con una crisis emocional y el fracaso de su segundo matrimonio (...). Coincidió también con su insatisfacción por lo que había escrito a tal extremo, que terminó destruyendo esos originales. Más tarde, apoyado por los apuntes de Claude Couffon, uno de sus traductores, logró reescribir el volumen en sólo seis meses.[7]

Este compulsivo proceso creativo de Scorza, respecto a la redacción de las novelas del ciclo, parece ser que incluso era más intenso de lo que aquí se refiere, ya que, por ejemplo, al introducir, a sugerencia de su amigo César Calvo, una modificación en el final de *Cantar de Agapito Robles*, el autor se vio impelido a reescribir toda la novela en un período muy corto de tiempo, de forma extenuante[8], antes de entregarla finalmente al editor. Las reescrituras de las novelas, especialmente de las tres últimas, parecen haber sido muy numerosas, como reconocía el propio Scorza refiriéndose a *Cantar de Agapito Robles*:

---

terror por la palabra", *Expreso. Suplemento: La Estampa*, 24-12-1969).

[4] G. Thorndike, "Redobles por Rancas", cit., pág. 9.

[5] Anónimo, "Scorza visible", cit., pág. 30.

[6] M. T. E., "El jinete insomne", *Caretas*, núm. 515, 17-3-1977, págs. 60-61.

[7] Ibídem.

[8] Seymour, "Manuel Scorza: ¿Cómo se escribe una novela?", *El Comercio. Suplemento Dominical*, 8-5-1977, pág. 11.

> los libros de [la] "Balada" se me aparecieron como sueños, ensueños y pesadillas, contra cuyo asalto he tenido que luchar permanentemente. Cada versión era una inmersión en lo profundo, de la que surgían bellezas y horrores (...) Necesité hundirme doce veces en las profundidades para rescatar el texto final (...)[9]

Se encuentran publicadas versiones previas de algunos capítulos de las novelas en revistas o libros, datadas con anterioridad a la aparición de la novela completa, lo que ha permitido a algunos críticos, como Tomás G. Escajadillo, observar cambios en el proceso creativo del autor[10]. No obstante, cabe destacar que más allá de las posibles variantes, Scorza, en sus razonamientos paralelos a las sucesivas entregas del ciclo, insistía constantemente en algunas ideas muy determinadas sobre los referentes históricos en los que se enmarcaba su obra, a la vez que, en términos más generales, reflexionaba sobre el papel de la memoria histórica y de la identidad de los pueblos latinoamericanos. Así, Scorza consideraba provocadoramente que, desde la conquista, el pueblo peruano se había quedado parado, anonadado, porque se quedó sin historia, ya que se le extirpó la que le era propia y se le impuso una ajena. Como sentenciaba en una entrevista con Elda Peralta, contraponiendo el mundo indígena al mundo occidental:

> En América Latina toda "la historia" es una colosal mentira y esa mentira comienza el día mismo de la Conquista, de la fundación de la sociedad colonial por notarios, soldados, sacerdotes, que hablan una lengua extranjera (..) Todas las leyes han sido mala mitología: las constituciones, amargas bromas, mitos en el peor sentido de la palabra[11].

El Perú, según Scorza, se quedó sin historia, y se hizo entonces necesaria una contrahistoria para hacer frente a esa historia oficial impuesta y extraña, una realidad en la que muchos protagonistas no tenían lugar. En este sentido, sostenía Scorza que esa contra-

---

[9] Ibídem, pág. 11.

[10] T. G. Escajadillo destaca que entre las distintas versiones se puede apreciar una gran mejora de los textos de M. Scorza (cf. "Proyección literaria de Manuel Scorza", en *Cuadernos Americanos,* núm. 43, 1994, pág. 217). En cuanto a *Redoble por Rancas*, los cambios muestran una tendencia hacía una mayor estilización y un menor pintoresquismo. Véase la edición de la novela comentada por D. Gras, con el detalle de las variantes encontradas (M. Scorza, *Redoble por Rancas*, Madrid, Cátedra, 2002).

[11] E. Peralta, "Entrevista a M. Scorza: 'Liberar lo imaginario'", cit., pág. 29.

historia sólo podía encarnarse en el mito, como respuesta a la locura, al desequilibrio colectivo tras la destrucción del tiempo histórico. El mito inventa, pues, otra historia paralela para negar la realidad, para huir de ella, actuando como única posibilidad de existir para los pueblos conquistados. Sin embargo, el mito se convierte en una trampa peligrosa, paralizante, en la que frecuentemente cae el indigenismo, seducido por los cantos de sirena de la tradición revisada de forma equívoca. Frente a esta invención, cabe preguntarse hasta que punto su obra narrativa ensaya realmente una salida distinta para generar realmente una identidad moderna.

La opción adoptada por Scorza considera que la recuperación de la historia auténtica de los pueblos indígenas debe implicar, por necesidad, la destrucción de la trampa del mito... y ésa precisamente es la operación que realiza en su ciclo épico: dirigirse hacia la salida del mito. En una conversación con Manuel Osorio comentaba esclarecedoramente su admiración por los grandes mitos universales, aunque reconocía que "el mito es una forma de impotencia (...) La respuesta simplemente mítica es peligrosamente ingenua"[12]. Scorza declaraba emplear la tradición y el mito, curiosamente, como aclaración de la realidad, y no como escape de ésta, como ocurría en novelas de otros autores. Su objetivo era llevar a sus personajes, al mismo tiempo que al lector, hacia una toma de conciencia a lo largo de sus páginas. Mediante su ciclo narrativo, Scorza se planteaba ayudar a recobrar la memoria perdida, denunciando la explotación.

En qué medida era consistente la obra de Scorza con su propia lógica interpretativa, tanto en el terreno de la relación entre realidad y ficción como respecto a los mecanismos y procedimientos estilísticos presentes en los textos narrativos, es, precisamente, una de las cuestiones que se discuten en las siguientes páginas.

6.1. LAS NOVELAS: CONTENIDO Y ARGUMENTOS

Redoble por Rancas es la novela más conocida, traducida y estudiada de Scorza[13]. Marca una pauta para el ciclo, ya que el resto

---

[12] M. Osorio, "La literatura es el Tribunal Supremo", *Plural*, vol. 13, número 151, 1980, pág. 57.

[13] Su título en la primera edición, publicada en noviembre de 1970, rezaba: *Redoble por Rancas: Balada 1. Lo que sucedió diez años antes que el Coronel*

de novelas repite –básicamente– la misma estructura, la de dos historias paralelas en apariencia que acaban entrelazándose. En este caso, una de las historias muestra el enfrentamiento entre un campesino indígena, Héctor Chacón, y la autoridad tiránica del Dr. Francisco Montenegro, hacendado y juez local. La otra narra la resistencia de la comunidad indígena de Rancas ante la usurpación de sus tierras a manos de la compañía minera norteamericana Cerro de Pasco Co. Ambas historias, sin embargo, acaban con un mismo resultado, el fracaso de la revuelta indígena.

Como en una obertura musical, el inicio de *Redoble por Rancas* sienta las bases de lo que sucederá a continuación. La novela, y con ella el ciclo, se abre en el primer capítulo ("Donde el zahorí lector oirá hablar de una celebérrima moneda") con un incidente que ilustra el miedo con el que el juez Montenegro somete a los indígenas de su hacienda. El temor que despierta el juez es tal que nadie se atreve a recoger, durante todo un año, una moneda que se le cayó durante su paseo diario, de seis a siete de la tarde, por la plaza desierta de Yanahuanca, hasta que él mismo la recoge creyendo que la encuentra por casualidad. En ese momento, el pueblo descansa por fin, tras un año de tensión por el miedo a que alguien que no fuera el juez recogiera la "celebérrima" moneda y afrentara así su poder. Este temor se traduce en la manipulación total de la vida del pueblo. No sólo se da la razón al juez en todo cuanto dice, sino que incluso se permite que se arregle una carrera de caballos para que su favorito gane, se amaña una tómbola para que todos los números le toquen o se alarga una partida de póquer durante noventa días para darle una oportunidad de recuperar sus pérdidas en el juego.

Todo ello sucede hasta que Héctor Chacón, un humilde campesino que había sido encarcelado bajo falsas acusaciones de Montenegro, lo desafía. Héctor Chacón aprendió a leer y a escribir en la cárcel, y estos nuevos conocimientos lo llevaron a cuestionar la omnipotencia del juez. Tras su liberación, Chacón se enfrentó a éste presentándose en la plaza solitaria a la hora de su paseo y riéndose con una amarga carcajada ante su presencia. En el transcurso de la novela, la rabia de Chacón contra la injusta actitud de Montenegro crece, y su odio personal se transforma en activismo

---

Marruecos fundara el segundo cementerio de Chinche. En las siguientes ediciones, el subtítulo fue eliminado y el Coronel Marruecos pasó a llamarse Coronel Marroquín.

social con matices políticos. Cuando decide matar al juez, ya no es por razones personales simplemente, sino también para vengar a los otros campesinos. A medida que Chacón se reafirma en su decisión, la novela se ocupa más de él que de Montenegro, quien tras ser advertido de las intenciones del Nictálope, se oculta para huir del peligro.

La segunda historia de la novela presenta otra variante sobre la rebelión contra una autoridad injusta. En este caso, un pastor, Fortunato, se alza contra la presencia opresora de la compañía minera Cerro de Pasco Co. Así como la ominosa presencia de Montenegro se simboliza por su traje negro, la compañía minera se ve representada por un cerco de alambre que avanza ocupando tierras constantemente. Scorza dramatiza el papel central del Cerco personificándolo y otorgándole características monstruosas, hasta el punto que los asustados habitantes de la sierra están convencidos de que es un castigo por sus pecados. Su sacerdote, el padre Chasán, trata de convencerlos de que se trata de una obra de los hombres y no de un castigo divino, por lo que en lugar de rezar deben actuar. Fortunato es el primero en seguir el consejo del cura atacando al Cerco y a los hombres que lo están construyendo. Aunque es golpeado salvajemente por los empleados de la compañía, continúa enfrentándose a ellos con tenacidad. La fuerza de voluntad extraordinaria que muestra el viejo pastor impresiona a su oponente, Egoavil, hasta el punto que éste comienza a ver en sueños a Fortunato con características mesiánicas. Para deshacerse de esta imagen inquietante, que le hace perder el sueño y el apetito, Egoavil mata al rebaño de Fortunato. Éste, para quien sus ovejas son toda su vida, ante pérdida tan devastadora renuncia a luchar. No obstante, aunque Fortunato es vencido, su ejemplo inspira a los habitantes de Rancas para reunir fuerzas y retomar la lucha contra el Cerco, arrancando los postes del mismo. El final de la novela termina en tragedia: tropas especiales de asalto llegan a Rancas con orden de desalojar a los campesinos de sus tierras. Los soldados matan a muchos de ellos y consiguen detener la rebelión. En el último capítulo, algunos de los comuneros asesinados, entre ellos Fortunato, hablan entre sí desde sus tumbas en una conversación que recuerda *Pedro Páramo* de Juan Rulfo.

En la segunda entrega, *Historia de Garabombo, el Invisible*, se produce un levantamiento a gran escala en varias comunidades. Garabombo, que ya aparece brevemente en *Redoble por Rancas*, es esta vez el protagonista de la obra, cuya estructura ofrece el

mismo modelo que las restantes novelas del ciclo, entrelazando historias que parecen no tener nada en común entre sí, pero que al final muestran una relación de fondo. En este caso, frente al equilibrio entre las dos historias de *Redoble por Rancas*, las tres historias paralelas tienen un peso específico distinto dentro de la narración. La acción principal se ocupa de la gesta de Garabombo, quien convence a las comunidades de la zona para tomar parte en el levantamiento por la recuperación de tierras, a pesar del mal recuerdo reciente del fracaso y la masacre de Rancas. La segunda acción gira en torno a la figura del Niño Remigio, como contrapunto tragicómico a la trama principal. La tercera y más breve de estas historias es la que muestra a un asesino a sueldo llamado el Ojo, contratado por el juez Montenegro para acabar con Garabombo, hasta el momento en que cumple con su encargo.

En un principio, Garabombo opta por la vía pacífica y acude a Lima como representante de la comunidad de Chinche a consultar con un abogado que pueda ayudar a los comuneros que buscan un camino legal para recuperar sus tierras. No obstante, para evitar que unos ancianos sean acusados de forma injusta, se autoinculpa de un delito no cometido y, como resultado, es sentenciado a treinta meses de prisión. Como en el caso de Héctor Chacón en *Redoble por Rancas*, la prisión altera de forma drástica el punto de vista de Garabombo sobre la vida y la justicia. Al escuchar en la cárcel discusiones entre presos políticos, y tras ser adoctrinado por un activista experimentado, Garabombo comprende que su "invisibilidad" es el resultado, ni más ni menos, del rechazo de las autoridades para verle: "No lo veían porque no lo querían ver"[14]. En este momento, en cuanto conoce la causa de su supuesta "enfermedad", se considera definitivamente curado. Cuando vuelve a la sierra tras su estancia en prisión, después de la revuelta de Rancas, se da cuenta de que la vigilancia se ha reforzado en el departamento de Pasco, hecho que descorazona a los comuneros. El ahora politizado Garabombo planea movilizar a las comunidades y recuperar su deseo de lucha, tarea realmente heroica debido a la dificultad que entraña. Para ello, decide propagar la leyenda de su invisibilidad y convertir así algo originalmente causado por las autoridades en una arma con que combatirlas.

Su decisión de usar la invisibilidad como un escudo protector llega en un momento dramático y casi mágico: mientras Garabom-

[14] *Garabombo, el Invisible*, cit., págs. 163-164.

bo visita el cementerio para honrar a un valiente comunero sacrificado en la lucha y recuerda sus propios años de prisión, de repente, cegado por un rayo –que él interpreta como una señal celestial–, experimenta una especie de epifanía y cobra nuevas fuerzas. Como Héctor Chacón en *Redoble por Rancas*, anuncia su reto al mundo con una fuerte carcajada: "Y se rió con una carcajada tan formidable que los animales de la noche interrumpieron sus amores, sus trabajos, sus fatigas"[15]. Los indios pronto hacen de Garabombo su líder en la lucha por la recuperación de sus tierras, confiados en su supuesta invisibilidad y espoleados por su promesa de que la valentía de los comuneros es lo único que puede curar su "enfermedad". Las ventajas de esta invisibilidad simbólica se muestran cuando los indios, al elegir a un nuevo presidente de la comunidad, son intimidados por las amenazas de los hacendados presentes en la reunión. De repente, la voz de Garabombo emerge de la oscuridad, ayudando a los comuneros a recuperar su confianza y acallando a los hacendados.

La segunda historia de la novela trata del Niño Remigio, un jorobado que ya había aparecido también en *Redoble por Rancas* como amigo de Héctor Chacón. En torno a él se relata un cuento aleccionador que muestra las calamitosas consecuencias que puede comportar a un indígena entrar en el mundo de los blancos y confiar ingenuamente en las propuestas amistosas de las autoridades. La autoridad se ve representada también en esta ocasión por el juez Montenegro, como principal instigador de la cruel broma en la que se pretende reconocer en Remigio, el tonto oficial del pueblo, a la máxima figura intelectual de Yanahuanca. La consecuencia inmediata de esta broma es que la percepción que se tiene de Remigio cambia radicalmente. Ya no se lo ve como un tullido, sino como a un joven hermoso y un buen partido. Remigio cae en la ilusión y refuerza su creencia cuando su amada, una enana llamada Niña Consuelo, accede finalmente a casarse con él en una gran ceremonia a la que supuestamente asistirán las autoridades de la región. La historia de Remigio, sin embargo, no termina felizmente. Cuando la gente advierte que todo ha sido una broma pesada y que no se celebrará la boda anunciada, Remigio vuelve a su forma original ante sus propios ojos y ante los de los demás. El hechizo se deshace al instante. En medio de una lluvia torrencial, Remigio huye avergonzado al desierto rocoso sobre Rancas y se convierte

[15] Ibídem, pág. 54.

en la primera víctima de las tropas de asalto que se acercan. Las historias de Garabombo y Remigio se entrecruzan el 27 de noviembre de 1961, porque ésta es la fecha elegida por Remigio para su boda fallida y también la fecha escogida por los comuneros, bajo el liderazgo de Garabombo, para recuperar sus tierras a la fuerza. En su última carta, Remigio, un prolífico "escribidor" de cartas, trata de advertir al pueblo de la llegada de tropas de asalto. Pero, como Fortunato en *Redoble por Rancas*, su intento es inútil porque cae muerto antes de poder entregar el aviso del ataque.

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

En la tercera entrega, *El Jinete Insomne*, se libra la lucha contra la desesperanza. Como consecuencia de las masacres que tuvieron lugar en Rancas y Chinche, narradas en las novelas previas, el ánimo de los habitantes de la cercana comunidad de Yanacocha cambia sustancialmente hasta el extremo de que el miedo llega a paralizarlo todo, incluso el tiempo mismo. La parálisis espiritual se traduce, pues, en una parálisis temporal, ya que los yanacochanos temen seguir protestando y continuar su lucha por la recuperación de tierras debido a las represalias que pudieran derivarse. Este estancamiento persistirá incluso hasta la siguiente entrega del ciclo.

El Jinete Insomne se inicia cuando se sospecha la pereza del curso del río Chaupihuaranga, que comienza a estancarse hasta convertirse en lago. El primero en advertir este fenómeno inusual de la Naturaleza es Magdaleno, personaje que inicia la novela del mismo modo que la cierra en su capítulo final, dando cuenta del desastre que entraña el estancamiento de las aguas, que acabarán teñidas de sangre tras la masacre "ritual" que se repite en cada entrega del ciclo, lo que lleva a cambiar el nombre del lago –antes río– de Chaupihuaranga por el de Yawarcocha, que significa "lago de sangre" en quechua. Magdaleno sueña con lo que ha de suceder pero sin saber de sus dotes proféticas, de forma inocente. Así su-

cede desde un primer momento en que sueña con su padre muerto, quien lo advierte de las desgracias por venir. También sueña anticipadamente con la masacre final, de forma simbólica, puesto que no sabe interpretar lo que puede significar que en su sueño aparezcan sombreros y gentes llorando sobre las aguas del Chaupihuaranga, como tampoco lo puede saber el lector hasta el último capítulo, que concluye la novela como si ésta se replegase sobre sí misma, en un círculo perfecto. Es entonces cuando se descubre que el sueño se convierte en realidad, porque son las madres de los muertos asesinados en la masacre de Yanacocha quienes persiguen a las fuerzas represoras –la autoridad, los uniformados, los sombreros del sueño– a través del lago, tal y como lo había soñado Magdaleno.

Alrededor de ese personaje se tejen otras historias, ya que *El Jinete Insomne* sigue con la estructura presente en las dos novelas anteriores del ciclo. En este caso se trata, por una parte, de la historia del presidente de la comunidad de Yanacocha, don Raymundo Herrera, que se mantiene despierto –simbólica e hiperbólicamente, por supuesto– durante más de doscientos cincuenta años para salvar el título de propiedad de la comunidad, y por otra, la historia apicarada del llamado "Ingeniero" junto con su ayudante Tupayachi y su sirviente Pinchesapo, encargados de levantar un plano catastral para demostrar la propiedad de los comuneros.

Al retratar a Raymundo Herrera como si hubiese vivido realmente durante más de dos siglos, se hace incluso más explícito que es el depositario de la memoria colectiva de la comunidad o, en palabras de Mabel Moraña, "la memoria ancestral de Yanacocha"[16]. Herrera recuerda las veces que ha clamado justicia a lo largo de todos estos años, condenado como Sísifo a repetir las mismas acciones inútiles. El insomnio de Herrera, como la invisibilidad inicial de Garabombo en la novela anterior, parte de la falta de respuesta de las autoridades a las peticiones de los habitantes de la sierra. Herrera rehúsa descansar hasta cumplir la misión que se ha autoimpuesto. Aunque no triunfa totalmente, muere en paz, sabiendo que ha reavivado el espíritu combativo de los comuneros y encontrado un heredero espiritual en Agapito Robles.

Los dos protagonistas de la otra historia paralela que se entrelaza en la novela son un topógrafo y su ayudante. El agrimensor,

---

[16] M. Moraña, "Función ideológica de la fantasía en las novelas de Manuel Scorza", cit., pág. 185.

llamado el "Ingeniero"[17], es el único ejemplo en el ciclo de Scorza de un indígena que explota a su propia gente, comportándose como si no lo fuera –mostrándose como un aculturado–. El "Ingeniero" trata de pasar por extranjero llevando gafas negras y una chaqueta de piel, y mezclando en su conversación palabras en inglés y castellano. Aprovechándose de que las mediciones son un paso esencial en el intento de los indios por recobrar sus tierras, el agrimensor abusa de su respeto y confianza. La historia de Herrera se entrecruza con la de los dos estafadores cuando la comunidad de Yanacocha decide contratar al "Ingeniero" para señalar los límites de sus tierras. Al principio, éste no muestra interés en la oferta. Sin embargo, cuando oye que no muere nadie en esa provincia debido a la detención del tiempo, acepta, esperando hacer una fortuna convenciendo a la Muerte para que le permita convertirse en su representante o agente exclusivo en la región y negociar con ella.

Tras el interludio parentético que representa la protesta no violenta de Herrera, la cuarta novela del ciclo, *Cantar de Agapito Robles*, continúa con la evolución temática hacia una creciente militancia por parte de los campesinos. Al final de *El Jinete Insomne*, Raymundo Herrera confía a Agapito Robles, el personero de la comunidad de Yanacocha, el título de propiedad extendido por el rey de España durante la época colonial, pero Agapito, a diferencia de Herrera, no confía en su supuesta eficacia legal. Como en las tres novelas precedentes, el relato se inicia con el regreso del protagonista tras una estancia en la cárcel. Sin embargo, *Cantar de Agapito Robles* supone una excepción a la regla no escrita de la derrota final de los indígenas, ya que al menos no termina con una masacre explícita –aunque sí sugerida, intuida–, siendo éste el único caso en *La Guerra Silenciosa*. Otra novedad es que, en contraste con el predominante mundo masculino descrito en las tres primeras novelas, en *Cantar de Agapito Robles* se introduce un personaje femenino con mucha fuerza: se trata de Maca Albornoz, una *femme fatale*, de la que hablaremos posteriormente.

Poco después de su regreso, Agapito descubre que el brillo sobrenatural que en vida de Herrera despedía el título de la comunidad ha desaparecido por completo. Agapito interpreta la pérdida de luminosidad del documento como un signo de que éste, y por extensión cualquier maniobra legal, ha perdido el poder y la capaci-

[17] El tratamiento de "Ingeniero" es un título genérico de respeto y deferencia en Latinoamérica para dirigirse a cualquier técnico.

dad de convencer a las autoridades de que esas tierras pertenecen a los campesinos indígenas. Concluye entonces que desde ese momento en adelante los comuneros deben luchar. En este sentido, Agapito demuestra mayor perspicacia política que Chacón, ya que no intenta luchar solo, sino que, como Garabombo, decide organizar a los campesinos y trazar una estrategia más efectiva para invadir las haciendas. Junto con Remigio Villena y otros líderes comunales, Agapito Robles forma una asociación denominada "Junta Pro Recuperación de Tierras", que acuerda que el primer paso que debería darse sería el de la liberación de la hacienda de Montenegro, la finca "Huarautambo". Cuando Agapito y sus hombres consiguen su objetivo, los siempre orgullosos y altivos hacendados imploran clemencia y Agapito les perdona la vida generosamente. Aunque el juez despliega a la tropa tan pronto como puede, la novela no termina con la acostumbrada matanza o con la condena a prisión de los comuneros. Se cierra con una danza enloquecida del personero, en la que sus giros descontrolados producen una explosión flamígera que incendia todo lo que toca. La danza enfatiza que aunque Agapito demuestra una capacidad organizativa y un interés político característicos del "nuevo indio", aún se siente vinculado al peso de la tradición en situaciones excepcionales.

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

Como las novelas anteriores, *La Tumba del Relámpago* narra el regreso del protagonista principal a casa, tras su estancia en prisión, y su fracaso en el intento de recuperar las tierras indígenas, pero este modelo básico se ve entrecruzado por un mayor número de historias paralelas del que aparece en otras novelas, con asuntos más variados. Así, una de las historias, la que gira en torno a Maca

Albornoz –ya presentada en *Cantar de Agapito Robles*–, ofrece el único ejemplo de escenas eróticas de todo el ciclo. Del mismo modo, también aparece el tema religioso ya introducido también en *Cantar de Agapito Robles*, incluyendo aquí elementos de la teología de la liberación. En cuanto al humor, que curiosamente va disminuyendo progresivamente, en esta última novela es casi reemplazado por completo por material propagandístico y documental.

La Tumba del Relámpago comienza con el regreso de Genaro Ledesma de un viaje por la sierra, donde planea reanudar la lucha por la causa indígena. Ledesma, como los protagonistas anteriores, vuelve tras haber permanecido en prisión; pero en contraste con Chacón, Garabombo, Herrera y Agapito, cuya única escuela había sido la cárcel, Ledesma tiene también un título universitario. Mientras el camión asciende lentamente por el camino, el paisaje le hace recordar otras veces anteriores que estuvo en Cerro. Estos recuerdos (en forma de analepsis o *flashback*) constituyen una nueva narración, con pequeñas modificaciones y reelaboraciones, de algunos hechos ya presentados previamente en el ciclo. Por ejemplo, Ledesma recuerda (como quienes han leído *Redoble por Rancas*) que el apoyo activo que les brindó a los comuneros que protestaban contra las prácticas abusivas de la Cerro de Pasco Co. le costó su puesto como alcalde y le llevó a la cárcel en 1959. También recuerda la oferta de la comunidad (expuesta en *Historia de Garabombo, el Invisible*) de financiar su último año de carrera en Derecho con la condición de que aceptase representar posteriormente su causa. Estos recuerdos sirven también para reforzar la intratextualidad del ciclo y, con ella, la coherencia global de *La Guerra Silenciosa*.

Los aspectos documentales y políticos de la novela tratan principalmente de las actividades de Ledesma como abogado que ayuda a los habitantes de Cerro de Pasco. En contraste con Garabombo y Agapito, Ledesma no considera la recuperación de tierras como un fin en sí mismo, sino como una táctica de distracción hasta conseguir armas suficientes para llegar a su objetivo real: iniciar una rebelión armada que trascienda a nivel nacional. No obstante, este proyecto revolucionario se ve abocado de nuevo al fracaso, ya que por obedecer el mensaje de un sueño, interpretado como premonitorio, se adelanta la fecha acordada para la liberación de la hacienda. Yarusyacán se adelanta al intento sincronizado planeado para octubre por los representantes de las comunidades que Ledesma ha intentado organizar en el "Primer Ejército Comu-

nal". La confusión resultante y la falta de coordinación posibilita que las tropas de asalto acallen los levantamientos fácilmente. Como es de suponer, Ledesma regresa a prisión, esta vez a El Sepa, en la selva amazónica.

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

Por otra parte, la aparición de Scorza como personaje en la novela, además de un juego de máscaras y desdoblamiento del autor con el lector, puede entenderse como una aceptación de la responsabilidad del autor sobre la imposibilidad de conseguir el deseado cambio. En el último capítulo de la novela, titulado oportunamente "Lápida", el DC-3 que lleva a Ledesma a la prisión de El Sepa vuela a través de una tormenta. Los relámpagos que ve Ledesma desde la ventana le recuerdan que los brillantes momentos de esperanza se han esfumado de golpe. Con tristeza, reflexiona que "ninguna mano arrojará ninguna flor sobre la tumba de este relámpago"[18], una observación que constituye un adecuado epitafio para todo el ciclo.

6.2. Una perspectiva histórica de los hechos narrados

La paradoja más importante es que la ausencia constante de correspondencias exactas entre la narración y los hechos de las revueltas campesinas no es substancial para la narración. Es necesario entender esto porque aquí se centró buena parte de la polémica en torno a la obra de Scorza. Mostrar la escasa fidelidad histórica en este ciclo, así como el fuerte peso de los elementos fantásticos, no sirve para minusvalorar esa obra narrativa, sino simplemente para resituarla en el lugar que le pertenece, el ficcional. Así lo entiende, por ejemplo, un crítico cercano al autor, H. Neira, quien señalaba que, a pesar de que existieron las rebeliones campesinas, los movimientos de autodefensa e incluso el cerco de alambradas,

---

[18] *La Tumba del Relámpago*, cit., pág. 248.

> la versión científica destaca otros hechos, que Scorza no señala o no quiere señalar (...) el novelista cristaliza un instante de la revuelta, y a la vez, disimula los aspectos mestizos, políticos, nacionales dominantes. Ni aislada ni india, la revuelta se combinaba con mecanismos de negociación...[19]

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

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

Esta serie de revueltas, con características muy distintas, podría extenderse en el pasado hasta la época de la colonización española, período en el que se establecieron las principales bases de la estructura social y económica impuesta a las sociedades andinas autóctonas y que, en cierta medida, han permanecido hasta el siglo XX. Así, famosas revueltas como la de Túpac Amaru, en 1780, o la de Atusparia, a finales del siglo XIX, se configuran sólo como algunas de las movilizaciones más visibles, entre una larga y cíclica serie de numerosos levantamientos, muchos de dimensión local, otros de alcance regional o incluso, en algunas ocasiones, de impacto nacional[20]. Históricamente, en la mayor parte de las revueltas de una cierta importancia, la identidad basada en el componente milenarista o la reivindicación idealizada del pasado incaico

---

[19] H. Neira, "Scorza, aquí y allá: mirada limeña y mirada parisina sobre M. Scorza", cit., pág. 97.

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

se conjugaba en grados y modos distintos con un análisis en términos de relaciones de clases y castas en la compleja sociedad peruana, que incitaba a no dar exclusividad al elemento étnico como factor aglutinante de la revuelta. En buena parte, y la revuelta de Túpac Amaru fue un referente histórico clave, la capacidad de obtener algunos éxitos en las revueltas y movilizaciones se encuentra sistemáticamente vinculada a la capacidad de articular una acertada combinación de los elementos señalados.

Contrariamente, en relación al mensaje de las novelas de Scorza, si alguna característica definitoria muestran las revueltas de principios de los años sesenta en la Sierra Central, es que no concluyen en una gran derrota, sino en un éxito relativamente importante, ya que, a pesar de ser muy discutido el grado de transformación conseguido, es indudable que lograron desencadenar todo un proceso de aplicación de la reforma agraria en la región a lo largo de los veinte años siguientes, hecho que culminó con una mayor integración política y social de la región de Cerro de Pasco en la sociedad peruana. En este sentido, una característica fundamental de las revueltas de los primeros años sesenta fue la aparición entre las comunidades indígenas de una capacidad de coordinación basada en organizaciones modernas, como sindicatos y federaciones. Estas nuevas asociaciones, a su vez, eran reconocibles por otras organizaciones sociales ya asentadas y, por tanto, podían establecer vínculos con partidos políticos, sindicatos de obreros, asociaciones de estudiantes, etc., que les ayudaron a crear una dimensión nacional, introduciendo sus problemas en las ciudades, articulando sus demandas políticamente y reforzando el impacto social de sus acciones[21].

Durante el gobierno de Prado, en la segunda mitad de los años cincuenta, la Federación Nacional de Campesinos –una organización vinculada al APRA– se dedicaba a organizar numerosas comunidades en la Sierra Central, bajo una situación de tolerancia política bastante extendida. A finales de los cincuenta se produjeron en la región algunas ocupaciones aisladas de tierras, de dimensión local, que fueron prontamente reprimidas y no tuvieron casi ninguna repercusión. A partir de 1960, sin embargo, los conflictos por las tierras se generalizaron en la zona, con numerosos enfrentamientos entre comunidades y haciendas, lo que convirtió a todo

[21] H. Handelman, *Struggle in the Andes. Peasant Political Movilization in Peru*, cit., pág. 127.

el departamento de Pasco en una zona inestable política y socialmente en los años siguientes[22].

La estructura económica de la región se basaba en dos actividades del sector primario: la ganadería y la minería. Ambas actividades se encontraban integradas en el mercado nacional –y también mundial– produciendo esencialmente lana, en el primer caso, y cobre y plomo, en el segundo. Así, con unos métodos de producción relativamente modernizados, tanto las ciudades mineras como las haciendas ganaderas de la región dependían de la economía nacional, y no desarrollaban economías autónomas, ni parcialmente autosuficientes. Por tanto, la disputa por disponer de más tierras para pasto de ovejas y llamas era un motivo frecuente de tensión entre haciendas y comunidades, ya que las primeras –también como fruto de su modernización– se estaban expansionando constantemente sobre tierras comunales. Como resultado de este proceso, hacia 1960, sólo diecisiete familias o corporaciones poseían un 93% de todos los pastos y terrenos agrícolas del Departamento[23]. Además, esta integración en una economía de mercado produjo también una fuerte subocupación, ya que los indígenas normalmente no eran contratados por las haciendas –cuyas explotaciones eran poco intensivas en trabajo– y tampoco podían alquilar tierras, ya que las haciendas las utilizaban para su propio ganado. Sólo quedaba la oportunidad de encontrar trabajo en las cercanas ciudades mineras[24].

La Cerro de Pasco Co., la empresa que ocupaba a un 90% de los mineros del Departamento, había ejercido en las décadas previas el papel de amortiguador de este proceso de modernización, atrayendo los excedentes de empleo de las comunidades de la región y convirtiendo a los campesinos en mineros. Las luchas obreras a lo largo de la primera mitad del siglo fueron constantes, y gracias a ellas se consiguió una mayor integración económica y cultural de

---

[22] H. Handelman (ibídem, pág. 65) destaca que los comuneros de Pasco se encontraban entre los campesinos más avanzados socio-económicamente de toda la sierra, con un mayor contacto con el mundo urbano en comparación con los del sur del país. Un 90% de ellos hablaba castellano y un 52% se encontraba alfabetizado, requisito básico para poder participar en la elecciones (en contraste, en Ayacucho sólo un 30% de los indígenas hablaba castellano, y sólo un 27% se hallaba alfabetizado).

[23] Ibídem, págs. 65-67.

[24] J. DeWind, *Peasants become Miners. The Evolution of Industrial Mining Systems in Peru 1902-1974*, Nueva York - Londres, Garland Pub., 1987.

los mineros en la sociedad peruana (cabe recordar, por ejemplo, que el futuro abogado Genaro Ledesma, en la realidad, llegó a Cerro de Pasco para ejercer de maestro en clases nocturnas a los mineros). No obstante, en los años cincuenta la creciente mecanización de la empresa minera llevó consigo que ya no aumentaran sus necesidades de personal, creando un estancamiento en el crecimiento de la población de Cerro de Pasco[25]. La situación se agravó desde finales de esa década, cuando, por el descenso del precio del cobre en el mercado mundial, la empresa decidió despedir a trabajadores de forma acelerada. Muchos de los mineros volvieron entonces a sus comunidades, lo que intensificó en gran medida las tensiones por la escasez de tierras, impulsando los procesos ya iniciados de concienciación, coordinación y protesta (en parte por el número, en parte por la experiencia de luchas obreras en las zonas mineras) que, finalmente, condujeron a la generalización de las ocupaciones de haciendas en los años 1960-1963.

Frente al desempleo, las movilizaciones de los mineros no se hicieron esperar: huelgas y protestas se desencadenaron desde 1958 y, en aquel contexto, Genaro Ledesma –vinculado inicialmente a la organización del APRA– surgió como líder de los mineros y fue proclamado por éstos como alcalde de Cerro de Pasco. Posteriormente, fue reconocido por el gobierno como alcalde, en un intento de establecer un cierto control político sobre la situación a través del APRA. Ledesma descubrió entonces las conexiones de los mineros con el mundo campesino, y empezó a ayudar y a implicarse también en la organización de la Federación de Comunidades de Pasco. Como alcalde, Ledesma desarrolló una fuerte actitud reivindicativa, y su gran aportación en el proceso de la revuelta fue entender la íntima relación existente –a diversos niveles– entre la lucha de los mineros y la de los campesinos, promoviendo el desarrollo de fuertes relaciones entre los dos movimientos, sus respectivas organizaciones y sus propias estrategias de lucha[26]. A lo largo del proceso, Ledesma fue desvinculándose

---

[25] D. Krvijt y M. Vellinga, *Labour Relations and Multinational Corporations. The Cerro de Pasco Corporation in Perú (1902-1974)*, Assen, Van Gorcum, 1979.

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

del APRA y fundó en 1961 el Movimiento Comunal del Perú, como organismo político de coordinación de las movilizaciones reivindicativas en las que estaba implicado[27].

Como ya hemos mencionado, las ocupaciones de haciendas se generalizaron en la región en aquellos años. Se trató primero de ocupar tierras en poder de la Cerro de Pasco Co., pero posteriormente el proceso abarcó a todos los grandes latifundios del departamento en las provincias de Daniel Carrión (con su capital Yanahuanca) y de Cerro de Pasco. Muchas de las tierras tomadas fueron recuperadas por la policía, para ser ocupadas en una segunda o tercera instancia. Junto a ello, se produjeron en estos años de tensión numerosos incidentes y conflictos violentos, entre los que destacan los sucesos de marzo de 1962 en Yanacocha, donde más de 3.500 campesinos de distintas comunidades se enfrentaron a la policía y el ejército, produciéndose una importante masacre. Al mismo tiempo que se consolidaba el movimiento campesino en Pasco, la coordinación con los sindicatos de los mineros se debilitaba, al encontrarse detenidos sus líderes –como el propio Ledesma– durante largos períodos y perder fuerza la movilización obrera; sin embargo, el movimiento comunero ya había conseguido desarrollarse suficientemente para seguir su proceso reivindicativo, aunque se agudizaron las diferencias políticas entre los líderes de las comunidades[28].

En las elecciones de junio de 1963, supervisadas por los militares después de su golpe de 1962, Belaúnde Terry alcanzó el poder con un 39% de los votos, seguido a corta distancia por Haya de la Torre, líder del APRA. Uno de los puntos centrales de su campaña electoral había sido la promesa de aplicación de una reforma agraria y la creación de escuelas rurales, habiendo realizado su campaña electoral también entre las comunidades. Con su victoria, las ocupaciones de tierras crecieron espectacularmente en los meses siguientes, como una medida de presión al nuevo presidente. Así, las comunidades de los Andes centrales (Pasco y Junín) incre-

---

[27] Cf. H. Handelman, *Struggle in the Andes. Peasant Political Movilization in Peru*, cit. Véase también la transcripción de los propios recuerdos de Genaro Ledesma sobre este período (M. Suárez, "Cerro de Pasco: Historia de una masacre...", cit.), así como el relato de su encarcelamiento en el año 1963: G. Ledesma, *Complot (Libro escrito en el Frontón durante la represión de la Junta Militar de Gobierno, 1963)*, Lima, Ed. Thesis, 1964.

[28] W. Kapsoli, *Los movimientos campesinos en Cerro de Pasco, 1880-1963*, Huancayo, Instituto de Estudios Andinos, 1975.

mentaron su poder de negociación política de forma considerable a medida que se producían las invasiones, manteniendo a menudo las tierras ocupadas en sus manos (a diferencia de lo sucedido en la zona del Cuzco, donde aumentó la represión frente a las movilizaciones).

Ante esta situación, Belaúnde Terry y su equipo tomaron rápidamente medidas para reducir la agitación campesina en Pasco y Junín. Junto a los inicios de una tímida reforma agraria y algunas expropiaciones (aunque poca tierra se dio a los comuneros que no hubiera sido tomada previamente por su cuenta), se estableció un consejo de desarrollo intercomunitario en Pasco, así como nuevos programas de desarrollo comunitario. Además, contaba también para esta estrategia con el "nuevo" poder electoral del campesinado, que iba rompiendo las tradicionales prácticas caciquiles, y que ofrecía una reserva importante de votos a la opción de Belaúnde Terry. Sin embargo, al cabo de un cierto tiempo, el gobierno volvió a optar por la línea dura y dio paso a la represión de las ocupaciones que no habían sido legalizadas. En la segunda mitad de los sesenta, la organización de las comunidades fue decayendo, en parte por la ausencia de un liderazgo indiscutido (Ledesma residía en Lima, ya que había sido elegido diputado), y en parte como resultado de la propia política gubernamental[29].

A principios de los años sesenta, poco después de la revolución cubana, y en un contexto de relativo crecimiento económico en el Perú, los movimientos campesinos tuvieron una significación muy especial para toda una generación de intelectuales, que observaban un fuerte potencial revolucionario y transformador en el mundo agrario, contrariamente a su desencanto frente al estancamiento de los partidos políticos tradicionales. Ya no se trataba de revueltas milenaristas, sino de movimientos con capacidad para articular una lucha de clases, aunque para ello era necesario fomentarlos y concienciarlos, implicándose de algún modo con tales movimientos. En este contexto, y frente a todo este proceso, el papel que jugó Manuel Scorza personalmente, como un intelectual de izquierdas, tal vez no fue demasiado constante ni muy relevante, pero sí fue bastante representativo de su generación política. La intervención de Scorza en las movilizaciones de Pasco y su contexto biográfico ha sido ya reseñada en capítulos anteriores, y tan sólo recordamos

---

[29] H. Handelman, *Struggle in the Andes. Peasant Political Movilization in Peru*, cit., págs. 122-123.

aquí brevemente algunos aspectos concretos de su implicación. Así, fue a mediados de 1961 cuando entró en contacto con el movimiento comunero, que buscaba nuevos apoyos en Lima para defenderse y preparar su nueva ofensiva de intervención. Para el movimiento, estos apoyos eran especialmente importantes, después de la ruptura de Ledesma con el aparato del APRA y su dimisión como alcalde de Cerro de Pasco. Sin duda, Scorza se sintió atraído por las demandas de los comuneros, y más si tenemos en cuenta que éste ya había roto por su parte con el APRA en 1956.

A finales de 1961, en Lima, Scorza representó formalmente al Movimiento Comunal del Perú, y redactó y publicó algunos largos anuncios en la prensa, en los que mostraba la versión de los sucesos desde el punto de vista de los comuneros, demostrando que éste era un movimiento moderno y bien organizado. Por otra parte, viajó a Cerro de Pasco en los momentos de mayor tensión, para apoyar a los líderes del movimiento. Como personaje conocido entre la intelectualidad peruana –poeta galardonado y editor de éxito–, Scorza intentaba frenar posibles detenciones con su popularidad, al mismo tiempo que ayudaba a extender la repercusión de los sucesos. De este modo, durante los primeros meses de 1962, Scorza permaneció en el departamento de Pasco un cierto tiempo, al lado de los dirigentes del movimiento. A mediados de ese año, después de la matanza de Yanahuanca[30] y el inicio de negociaciones entre el gobierno y los comuneros, Scorza se apartó ya de la militancia política. No obstante, aún realizó algunos viajes a la sierra, como cuando en 1963, tras el asesinato de Fermín Espinoza (Garabombo) se trasladó clandestinamente a Cerro de Pasco para investigar su muerte. Posiblemente ya con la idea de realizar algún proyecto editorial o un reportaje, en aquel viaje o en alguno posterior, realizó fotografías en diversas comunidades, grabó cintas magnetofónicas y recogió testimonios sobre la guerra campesina. Con posterioridad, ya en Lima, mantuvo la amistad y conversó largamente con Genaro Ledesma, diputado por Pasco en el Parlamento hasta 1968. De esas conversaciones surgió *La Guerra Silenciosa*.

---

[30] La importancia política de esta masacre fue muy grande, ya que condujo a una inflexión del proceso que llevó a la administración a buscar a partir de entonces una solución política, y además fue el único caso de ocupación y conflicto que Scorza siguió atentamente en su desarrollo, y en el que estuvo implicado de forma directa. En *La Tumba de Relámpago*, la quinta novela del ciclo, otra vez vuelve a centrarse en los sucesos de Yanahuanca.

6.3. La novela y el papel del escritor

Como intelectual con relevancia pública, Scorza se configura como un agitador en constante actividad. Él mismo, ya desde la publicación de sus primeras novelas, teorizó sobre esta cuestión, destacando el papel de los escritores en América Latina como instrumentos decisivos para rechazar mitologías alienantes, impuestas o no desde el exterior[31]. Sin embargo, analizando a posteriori las entrevistas publicadas en numerosos periódicos y revistas a lo largo de más de diez años, cualquier observador no dejaría de sorprenderse por la simplicidad y la reiteración de sus argumentos. Casi como un revolucionario profesional, Scorza aprovecha el impacto de sus novelas para transmitir al gran público el mismo mensaje, con modulaciones siempre muy similares: en el Perú los indios han sido explotados desde la conquista, no tienen historia, no tienen identidad, y el novelista se proclama a sí mismo –siguiendo de nuevo la estela nerudiana ya presente en su poesía– la voz de los sin voz, mostrando así la visión de los vencidos[32], recuperando su memoria.

Su preocupación por el olvido de la historia, por contar la versión de los que no tienen medios de comunicación que lleguen más allá de los lindes de sus comunidades, era muy insistente[33]. Así, por ejemplo, después de una entrevista, un periodista destacaba que iba "relatando en secuencias casi cinematográficas la historia de su novela que, según él, es también la historia del Perú que nadie hasta hoy se ha atrevido a escribir"[34]. El posible estereotipo del intelectual comprometido al que parece adscribirse Scorza resultó efectivo en muchos de los países en los que sus obras fueron publicadas y difundidas. Probablemente esto fue fruto también de que su argumento era un mensaje que a cierto público europeo le gustaba escuchar: un mensaje de opresión y lucha, de explotados y explotadores, con nitidez, sin ambigüedades, con afirmaciones

---

[31] Anónimo, "Dos novelistas se confiesan: A. Bryce Echenique y M. Scorza", cit., pág. 59.

[32] M. Grisolia, "A tambor batiente", *Crisis*, núm. 3, 1973, pág. 23.

[33] Es significativo que *Redoble por Rancas*, su primera novela, lleve como dedicatoria una frase de Milan Kundera perteneciente a *La Plaisanterie*: "Tout sera oublié et rien sera réparé?"

[34] R. Rumrrill, "Con el finalista del premio Planeta. Scorza: el terror por la palabra", cit.

como "*Redoble por Rancas* es la descripción de una matanza"[35]. El tema de la recepción ya se ha analizado en otro capítulo, donde se han mostrado tales mecanismos. Aquí se quiere llamar la atención sobre el carácter del personaje Scorza-escritor. De forma muy repetitiva, Scorza se presenta al público y a la crítica como un escritor comprometido, declarándose militante político de izquierdas, y participante directo de las revueltas campesinas que él mismo narra.

Este estilo de escritor comprometido estaba muy en boga en los años setenta. Scorza encajaba en esos cánones, al enfatizar además en todas las entrevistas los elementos de su biografía en los que más destacaba el componente político. Asimismo, sus declaraciones de talante reivindicativo sobre la explotación de los indios y la reinvención del mito también tenían una clara relación con esta imagen que construyó, sobre todo para el lector no peruano, en los años setenta, bastante alejada de los compromisos políticos que él mismo desarrolló luego en Lima, especialmente a partir de 1978.

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

> El fondo histórico sobre el cual hay que colocar *Redoble por Rancas* es la realidad de *La Tumba del Relámpago*. En esta época

[35] Ibídem.

> el ciclo estaba naciendo y yo necesitaba del punto de vista de la novela para contar un mundo cerrado. No podía explicar todo el contexto[36].

Sin embargo, este papel de escritor comprometido, mediante el cual Scorza muestra su compromiso y su lucha junto a las comunidades indígenas, también le supuso limitaciones, sobre todo creativas, que se autoimpuso tras su fulgurante popularidad internacional, conseguida casi con una sola obra, en unos pocos años, junto a sus grandilocuentes declaraciones y sus polémicas manifestaciones.

---

[36] M. Suárez, "Manuel Scorza habla de su obra", cit., pág. 90.

7
PARA UN ANÁLISIS LITERARIO DE *LA GUERRA SILENCIOSA* COMO ACTO COMUNICATIVO

En este capítulo se plantea un conjunto de posibles respuestas a los problemas de recepción que ha generado *La Guerra Silenciosa* entre el público y también entre la crítica especializada, que la reseñó en un primer momento y que ha seguido discutiendo sobre ella, con diversa intensidad, hasta la actualidad. Las hipótesis que se presentan toman como punto de partida la aplicación de un modelo de análisis semiótico global, el de la teoría de los "mundos posibles"[1]. Esta aproximación resulta especialmente atractiva en este caso, porque nos permite analizar con mayor claridad los elementos que generan distorsiones interpretativas. Este marco teórico sirve de punto de referencia para profundizar en distintos aspectos del texto narrativo e interpretar, con más detalle, cuestiones clave como las estrategias e instrucciones textuales utilizadas en *La Guerra Silenciosa* con el objetivo de producir el particular efecto de realidad que ésta genera.

A continuación se presenta la teoría de los "mundos posibles" en su aplicación al análisis de los textos literarios, tomando como base las aportaciones de Thomas G. Pavel a este campo de estudio[2]. Desde esta perspectiva, cobra especial interés la tipología de

---

[1] Para una aproximación general a la teoría de los mundos posibles aplicada al estudio de la literatura, véase el reciente artículo de J. Pericot, "Transitar pels móns possibles", *Temes de Disseny*, núm. 14, 1997, págs. 151-159; asimismo, resulta especialmente orientador el estudio de J. M. Pozuelo Yvancos, *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis, 1993 (sobre todo, el segundo capítulo, titulado "La ficción en la poética contemporánea", págs. 63-150).

[2] T. G. Pavel, *Mundos de ficción*, Caracas, Monte Ávila, 1995. Ya en el siglo XVIII, los suizos Bodmer y Breitinger llevaron a cabo una primera aplicación de la teoría de los mundos posibles a partir de los *Principios* de Leibniz –quien

modelos de mundo que desarrolla Tomás Albaladejo para integrar y regular la totalidad de universos literarios posibles (desde los más cercanos a los más alejados de la realidad efectiva o factual)[3], para interpretar los posicionamientos frente a un texto literario. En este proceso no sólo tienen importancia las intenciones del autor, sino también las del lector en su reconstrucción del texto literario, y de aquí puede resultar la convergencia o divergencia de expectativas entre ambos[4].

En el contexto de las teorías actuales sobre el fenómeno de la comunicación, la semiótica se ocupa de analizar las relaciones que se crean entre los signos para establecer significados, independientemente del código que se emplee en cada caso (se trate de novela, cine, publicidad, etc.). Aplicada al estudio de la literatura, la semiótica trata de dar razón al hecho comunicativo del texto, desde la producción del mismo hasta su recepción, como cooperación entre el autor y el lector. Tras los estudios semióticos que se desarrollaron en los años setenta, encontramos actualmente un conjunto de nuevas aportaciones, dentro de esta línea, que profundizan en el análisis del texto literario desde una perspectiva renovada[5].

---

definió por vez primera este término– al ámbito de la literatura, aunque no llegó a trascender; más recientemente, puede decirse que fue S. A. Kripke quien retomó el concepto de "mundo posible" de Leibniz (para más información respecto a estas investigaciones iniciales, véase J. M. Pozuelo Yvancos, *Poética de la ficción*, cit., págs. 134-135).

[3] T. Albaladejo, *Semántica de la narración: la ficción realista*, Madrid, Taurus, 1991.

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

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

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

7. 1. SEMÁNTICA Y MUNDOS POSIBLES. LA INTENCIONALIDAD Y LA PERSPECTIVA DEL AUTOR

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

En la creación de un texto literario podemos encontrar dos grandes dimensiones. Por un lado, la creación del propio texto, y por otro, la creación de un mundo propio, un mundo posible, basado en mayor o menor medida en partes de la realidad efectiva –más o menos transformadas–, y que queda consolidado por su representación lingüística final en el texto literario. En cada mundo posible, el autor combina –a partir de sus propios referentes, literarios o no– secciones de la realidad efectiva y secciones de realidad inventada (en relación con el mundo real, exterior), con el fin de crear su propia construcción, como base de referencia para su obra creativa[6].

1996), entre los autores más conocidos.

[6] Idea desarrollada, entre otros autores, por S. Schmidt, desde la perspectiva de lo que se ha denominado un cierto "constructivismo", en estudios como "Towards a Pragmatic of 'fictionality'", en T. A. Van Dijk, ed., *Pragmatics of Language and Literature*, Amsterdam, North Holland, 1976, págs. 161-178;

El instrumental técnico utilizado para desarrollar una semántica de los mundos posibles tiene su origen en la filosofía analítica, aunque pasó luego a ser aplicado en los estudios lingüísticos[7], y finalmente fue adoptada también en los análisis de semántica literaria[8]. La idea de los mundos posibles acepta la posibilidad de que existan mundos alternativos a los de la realidad concreta. En el caso de la literatura, surge una premisa distinta a la que rige en nuestro contacto con esa realidad concreta: se trata de la presencia constante del "como si..." (*make believe*), que en la medida que es aceptado por el receptor de la ficción, consigue crear un efecto de realidad[9]. Si se dan determinadas condiciones, este mecanismo puede estar basado en relaciones con la realidad concreta, percibida, que presenten diversos grados y estrategias de conexión.

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

Si observamos algunos mundos ficcionales, nos encontramos

"Fictionality in literary and non literary discourse", en *Poetics*, 10, núms. 4-5, 1980, págs. 317-336; "The Fictions is that reality exists", en *Poetics Today*, vol. 5, núm. 2, 1984, págs. 253-274; y, especialmente, "On the construction of fiction and the invention of facts", en *Poetics*, núm. 18, 1989, págs. 319-335.

[7] Véase, sobre todo, J. Petöfi (ed.), *Text and Discourse Constitution. Empirical Aspects. Theoretical Approaches*, Berlín-Nueva York, De Gruyter, 1988.

[8] T. Albaladejo, *Semántica de la narración: la ficción realista*, cit., pág. 49. Véase también T. G. Pavel, *Mundos de ficción*, cit., y L. Dolezel, "Mimesis and Possible Worlds", *Poetics Today*, cit.

[9] La misma idea se puede expresar mediante la dicotomía entre confianza y verdad ("trust" y "truth", en inglés). La relación de confianza es la base de la literatura, mientras que la relación de verdad es la base de la realidad. Sin embargo también existen relaciones cruzadas entre ambas.

con diversas paradojas. Por ejemplo, como expone T. G. Pavel[10], en la obra *Guerra y Paz* de Tolstoi, ¿podemos decir que es Natacha menos real que Napoleón? Los dos tienen el mismo grado de realidad y de funcionalidad en la novela, son iguales dentro de aquel mundo ficcional, aunque uno tenga su referente en la realidad concreta y el otro no, o en todo caso lo desconozcamos. Es más, llegamos a conocer más profundamente a Natacha, personaje de ficción, que a Napoleón, personaje histórico, así que, a efectos del texto literario, Natacha se presenta de forma más sólida y desarrollada, lo que finalmente le otorga un efecto de realidad mayor que el de Napoleón, quien sólo aparece de forma episódica. Por tanto, podemos considerar que no existe una demarcación concreta, exacta, entre realidad y ficción. Son dos mundos que muestran distintos grados y matices de permeabilidad, en algunos casos con relaciones asimétricas. En ocasiones se permite pasar en una dirección, pero no en la otra: una persona puede recibir el nombre o actuar como el personaje de una novela, pero no modificará la novela; inversamente, las novelas absorben y se construyen a partir de elementos de la realidad, tanto conocidos o imaginados como efectivamente reales –o plausiblemente reales–, por los lectores.

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

De forma parecida a otras clasificaciones, podemos considerar para nuestro análisis tres posibles tipos de modelos de mundo (en adelante, MM), siguiendo la propuesta realizada por Tomás Albaladejo a partir de algunos esquemas elaborados por lógicos formales[11]:

---

[10] T. G. Pavel, *Mundos de ficción*, cit., pág. 29.

[11] T. Albaladejo, *Semántica de la narración: la ficción realista*, cit, pág. 42.

MM1: lo verdadero (no ficcional)
MM2: lo verosímil (ficcional)
MM3: lo inverosímil (ficcional)

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

La construcción ficcional, que es dinamizada semióticamente en el texto literario, está formada por un tipo de modelo de mundo (MM2 o MM3) y una estructura de conjunto referencial que depende de este modelo de mundo, y que se proyecta en el texto. Así, se conjetura que, a partir de la realidad efectiva, el autor establece un proceso mental con el que crea una imagen propia –un modelo de mundo– con el que configura posteriormente una realidad artística, o realidad representada, que constituye su "referente" –definido a partir de su propia subjetividad–, a partir del cual, y con diversos mecanismos de proyección lingüística, se elabora creativamente el texto literario como representación concreta. Entender por qué se han extraído unos determinados elementos para la construcción-elaboración del "referente" y se han desestimado otros es una cuestión destacada del análisis del proceso creativo. El "referente" no sólo tiene interés por el grado de coincidencia que pueda tener con el mundo real, sino también por las diferencias presentes en su plasmación en el texto literario. Como base de construcción literaria tampoco existe una identificación entre el texto literario y el referente que lo sustenta, sino una tensión entre ambos, ya que las desviaciones entre uno y otro resultan de un especial interés, como muestra del proceso creativo. En este sentido, el texto literario aparece como la punta de un iceberg de todo un proceso complejo, previo incluso a la propia escritura. Como veremos, analizando la obra narrativa de Manuel Scorza desde este marco teórico, se muestra su particular concepción realista, más acorde con la coherencia interna del texto que como "reflejo" de la realidad objetiva.

Así, algunos aspectos muy significativos, como la mezcla consciente que el autor realiza entre realidad y ficción en su modelo de mundo, o los mecanismos de intensionalización que adopta de forma preferente, son aquí examinados y cuestionados. También esta perspectiva resulta esclarecedora para entender cómo es posible que la obra produjera tan distintas reacciones entre públicos receptores de diferentes ámbitos culturales.

7.2. SINTAXIS Y PRAGMÁTICA. EL PACTO FICCIONAL Y LA PERSPECTIVA DEL LECTOR

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

Por lo que se refiere propiamente a la sintaxis, cabe destacar que en los análisis literarios este ámbito se corresponde en buena parte con la tradición de los estudios textuales. La estructura de los capítulos, el orden de los elementos, la cronología interna, la identificación de los puntos de vista, etc., son aspectos ampliamente tratados en el estudio de las construcciones literarias en las diversas poéticas que, a lo largo de la historia, se han dedicado a investigar estos materiales. La proyección en la sintaxis de lo previsto en el área semántica se produce a través del proceso de intensionalización. La "intensión" se configura conceptualmente como un proceso de actualización del "referente", que proviene de la con-

cepción del autor y se concreta en la escritura del texto. En este proceso, pues, se selecciona un número limitado de elementos para ser proyectados ordenadamente en el texto[12]. Evidentemente, no se puede incluir todo en el texto, y por ello surgen constantemente los denominados *espacios de indeterminación*[13], a reconstruir por parte del lector, confiando en su capacidad inferencial.

Siguiendo el modelo propuesto por Albaladejo, consideramos que la "estructura del conjunto referencial" es transformada en una macroestructura del texto ficcional y, posteriormente, fijada lingüísticamente en la elaboración de la microestructura del texto. La microestructura es donde se colocan los perfiles definitivos de la construcción ficcional, concretándose su manifestación lingüística. La elaboración del texto narrativo es la confirmación de la arquitectura semántica ficcional, de la que forman parte el modelo de mundo y la estructura del conjunto referencial. La constitución referencial implica una interpretación, organización y selección respecto a la realidad efectiva, con lo que resulta diferenciado el "referente" y aparece el carácter literario, junto a su organización narrativa. Sin embargo, para que el proceso comunicativo tenga éxito, debe tener en cuenta también la intencionalidad del lector[14]. En este sentido, un planteamiento pragmático de la narración ficcional nos conduciría a considerar la explicación de la lectura como un acuerdo o convención (de cooperación) entre autor y lector (o lectores). La recepción final del texto debe entenderse como interpretación, en el sentido de que el receptor ha de poder establecer, gracias a las instrucciones sintáctico-semánticas diseminadas lingüísticamente, el modelo de mundo comunicado por el emisor para llegar a su comprensión textual. El concepto del "acuerdo pragmático" se refiere a la existencia de un código compartido entre el lector y el autor, donde el texto es el elemento necesario para producir la comunicación, como armazón semiótica. El papel de

---

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

[13] Sobre estos espacios de indeterminación o *Unbestimmheitstellen*, véase W. Iser, *El acto de leer*, Madrid, Taurus, 1987, pág. 255 y ss.

[14] Véase D. Villanueva, *Teorías del realismo literario*, cit., pág. 191 y ss.

las convenciones consiste en intervenir como un molde. La lógica del molde es debida a que el autor desarrolla su armazón en la misma línea que otras obras ya existentes, de las que extrae referentes, y que los lectores, a su vez, también pueden reconocer en este proceso de interpretación. Albaladejo reconstruye también este proceso desde la dirección del lector hacia el autor:

> El receptor del texto narrativo realista, en su proceso de interpretación textual, llega, a través de la sección sintáctica de la construcción ficcional realista, a la estructura de conjunto referencial, para cuya obtención es preciso que actúe con un modelo de mundo como el propuesto por el productor del texto. El lector obtiene de esta manera la realidad ficcional constituida por el autor, y es consciente, tanto de su cercanía a la realidad efectiva como de su separación de ésta[15].

La recepción por parte del lector se articula como una actividad de reconocimiento, donde se produce una conexión con el modelo de mundo reconocido por el lector y con el conjunto referencial propuesto por el autor. Así, tanto el autor como el lector son conscientes de las diferencias entre el mundo real efectivo y el mundo ficcional, pero se produce un pacto entre ambos, en el que se pretende no distinguir entre los dos polos. Lo más paradójico es que, como norma general, las diferencias entre el mundo efectivo y el mundo ficcional son las que producen los efectos más artísticos (si son aceptadas tanto por el lector como por el autor). Esto es debido a que la contribución artística se refiere a cómo se organiza el material para crear un efecto de realidad, para implicar más al lector en el pacto ficcional.

7.3. REALISMO Y MÍMESIS DEL TEXTO LITERARIO. ¿UNA CUESTIÓN DE COHERENCIA?

Este apartado, dedicado a la narración realista, argumenta que ésta jamás puede llegar a ser una plasmación idéntica del mundo real efectivo, ya que intervienen en el proceso narrativo demasiados filtros interpretativos (generados no sólo por el propio autor, sino también por el lector). Es decir, la ficción narrativa –incluso

[15] T. Albaladejo, *Semántica de la narración: la ficción realista*, cit., pág. 127.

la más realista– consiste en una realidad distinta a la realidad efectiva, ya que se trata de crear una nueva realidad de carácter imaginario, algo que no siempre se recuerda. Estas aseveraciones pueden resultar obvias y redundantes, pero a menudo suelen olvidarse a la hora de analizar un texto ficcional realista. De hecho, a menudo se confunde esa concepción del realismo con lo que podríamos denominar un "efecto de realidad".

Cuando existen elementos semánticos pertenecientes a la realidad efectiva (independientes de la ficción), éstos pasan al campo interno de referencia para constituir en éste una fundamentación referencial que, como señala Albaladejo, sirve de *anclaje* para el resto de elementos ficcionales[16]. A esto podemos añadir el "principio de desviación mínima", propuesto por Ryan, que se refiere a que en la interpretación de un texto ficcional existe la tendencia por parte del lector de reconstruir los hechos narrados de la forma más próxima a la realidad que conoce, ya que los límites entre la realidad y la ficción nunca están completamente cerrados[17].

La verosimilitud constituye un requisito necesario para la ficción realista, y se plantea como una semejanza con la verdad, que contribuye a sustentar la apariencia o efecto de realidad que, sin embargo, no es más que una ilusión. Por este motivo, la verosimilitud no se vincula exclusivamente al mundo exterior real, sino que también debe vincularse a la propia coherencia interna del texto, para crear un efecto de normalidad dentro de éste[18]. Los mecanismos de acción de la verosimilitud constituyen una primera vía de exploración de la ficción realista, ya que, como acabamos de indicar, contribuyen decisivamente a generar la ilusión de realidad del mundo imaginario creado en el texto.

En el ámbito de la semántica, encontramos distintos mecanismos que refuerzan los efectos de verosimilitud en relación con un modelo de mundo: la presunta objetividad mostrada en la ficción, la intensidad con que se presenta la evidencia, así como la selección referencial con que se enfoca la realidad efectiva, constituyen

---

[16] Íd., pág. 60.

[17] M. L. Ryan, "Fiction, Non-Factuals and the Principle of Minimal Departure", *Poetics*, vol. 9, núm. 4, 1980. Citado por T. Albaladejo, *Semántica de la narración: la ficción realista*, cit., págs. 59-60.

[18] Dado que estas páginas no constituyen una revisión teórica de este tema, nos remitimos al trabajo de J. M. Pozuelo Yvancos, *Del formalismo a la neorretórica*, Madrid, Taurus, 1988.

aspectos esenciales en la consecución de efectos de realidad que, en último término, otorgan relevancia al texto narrativo.

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

> Semejanza y diferencia, articuladas pragmáticamente en el sistema de presupuestos autoriales y de expectativas lectoras, constituyen una oposición complementaria de la formada por la tensa relación entre la tendencia a la realidad y la tendencia a la ficción que caracteriza semánticamente en un marco pragmático la ficción realista[19].

Por este motivo, debe producirse un equilibrio entre ambos polos para que pueda producirse el efecto de realidad de forma convincente. Mantener el equilibrio significa conseguir que la ficción realista no se descentre, decantándose hacia uno u otro polo, y que se sitúe en una especie de centro semántico, ya que es precisamente la tensión entre ambos lo que provoca la ilusión de realidad. En estos casos, la realidad se acerca a la ficción y viceversa. El resultado es la homogeneidad ficcional realista que crea una impresión de mundo total. En este sentido, lo normal es que exista una reciprocidad entre la realidad y la ficción realista, que aparecen como intercambiables. (Véanse cuadros I y II, págs. 203-204).

7.4. UNA INTERPRETACIÓN DE *LA GUERRA SILENCIOSA* DESDE LA PERSPECTIVA SEMIÓTICA GLOBAL

Suele ser más difícil encontrar un autor ingenuo que un lector de las mismas características. En el caso concreto que nos ocupa, podemos decir que Scorza, dada su experiencia 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

[19] T. Albaladejo, *Semántica de la narración: la ficción realista*, cit., pág. 129.

preocupación constante por el lector, ya desde el primer capítulo de *Redoble por Rancas*. 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 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, 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, europeos en su mayoría, sensibilizados ideológicamente, pero sin un conocimiento detallado de ese trasfondo político e histórico.

En el caso del lector cercano, éste interpretó que Scorza presentaba públicamente su ciclo como un MM I, apoyándose en las instrucciones dadas en los paratextos[20], pero, 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, sino con un MM II menos verosímil (partiendo de las convenciones literarias generadas por el indigenismo y conocidas extensamente por esos lectores), e incluso ciertos episodios exigían interpretar parte de la narración como

[20] Cuando hablamos de "paratextos" nos referimos tanto a los elementos considerados como "peritextos" (prólogos, títulos, ilustraciones, epílogos...) como "epitextos" (anuncios, entrevistas...), tal y como lo desarrolla G. Genette en su libro *Paratexts: Thresholds of Interpretation* (Cambridge, Cambridge University Press, 1997).

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 le 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 doble "traición", a la realidad experimentada, por una parte, y a las convenciones tradicionales del indigenismo, por otra.

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 elementos externos como las entrevistas y las fotografías presentadas en ellas o a elementos internos, como las notas introductorias, los títulos, las ilustraciones de las portadas, los epílogos, entre otros, 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[21], de gran aceptación en aquellos momentos, sobre todo en Europa y los EE.UU. 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 cercanos éste sería un MM II poco 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 cercano, que no sólo se muestra reticente, sino que sencillamente se niega a cooperar con el texto de Scorza,

---

[21] A. B. Chanady, *Magical Realism and the Fantastic. Resolved versus Unresolved Antinomy*, New York, Garland Pub., 1985.

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 fue confundido por dos cuestiones fundamentales para la interpretación de un texto: la 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 confió en lo que le contaba Scorza, por lo que lo desautorizaba y no le concedía la posibilidad de cooperación en el pacto ficcional. De forma extrema, en ocasiones, este lector cercano no sólo pecaría de ingenuo sino que caería en un tipo de patología lectora diagnosticada por Eco como "lectura paranoica"[22]. 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 enfrentaba con este problema. Dado su escaso nivel de información previa, se dejaba llevar desde el principio, como hemos dicho, por las estrategias empleadas por Scorza. Este lector confiaba –nada le indicaba lo contrario– en la voz autorial, y por ello cooperaba en el pacto ficcional establecido, con su correspondiente suspensión de credulidad. Es decir, participaba en el juego narrativo propuesto. Este público ve colmadas sus expectativas, es decir, se le da lo que espera recibir: una historia estilizada, e incluso algo simplificada (con buenos buenísimos y malos malísimos, como sucede en los *westerns*), solidaria con las víctimas y coherente con el compromiso político y social imperante en la literatura del momento. El lector distante es también un lector ingenuo, pero que se acerca o incluso coincide con el lector modelo propuesto por Scorza, esto es, con el lector previsto por el autor 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 y el modelo de mundo reconstruido por este público lector distante coinciden, posibilitando entonces la comunicación literaria. Este hecho muestra que Scorza tenía

---

[22] U. Eco, *Seis paseos por los bosques narrativos*, cit., pág. 119.

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 posibles diversas lecturas (puesto que sustentaba ciertas ambigüedades que inducían a una interpretación no ajustada del modelo de mundo predominante), debido a que se combinaban de forma yuxtapuesta elementos pertenecientes a distintos tipos de modelos de mundo, de un modo que podía resultar confuso.

Para Scorza, desde el punto de vista de la creación de estos modelos de mundo, seguramente se combinaron distintas intencionalidades, por lo que el efecto final creado no puede explicarse como fruto de una sola "estrategia" del autor, sino que, debido a la combinación de distintas intencionalidades, éstas 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).

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 posibles, entonces no suele acabar de funcionar el efecto de realidad, porque 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 sus obras un uso desproporcionado de elementos fantásticos no circunscritos de forma explícita a submundos determinados, puede llegar a la con-

clusión de que el texto global se encuentra más cerca de un MM III que de un MM II, entendiendo por tanto que toda la narración se configura como una fantasía o también como un MM II menos verosímil, algo que colisiona con 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 esta perspectiva, los problemas y tensiones aparecen cuando el lector establece la relación del texto narrativo de Scorza con la realidad a partir de su propia 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 pueden ser el indigenismo o un cierto realismo (en los que se proyectan forma 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 y la realidad efectiva en 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 Scorza consigue crear un cierto equilibrio que genera un efecto de realidad, pero no para muchos lectores peruanos con un mayor conocimiento de la realidad efectiva, a los cuales no les encajaba este pacto.

¿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? Como hemos indicado, 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 mímesis, conectando el mundo del receptor con el mundo realista-ficcional. El problema de la recepción de la obra de Scorza en el Perú fue producto de la inestabilidad de los equilibrios mencionados, por una saturación parcial de la realidad efectiva que eclipsaba el componente ficcional y, además, sin encajar del todo bien con el modelo de mundo que los lectores peruanos, en el momento de la publicación de la obra, tendían a reconstruir. Sin embargo, con el paso de los años y la difuminación de la memoria histórica, el proceso ha sido inverso: en el Perú fue aumentando su aceptación, mientras que progresivamente fue 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. Para profundizar en las cuestiones señaladas, es necesario realizar una interpretación 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 siguientes capítulos se lleva a cabo una revisión de las estrategias empleadas por Scorza en su ciclo narrativo para crear el efecto de realidad.

CUADRO I:

ACTO COMUNICATIVO LITERARIO (Hecho Ficcional)

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

REALIDAD

GLOBAL

REALIDAD EFECTIVA

AUTOR

MODELO DE MUNDO III
Ficción no mimética

Menos verosímil

MODELO DE MUNDO II
Ficción mimética

Altamente verosímil
(Mímesis)

Ficción no realista

Ficción realista
(Mímesis de realidad)

MODELO DE MUNDO I
Realidad efectiva
(Lo verdadero. Escritura asimétrica no ficcional)

REFERENTE LITERARIO

Fábula extensional

Exterior del texto

ESTRUCTURA DEL CONJUNTO REFERENCIAL

CUADRO II

MODELOS DE MUNDO

+----------CATEGORÍA PRAGMÁTICA ----------+

LECTOR ⇒

[Descodificación]

[Recepción]

[Reconstrucción]

MODELO DE MUNDO III

Ficción no mimética

MODELO DE MUNDO II

Ficción mimética

MODELO DE MUNDO I

No ficcional

[OBJETIVOS AUTOR]

¿Coincidencia?

¿Divergencia?

8
LA CONSTRUCCIÓN DE UN MUNDO POSIBLE EN *LA GUERRA SILENCIOSA*

Los mundos de ficción suelen considerarse como la base misma de la creación, tanto en la literatura universal como en la latinoamericana, y así sucede con los mundos paralelos de Comala (Rulfo), Macondo (García Márquez) y Santa María (Onetti), entre otros muchos. Ahora bien, estos ejemplos de mundos posibles literarios 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 precisa, ya que se sitúa en un paisaje identificable en un mapa, en concreto en pueblos como Rancas, que forma parte de la geografía del Perú, en la región de Cerro de Pasco.

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, la interrelación entre la realidad efectiva y el MM II que envuelve a los personajes 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, que actúa como punto de anclaje. 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 al conjunto del texto, de forma interactiva. 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 convincente.

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 Parsons. 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 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 (es decir, Comala, Macondo, Santa María...), cabría discutir si 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 realidad[1]. No obstante, 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.

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

---

[1] Véase D. Gras, "La construcción de mundos posibles: Comala, Macondo y Santa María", en P. L. Abramson, P. López y M. Galéra (eds.), *Villes réelles et imaginaires d'Amérique Latine*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2002, págs. 149-172.

la creación de este mundo posible. Scorza lleva a cabo a lo largo del ciclo una selección de los elementos referenciales, incrementándolos o enfocándolos (focalizándolos) según el caso. Como elementos referenciales podemos incluir desde el nombre propio de los personajes, de los lugares o los datos históricos de los levantamientos, hasta el mismo empleo de mitos conocidos por la antropología. En cada caso, como veremos, son utilizados como puntos de referencia o de anclaje a través del nombre, siendo tratados a voluntad por el autor. Estos elementos referenciales tienen una presencia importante tanto dentro del discurso narrativo propiamente dicho como en las declaraciones del propio Scorza en los diversos medios de comunicación, que constituyeron un discurso paralelo al de la novela.

Asimismo, Scorza lleva a cabo 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 mayor sensación de realidad.

8.1. Cronotopo: Las coordenadas del espacio y del tiempo

En el caso de *La Guerra Silenciosa*, como trataremos de demostrar, la construcción del mundo de ficción se crea, principalmente, a partir de los 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)[2]. 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 la paralización del tiempo a los valores que rigen a una comunidad aislada del transcurso de la historia contemporánea.

---

[2] M. Bajtin, "Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela" [1938], en *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1991, págs. 237-409.

En *La Guerra Silenciosa* se evita, por regla general, realizar descripciones detalladas, que sí son frecuentes, en cambio, en la novela indigenista tradicional. Scorza 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. 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. 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.

La primera cuestión que llama poderosamente la atención en cuanto al tratamiento del espacio, 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, 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 Kapsoli[3]. 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 relatados[4], 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 mínimo su espacio vital[5].

Podemos apuntar 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 ciuda-

---

[3] W. Kapsoli, "*Redoble por Rancas*, historia y ficción", cit., pág. 101.

[4] F. Schmidt, "*Redoble por Rancas* de Manuel Scorza: una novela neoindigenista", cit., pág. 239.

[5] O. Rodríguez, "El cerco de arriba, el cerco de abajo", cit., pág. 77.

des 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 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*–, 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 novelístico.

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 familiariedad o extrañamiento, lejanía o cercanía–, ya que los lugares citados son tratados de forma más o menos distante según su proximidad 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*[6].

---

[6] R. Forgues, *La estrategia mítica de Manuel Scorza*, cit., págs. 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* 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 Lovatón[7]. 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 acción.

Además del emblemático pueblo de Rancas, que se convierte en punto de referencia constante en el ciclo, cabe destacar también la presencia reiterada de Yanahuanca, 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 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 centrales[8].

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 señala, 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

---

[7] J. Correa Camiroaga, "*Redoble por Rancas*: ¿epopeya latinoamericana?", cit., pág. 512. Véase el episodio mencionado en M. Scorza, *Historia de Garabombo, el Invisible*, cit., pág. 40.

[8] T. G. Escajadillo, "Scorza antes de la última batalla", cit., pág. 186.

ubicuo de sus andanzas de "bandolero" cuando la rebelión es descubierta[9].

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 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 viceversa[10]. 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, puede decirse que en este caso los recursos para el mantenimiento de la convención de verosimilitud son debilitadores.

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 resaltar que lo importante es que el lector comprenda que, si bien está leyendo las peripecias de una comunidad concreta, la misma situación y los mismos conflictos son válidos para cualquier otra, es decir, para una extensa región. Desde este punto de vista, podría incluso llegar a 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

---

[9] O. Rodríguez, "El cerco de arriba, el cerco de abajo", cit., pág. 102.

[10] T. G. Escajadillo, "Scorza antes de la última batalla", cit., págs. 187-88. También R. Forgues (en *La estrategia mítica de Manuel Scorza*, cit., pág. 147) califica de confusa y ambigua esta diferenciación. Véase también I. Deutschland, *Aspekte der Darstellung des Menschen im Romanzyklus "La Guerra Silenciosa" von Manuel Scorza*, cit, n. 33.

importante, porque la historia a contar es siempre la misma: se repite cíclicamente, en el espacio y en el tiempo.

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 substituible). A lo largo del siglo XX, sin embargo, la proliferación de medios de reproducción de la imagen y la generalización de la cultura audiovisual han sido cada vez más predominantes. Ello ha conducido a que los 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 "neoindigenista", entre cuyos cultores podría situarse a Scorza, tales descripciones no aparecen, sino que, significativamente, 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 caso[11]. 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– que, por su repetición, por su estructura, etc., dan

[11] En este sentido, R. Forgues (en *La estrategia mítica de Manuel Scorza*, cit., pág. 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".

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 cerco 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[12].

Quizás esta falta de elementos descriptivos apunte hacia la intención 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 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[13].

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, Eco es bastante explícito en defender esta lógica:

> se ha discutido mucho qué quiere decir que una aseveración es verdadera en un mundo narrativo: la respuesta más razonable es

---

[12] O. Rodríguez, "El cerco de arriba, el cerco de abajo", cit., pág. 88.

[13] H. Neira, "Scorza aquí y allá: mirada limeña y mirada parisina sobre Manuel Scorza", cit., pág. 98.

que es verdadera en el marco del Mundo Posible de esa determinada historia[14].

Por otro lado, en cuanto a la representación del tiempo, 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 muy diferenciados[15]. 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 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 a 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 entre 1959 y 1963, en unos momentos de importantes cambios políticos y económicos para el conjunto del Perú.

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 desde la conquista no ha vuelto a activarse –por lo menos desde el punto de vista indígena– y que acaba 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"[16]. Tal y como apareció asimismo en una reseña

---

[14] U. Eco, *Seis paseos por los bosques narrativos*, cit., pág. 97.

[15] 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. A. M. Aldaz (en *The Past of the Future. The Novelistic Cycle of Manuel Scorza*, 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.

[16] M. Osorio, "Latinoamérica, continente del silencio. Entrevista con Manuel Scorza", *Marka*, vol. 4, núm. 99, 1978, pág. 5.

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[17].

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 de Dalí. 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 sola unidad, el cronotopo[18]. 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. 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 por los jueces que no resuelven litigios centenarios. En un ensayo posterior, escrito a inicios de los ochenta, Scorza 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[19].

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

---

[17] Anónimo, "Dos novelistas se confiesan: Alfredo Bryce Echenique y Manuel Scorza", cit., pág. 60.

[18] Como resulta obvio, tomamos este término en el sentido que le da M. Bajtin en "Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela" (1938), recogido en *Teoría y estética de la novela* (Madrid, Taurus, 1991, págs. 237-409).

[19] M. Scorza, "Land der Zeitlösigkeit", *Peru*, cit., pág. 8.

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[20].

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 la teoría de Haya de la Torre sobre el "Espacio-Tiempo-Histórico", apuntaba que el proceso político debía seguir en cada caso las particularidades que exigieran el espacio y el tiempo en cada momento histórico determinado.

8.2. LOS PERSONAJES: EL FENÓMENO DE LA INTRATEXTUALIDAD Y DE LA AUTORREFERENCIALIDAD

En la construcción de mundos posibles literarios, la situación espacio-temporal no resulta suficiente para determinar sus límites. Es necesario sustentar estas coordenadas con otros elementos que puedan servirles de apoyo. En el caso del ciclo narrativo de Scorza, 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.

Este tipo de construcción ficcional coincide en muchos aspectos

[20] M. Scorza, "Una doctrina americana", cit., pág. 32.

con la idea bajtiniana de la novela polifónica, que se conforma a partir de la interrelación de distintas voces dentro del discurso narrativo[21]. 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 central, tal y como advierte, por ejemplo, Deutschland en su tesis[22]. Entre los personajes que juegan un papel secundario en *Redoble por Rancas* y que se convierten en protagonistas en novelas posteriores, pueden destacarse:

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

–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*;

–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 aportan 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*.

---

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

[22] I. Deutschland, *Aspekte der Darstellung des Menschen im Romanzyklus 'La Guerra Silenciosa' von Manuel Scorza*, cit., pág. 16.

Del mismo modo, el significado del sueño del Abigeo en *Redoble por Rancas*, que consiste en contemplarse a sí mismo en el pico de Murmunia por Carnaval[23], sólo llega a comprenderse en *Historia de Garabombo, el Invisible*, cuando este personaje descubre que el sueño predecía el lugar y la hora de su muerte –"¡Por fin entendía!"[24]–, 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"[25], 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"[26]. Este relámpago parece aludir al título de la siguiente novela, 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, quien en *Cantar de Agapito Robles* ayudaba a Agapito a organizar a los comuneros y se convierte en figura clave de *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 entrega que cierra el ciclo. Además, la llegada a Cerro de Pasco de Genaro Ledesma, el protagonista de esa última novela, se anticipaba en *Cantar de Agapito Robles* con el anuncio de uno de los campesinos: "Ahí viene nuestro doctorcito, Genaro Ledesma"[27]. También el proceso de modernización y el surgimiento del nuevo indio, representados en *Cantar de Agapito Robles* por Agapito y Maca, se completa en el volumen final, donde asimismo vuelven a retomarse los sucesos de la co-

---

[23] *Redoble por Rancas*, cit., págs. 88-89

[24] *Garabombo, el Invisible*, cit., pág. 229.

[25] *Redoble por Rancas*, cit., pág. 13.

[26] *Garabombo, el Invisible*, cit., pág. 254.

[27] *Cantar de Agapito Robles*, cit., pág 190.

munidad de Chinche. 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, del propio 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"[28]. 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, él mismo reconoce sus limitaciones cuando reflexiona sobre la ausencia de algunos personaje: "(...) 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"[29]. En todo caso, se observa en el ciclo scorziano una preferencia por poblar los espacios con personajes muy singulares[30], que acaban dando lugar a una novela coral, 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,

---

[28] M.T.E., "El jinete insomne", cit., pág. 61. Véase también D. Puccini, "Manuel Scorza: cronista dell'epopea india", en G. Caravaggi et al., *Il confronto litterario*, cit., pág. 222.

[29] C. Hildebrandt, "Mandobles por Scorza", cit., pág. 31.

[30] Anónimo, "Dos novelistas se confiesan: A. Bryce Echenique y M. Scorza", cit., pág. 61.

tal y como señala Pavel[31]. En este sentido, Scorza emplea estos recursos mínimos para caracterizar a sus personajes e incluirlos dentro de una masa popular que se constituye como 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 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[32].

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

Tal y como hemos visto, 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 a unos mismos personajes, que ayuda 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 apartado se quiere analizar cómo Scorza adopta patrones clásicos del indigenismo para caracterizar a los personajes de su ciclo, para consolidar ese efecto de realidad, 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 indio, que continúa reproduciéndose invariablemente, aunque en apariencia se diversifique (el

[31] T. Pavel, *Mundos de ficción*, cit., págs. 50-52.

[32] I. Deutschland, *Aspekte der Darstellung des Menschen im Romanzyklus 'La Guerra Silenciosa' von Manuel Scorza*, cit., pág. 16.

indio, el nuevo explotador, el terrateniente tradicional, el estudiante, el mestizo, además del representante de la iglesia, el funcionario, etc.)[33]. Sin embargo, cada uno de estos personajes adquiere un aire renovado en *La Guerra Silenciosa*. Por 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 tradicionales[34], y así podríamos seguir encontrando otros casos de interés. 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 en lo que respecta a la caracterización de los personajes y en la escasa definición de los conflictos internos que éstos sufren[35]. Así lo argumenta por ejemplo Pranzetti, cuando advierte que nos hallamos ante los mismos personajes de la tradición indigenista "pero sin rostro, sin voz"[36]. A lo largo del ciclo narrativo, Scorza presenta frecuentemente los personajes como siluetas carentes de psicología propia, muy vinculados a la acción que se presenta en la narración, a los que añade, sin embargo, elementos fantásticos y humorísticos, como veremos más adelante. Es decir, la estrategia narrativa consiste en partir del indigenismo, e incluso utilizar parcialmente sus convenciones, para romper formalmente con él, introduciendo numerosas transformaciones. Por otra parte, también contribuye a este distanciamiento el empleo de la hipérbole y la parodia, junto a la inclusión de técnicas narrativas innovadoras

---

[33] J. M. Arguedas, *La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú*, Buenos Aires, América Nueva, 1974, pág. 54.

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

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

[36] L. Pranzetti, "Elegía y rebelión en los cantares de Manuel Scorza", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 15, núm. 25, 1987, pág. 113.

propias de la Nueva Novela, como han advertido críticos como Shaw[37]. 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 basada en realizar una descripción muy general, pero luego ser detallista en algunos aspectos, puede encontrarse precisamente en la utilización de nombres detallados de los personajes para hacerlos familiares a través de la repetición, aunque frecuentemente Scorza no los defina con mayor precisión ni los caracterice demasiado en el propio texto. 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 crea esa ilusión de realidad utilizando recursos bastante diferentes. Sus estrategias para que la convención "como si..." funcione, y sea aceptado el compromiso por el lector posible, son múltiples y variadas.

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 mediante nuevas convenciones. 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 luego vacíos los referentes descriptivos.

Los narradores realistas emplean frecuentemente estereotipos, como elementos básicos de referencia. Scorza utiliza también muy frecuentemente los estereotipos como modelos convencionales de la realidad, que suponen una simplificación de la representación de ésta, mediante un adelgazamiento de la relación entre modelo de mundo y estructura del conjunto referencial. Es muy significativa su caracterización de los indios como individuos callados, meditabundos, casi sin expresividad directa. En este sentido, 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

[37] B. Shaw, "The Indigenista novel in Perú after Arguedas: the case of Manuel Scorza", cit., pág. 144.

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 otra muestra típica de las convenciones del indigenismo, que Scorza adopta en su obra de una forma muy transformada[38]. 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*[39], 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 se trata de un conflicto muy habitual en la épica de diversas tradiciones literarias. De hecho, el enfrentamiento entre Chacón y Montenegro, o el que se produce entre Fortunato y el Cerco, no deja de presentar resonancias de conflictos míticos[40].

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 descripciones–, e incluso a veces, de forma indirecta, 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 humana[41]; así, en general, todos los personajes se encuentran caracterizados por algún tipo de distinción especial señalada por epítetos[42]. Muchos de estos personajes presentan, además, algunas características heroicas, que el autor 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[43]. En este sentido, es esclare-

---

[38] W. Einsink y A. Romeijn, *Manuel Scorza: ficción y realidad*, cit., pág. 105.

[39] D. Puccini, "Manuel Scorza: cronista dell'epopea india", cit.

[40] M. Acutis, "Manuel Scorza, il mito e la storia", cit., pág. 183.

[41] E. Echevarría, "*El Jinete Insomne* y *Cantar de Agapito Robles*, por Manuel Scorza", cit., pág. 322.

[42] C. Fritsche, "Manuel Scorza: *La Guerra Silenciosa*", cit., pág. 207.

[43] R. Forgues, *La estrategia mítica de Manuel Scorza*, cit., pág. 148.

cedor, para percibir este juego, la figura de Garabombo[44]: los propios comuneros que no lo veían 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, cuando este personaje muere, en su enfrentamiento con el ejército, como un hombre de carne y hueso.

También en las demás obras 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)[45]. En cada novela, esta figura positiva está enfrentada a una contrafigura negativa que representa a la injusticia, al poder negativo, en general. Ésta, encarnada por el juez Montenegro, se ve reforzada por la compañía imperialista norteamericana "Cerro de Pasco Co." 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 del ciclo, 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 lucha[46], 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 (..). En el cuarto título, *Cantar de Agapito Robles*, la hacienda es ocu-

---

[44] Ibídem, pág. 78.

[45] A. Teja, "El mito en *Redoble por Rancas*: su función social", cit., página 272. Destaca, especialmente, la evolución de la caracterización del héroe, que se va humanizando a lo largo de toda la pentalogía, hasta terminar encarnado en la figura de Genaro Ledesma. Véase A. A. Hartley, *El nuevo indio en la serie narrativa "La Guerra Silenciosa" de Manuel Scorza*, Tesis doctoral, Athens, University of Georgia, 1997.

[46] R. Forgues, cit., págs. 80-81.

> pada 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 escriptural. Son más las comunidades que asumen su protagonismo hasta llegar a la ocupación masiva de las haciendas.[47]

La figura del juez Francisco Montenegro (que aparece especialmente en la primera, tercera y cuarta novelas), como exponente máximo del mal, constituye, como señala Forgues, el verdadero núcleo estructural del ciclo[48]. Ya desde su propio nombre, que incluye algunos elementos simbólicos al coincidir el sustantivo "monte", que puede significar la cima del poder, con el adjetivo cromático "negro", de clara connotación negativa, como forma de calificar este poder[49], 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 orden y la justicia, su papel focaliza la representación de la arbitrariedad y la injusticia[50]. Su traje negro, así como los otros atributos, 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 engaño[51].

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 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 éstos al estilo tradicional. Por ello, a pesar de existir

---

[47] M. L. Nesta, *El ciclo de la Guerra Silenciosa: la narrativa de Manuel Scorza como hermenéutica de la historia*, cit., pág. 61.

[48] R. Forgues, cit., pág. 137.

[49] Esta interpretación es propuesta en su tesis doctoral por M. L. Nesta, cit., pág. 95.

[50] E. Huarag Álvarez, *Rasgos relievantes en la narrativa peruana*, Ayacucho, Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga, 1982, pág. 88.

[51] R. Forgues, cit., págs. 35, 109 y 137.

una polarización básica de los personajes a lo largo de todo el ciclo, ésta 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, que "resaltan por la magnitud, rapidez y carácter fantástico de la transformación que experimentan dentro de la obra"[52]. 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 sublime[53]. En este sentido, una de las claves de ello –y posiblemente también del éxito relativo de la obra– es la vinculación entre el elemento fantástico y la caracterización de los personajes.

8.2.2. El elemento fantástico y el tratamiento de los personajes

El elemento fantástico sirve a Scorza en su voluntad de provocación, empleándolo habitualmente en la 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 se pueden dividir básicamente en dos campos, con el propósito de amplificar la ficcionalidad de los dos polos mencionados en el panorama de los personajes: por un lado se encuentran los elementos que realzan los personajes "negativos", *lo humano represivo* (el sistema injusto enfrentado al ser aculturado), 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

---

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

[53] Y. Queffélec, "Une machine a rêver", *Le Nouvel Observateur*, 17-8-1984, pág. 50.

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"[54]; o al cerco considerado como "representación zoomórfica de la intervención transnacional"[55], que creen "obra del diablo"[56] o "invisible serpiente"[57], cuando tan sólo se trata de una alambrada de la compañía minera de Cerro de Pasco[58].

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..."[59] o "el pavor del sombrero"[60]; 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*[61] (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"[62].

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; o la injusticia de los hacendados, como sucede en

---

[54] *Redoble por Rancas*, cit., pág. 48.

[55] R. Prieto, "La representación del indio en la novela hispanoamericana: corrientes de ayer, expresión artística de hoy", cit., pág. 21.

[56] *Redoble por Rancas*, cit., pág. 39.

[57] Ibídem, pág. 186.

[58] 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), pág. 17.

[59] Ibídem, pág. 13.

[60] Ibídem, pág. 225.

[61] En los siguientes términos: "Alzamientos sucedidos en silencio, combatidos en silencio, aplastados en silencio" (*La Tumba del Relámpago*, cit., pág. 68).

[62] *Redoble por Rancas*, cit., pág. 64.

El Estribo cuando se produce el ataque cardíaco colectivo; o 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?"[63] 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– (...)"[64]

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 afirma: "el serrano no ha perdido el sentimiento de la Naturaleza, sigue atado a los Andes 'por el cordón umbilical de su propia alma'"[65]. 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"[66] o "llueve de la tierra al cielo"[67], como signos apocalípticos.

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, la detención del ciclo de la naturaleza a causa del miedo de los campesinos. Esa *solidaridad*

---

[63] *Redoble por Rancas*, cit., pág. 183. Scorza, en su entrevista con M. Osorio ("La Literatura es el Tribunal Supremo", cit., pág. 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".

[64] *Redoble por Rancas*, cit., pág. 195.

[65] A. Arias, "El hombre, personaje y autor en la literatura peruana", *Revista Iberoamericana*, núm. 31, 1950, pág. 131.

[66] *Redoble por Rancas*, cit., pág. 220.

[67] *La Tumba del Relámpago*, cit., pág. 5.

también es propia entre las comunidades que se enfrentan a un enemigo común –a pesar de posibles rencillas–, porque todos los oprimidos son hermanos, como se muestra en *Cantar de Agapito Robles*[68]. Pero 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 solicita 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 gratuitamente: 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"[69]. Asimismo, 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 expresión de plenitud. Se

---

[68] El argumento se repite en diversas ocasiones: "En lugar de pelear con sus hermanos de Yarusyacán, únanse a ellos para combatir a sus verdaderos enemigos: los gringos y los peruanos que les ayudan a saquear las riquezas del Perú" (*La Tumba del Relámpago*, cit., pág. 77).

[69] *Redoble por Rancas*, cit, pág. 64.

produce un combate entre el deseo y la realidad, que da como resultado la aspiración a la libertad: "los hombres, afligidos por la desesperación de vivir, se refugiaban en los aires"[70]. Otro símbolo de libertad puede ser la vinculación de los colores con los personajes: el poncho de Agapito Robles, con su colorido, es una afirmación de su personalidad y de sus ansias de ser libre[71], 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[72].

Scorza emplea cada uno de estos colores justamente con ese mismo significado en *La Guerra Silenciosa*: los ojos de Maco/Maca Albornoz 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!"[73] Son también éstos los colores de los ponchos que teje doña Añada en *La Tumba del Relámpago* y que narran el futuro, como nuevos quipus[74], que permiten ver el porvenir: "Creyendo tejer el pasado había tejido el porvenir"[75].

A pesar de la presencia cotidiana de lo sobrenatural, hay pocas referencias a las 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

---

[70] *La Tumba del Relámpago*, cit., págs. 24-25.

[71] "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" (*El Cantar de Agapito Robles*, cit, págs. 8-9).

[72] *La Danza Inmóvil*, cit., pág. 193.

[73] *El Cantar de Agapito Robles*, cit., pág. 74.

[74] D. Gras, "La memoria de la Historia en el Perú: los quipus y Manuel Scorza", en P. Bacarisse, *Tradición y actualidad de la literatura iberoamericana*, Pittsburgh, IILI, 1995, págs. 111-118.

[75] *La Tumba del Relámpago*, cit., pág. 6.

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"[76]. 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 trágico[77]. También es habitual en la épica el personaje que descifra sueños premonitorios, tal es el caso del Abigeo, quien "estaba investido de los poderes del sueño (...) conocía el futuro"[78]. La participación de dioses o, en su falta, de santos y ángeles en la ficción es también frecuente en la épica, como sucede con santa Maca en *La Tumba del Relámpago*[79] o con el Ángel de Pumacucho en *Cantar de Agapito Robles*[80].

8.2.3. 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, no hay que olvidar tampoco que estos personajes se basan supuestamente en seres de la realidad efectiva. El propio Scorza lo recuerda

---

[76] *Garabombo, el Invisible*, cit., pág. 191.

[77] Con argumentos como "en Junín una vaca parió un chancho de nueve patas. En Villa de Pasco, al abrir un carnero, saltó un ratón. Signos hubo, pero nadie quiso verlos" (ibídem, pág. 78).

[78] *Redoble por Rancas*, cit., pág. 71.

[79] 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 (...)" (*La Tumba del Relámpago*, cit., pág. 60).

[80] 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!" (*El Cantar de Agapito Robles*, cit., pág. 142).

incansablemente, tanto en los diversos paratextos que enmarcan las novelas del ciclo como en las entrevistas y declaraciones que constituyen un discurso paralelo –cuestiones de las que hablaremos más adelante–. Scorza llegó 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[81].

Este argumento sobre la realidad de los personajes del ciclo narrativo scorziano fue aceptado por buena parte de la crítica especializada, 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[82].

Aunque pueda parecer sorprendente, en los estudios críticos sobre esta obra se olvida a menudo un principio esencial propio del hecho literario, tal y como bien apunta, por ejemplo, Irina Deutschland al señalar que estos personajes representan la corporeización artístico-ficcional de individuos, pero que su instancia es estrictamente literaria[83]. Esto es, la ficcionalidad de los hechos narrados y la recreación ficcional de los personajes representados, a pesar de la base histórica de la que pueden partir, es una cuestión inherente 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 ya referido 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 referido va a

---

[81] A. M. Portugal, "En Rancas murió el poeta", cit., pág. IV.

[82] M. V. Reyzábal, "Mito y rebeldía en la literatura hispanoamericana", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 372, 1981, pág. 684.

[83] I. Deutschland, *Aspekte der Darstellung des Menschen im Romanzyklus "La Guerra Silenciosa" von Manuel Scorza*, cit., pág. 3.

marcar en adelante la tónica interpretativa de la 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*–; por otra, y aún más relevante, este hecho consiguió sensibilizar a la opinión pública para que se llevara a cabo la excarcelación de Chacón. Aparentemente, 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 sino también por los militares entonces en el poder, que vieron, en cierto modo, legitimada su imagen con este gesto populista. 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, invariablemente, se cita este episodio. A partir de este momento, gran parte de la crítica se dedicó –con mayor o menor fortuna– a rastrear de forma incansable la realidad de los personajes que aparecían en las novelas de Scorza.

Además, en algunos casos, fue el propio autor, desde el mismo texto narrativo (o desde sus límites paratextuales), quien puso 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:

> 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 (...)[84]

Como siempre, el autor se tomó 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, que pasó quince días sin dormir, por un simbólico estado constante de vigilia que dura más de doscientos cincuenta años. En otras ocasiones era también el mis-

---

[84] *El Jinete Insomne*, cit., pág. 251.

mo autor, en sus declaraciones y entrevistas, quien daba 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[85].

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 Perú. *La Tumba del Relámpago* da detalles sobre las actividades de Ledesma durante los años 60 cuando, siendo abogado 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 profundamente realista, y no mítico, de Ledesma. A diferencia de los demás protagonistas, héroes idealizados, Ledesma es descrito como un hombre normal[86]. 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[87]. 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.[88]

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

---

[85] M. Scorza, "Testimonio de parte de Ayacucho", cit., pág. 13.

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

[87] M. Scorza, "Por qué no vivo en el Perú", cit., pág. 106.

[88] Anónimo, "Scorza, la guerra quedó atrás", *Caretas*, núm. 585, 1980, pág. 58.

compartan el mismo nombre y apellido–. Por poner un ejemplo, podemos decir que, ontológicamente, Agapito 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.[89]

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 realidad[90].

Un ejemplo ya extremo es 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 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 de la estructura del conjunto referencial, intensionalizada, que 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 que había hecho distintas tentativas narrati-

---

[89] T. Pavel, en *Mundos de ficción*, cit., pág. 24.

[90] T. Parsons, *Non-existent objects*, cit., y T. Pavel, *Mundos de ficción*, cit., págs. 41 y ss.

vas a la hora de abordar el ciclo. Incluso en algún momento comentó la existencia de alguna versión primigenia de las primeras entregas en las que se enfocaba la narración desde la perspectiva del autor-narrador, por lo que se construía como una narración en primera persona que, finalmente, decidió cambiar[91].

De todos modos, como hemos indicado, el autor no pudo –o, mejor dicho, no quiso– evitar su presencia en la entrega final del ciclo, donde se muestra una relación más directa con la realidad, que se aleja de la concepción mítica desarrollada en las obras anteriores. Scorza aparece como personaje para mostrar de forma más efectiva el conflicto político situado en la zona andina[92]. Además de mencionar su propio nombre en este contexto, 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[93]. 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 participación efectiva del autor en este movimiento[94].

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", tal y como advierte Forgues[95]. 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"[96].

---

[91] R. Campra y C. Massa, "Manuel Scorza", cit., pág. 174.

[92] R. Forgues, *La estrategia mítica de Manuel Scorza*, cit., pág. 125.

[93] *La Tumba del Relámpago*, cit., págs. 238-239.

[94] Scorza vuelve a hacer referencia a sí mismo en *La Tumba del Relámpago* (cit., pág. 110) 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". Puro juego especular.

[95] R. Forgues, *La estrategia mítica de Manuel Scorza*, cit., pág. 141.

[96] Cf. M. Alberca, "El pacto ambiguo", *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, núm. 1, enero de 1996, págs. 9-18.

8.3. Efecto de realidad, trampa ficcional

De hecho, 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 efecto de realidad, es decir, su coherencia. Como ya hemos indicado, 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. Para conseguir este propósito, Scorza emplea una serie de recursos dentro del texto que, además de mostrar una aparente correspondencia entre realidad y ficción (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, emplea otras estrategias más o menos externas al texto, como veremos, para asegurarse mínimamente de conseguir ese efecto. De estas estrategias vamos a ocuparnos a continuación, para tratar de comprender los mecanismos externos constituyentes o inducentes a producir la ilusión de realidad mediante "trampas ficcionales".

8.3.1. Historia versus *ficción: los paratextos y el efecto de realidad*

Según hemos comprobado, el poder de persuasión del ciclo de *La Guerra Silenciosa* no llegó a convencer a una parte del público lector: dependiendo del grado de conocimiento de la realidad efectiva por parte de ese público, 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 por el lector sólo se produce cuando éste se halla totalmente convencido, cuando 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 haberse ocupado de forma más amplia de la coherencia interna del ciclo y, lo que puede resultar quizás más complejo, del modo en que el propio texto ha sido presentado al 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 explicado antes, 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 mostrar, paso a paso, la evolución de este conflicto.

En este sentido, debemos referirnos de nuevo a Tomás 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". 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[97].

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 (con sus continuas referencias a documentos, grabaciones, fotografías o los argumentos de las

[97] T. Albaladejo, *Semántica de la narración: la ficción realista*, cit., pág. 129.

mismas entrevistas). 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.

A continuación se analiza el elemento de los paratextos, empezando por lo que Genette considera como "peritextos" –las 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 *La Guerra Silenciosa*, para mostrar 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 las primeras ediciones de *Redoble por Rancas* e *Historia de Garabombo, el Invisible*, la indicación de "Novela" acompaña explícitamente al título en la portada, a pesar de que por la colección, el formato, etc., no cabía duda alguna de que constituían novelas, mundos posibles de ficción. A partir de aquí, sin embargo, aparecen diversos peritextos que aportan confusión a la recepción del propio texto narrativo. Entre ellos se hallan las noticias introductorias que aparecen en *Redoble por Rancas*[98] , *Historia de Garabombo, el Invisible*[99], o los epílogos de *El Jinete Insomne* [100] y el posterior, en 1983, de *Redoble por Rancas*[101]. En éstos, Scorza se presenta como informador externo a la narración, que 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"[102]. En términos generales, el mensaje de Scor-

---

[98] *Redoble por Rancas*, cit., págs. 9-10.

[99] *Garabombo, el Invisible*, cit., pág. 9.

[100] *El Jinete Insomne*, cit., págs. 251-252.

[101] 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, número 30, 1989, págs. 131-133.

[102] P. Tobin, "The Slow Anger of Improvidence", cit., pág. 175.

za 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 auténticos[103], que su obra puede considerarse una "crónica exasperadamente real"[104] y que sólo ha introducido algunos cambios para "proteger a los justos de la justicia"[105]. En este sentido, es evidente que este tipo de paratexto se halla más próximo a elementos 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 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.[106]

Por otro lado, debemos considerar 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

---

[103] Por ejemplo, "Información", en *El Jinete Insomne,* cit., pág. 251.

[104] *Redoble por Rancas*, cit., pág. 9.

[105] "Noticia", en *Redoble por Rancas*, cit., pág. 10.

[106] M. L. Nesta, *El ciclo de La Guerra Silenciosa: la narrativa de M. Scorza como hermenéutica de la historia*, cit., págs. 29-30.

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 de saber si estos textos son efectivamente auténticos (que lo son), o si son un elemento más del mundo de la ficción. Sin embargo, 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 cumplía su palabra, no cumplía 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 histórico y 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).

8.3.2. ¿Lector zahorí, 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 empírico[107]. 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 Eco–, pero no entra en las expectativas de la mayoría de los auto-

[107] U. Eco desarrolla en *Lector in fabula*, cit., su concepto de "Lector Modelo"; es en este sentido que nos referimos a este término en estas páginas.

res que sus lectores adopten tales actitudes de constante comprobación.

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 ("Donde el zahorí lector oirá hablar de cierta celebérrima moneda"), mediación que se repite en otros capítulos de la misma obra[108]. En este sentido, Puccini apunta una posible influencia del estilo en que son presentados los títulos de sus capítulos por Cervantes[109].

Todas estas alusiones, que ya no aparecen de forma tan directa en el resto de las novelas del ciclo, parecen indicar que Scorza era consciente de proyectar una construcción ficcional a alguien –a ese supuesto lector ideal– que debería descifrarla, y lo hacía claramente poniéndolo en evidencia, casi desafiándolo. Esto nos llevaría a pensar que Scorza tiene por lector modelo a un lector muy atento, que busca entender todas las implicaciones del texto. Sin embargo, es precisamente ese tipo de lector el que rompe el contrato ficcional, el que no acepta participar en la co-elaboración del texto narrativo. Por este motivo, ése no puede ser, pues, el lector modelo, es decir, el lector esperado por Scorza y al que se dirige en última instancia. El supuesto lector ideal, cercano, sabe demasiado para aceptar 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 reconoce el texto como indigenista –ya que observa demasiadas innova-

[108] Así, p. e., 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").

[109] D. Puccini, "Manuel Scorza: cronista dell'epopea india", en G. Caravaggi et al., *Il confronto litterario*, vol. 2, núm. 4, pág. 226.

ciones 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 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 parte[110]. En todo caso, si optamos por esta interpretación, se trataría de unos títulos con indicaciones atractivas como fórmula literaria, 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, 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.

8.3.3. Un discurso paralelo

Fuera del mismo texto, en los "epitextos" –según la terminología genettiana–, 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 en tres mecanismos distintos desde el exterior del texto narrativo (aunque sean

---

[110] Una interpretación en esta dirección puede encontrase en O. Rodríguez, "El cerco de arriba, el cerco de abajo", cit., pág. 92.

mencionados en algún caso, de forma excepcional, dentro del mismo): en primer lugar, encontramos las ya recordadas 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 frecuente que surgiera algún tipo de pregunta sobre la veracidad de los hechos narrados, tendencia que se intensificó a medida que las novelas mostraban algún impacto sobre la misma realidad, tanto a nivel efectivo (como la liberación del Nictálope) como simbólico (como representó la proclamación de la reforma agraria peruana en Rancas por el Presidente de la República, general Morales Bermúdez, en 1975). 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 obra[111]. En este sentido, Neira, biógrafo suyo, reconoce esta 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."[112]

Como ya hemos visto al examinar las interpretaciones dominantes, desde el realismo y el indigenismo algunos críticos y analistas cayeron en la trampa del realismo extremo, ambigua pero continuamente defendido por Scorza y reafirmado siempre que se le ofrecía la ocasión. Sin embargo, la meta realista, señalada ya desde la noticia preliminar de *Redoble por Rancas*, tampoco era una convicción del autor, que en alguna ocasión pudo reconocer lo

---

[111] Así, en una entrevista ("Manuel Scorza: ¿Cómo se escribe una novela?", cit., pág. 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".

[112] H. Neira, "Scorza, aquí y allá: mirada limeña y mirada parisina sobre M. Scorza", cit., pág. 100.

contradictorio de sus argumentos, 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."[113] 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. 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.

El 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[114]. Por otra parte, en la prensa escrita, junto a las entrevistas era también muy frecuente que aparecieran publicados algunos 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 ediciones y traducciones de las novelas del ciclo aparecieron estas fotografías, como puede observarse en el caso de la traducción francesa, o la imagen del Cerco que aparece en la portada de la edición de Planeta de *Redoble por Rancas* en Argentina. 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

---

[113] Citado por T. G. Escajadillo (en "Proyección literaria de Manuel Scorza", cit., pág. 224), de una entrevista de J. L. Mendívil con M. Scorza ("Redoble por Scorza", *El Observador*, 11-4-1982, págs. 12-13).

[114] Así, por ejemplo, en la realizada por Joaquín Soler Serrano en su emblemático programa *A fondo* (9-7-1977).

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 materiales[115]. 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 vi; y la otra parte, que es la parte fundamental, no la vi, pero la registré mediante grabaciones.[116]

Recuerdos de personajes próximos a Scorza en aquellos años, como Guillermo Thorndike[117] o Genaro Ledesma, atestiguan claramente cuál era su método de trabajo y ratifican la existencia de tales grabaciones como un material que había sido recogido 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...[118]

Sin embargo, Scorza era consciente de que su propósito no constituía un trabajo similar al de Oscar Lewis en su obra *Los hijos de Sánchez*[119], tal y como se le planteaba en algunas entrevistas de principios de los años setenta, aunque su insistencia en la posibili-

---

[115] R. Rumrrill, "Con el finalista del premio Planeta. Scorza: el terror por la palabra", cit.

[116] M. Suárez, "Manuel Scorza habla de su obra", cit., pág. 90.

[117] G. Thorndike (en "Redobles por Rancas", cit., pág. 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".

[118] M. Suárez, "Cerro de Pasco: historia de una masacre (Testimonio de G. Ledesma)", en R. Forgues, *La estrategia mítica de Manuel Scorza*, cit. pág. 166.

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

dad 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[120]. 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, y 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 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 ciclo[121]; intentos a los que Scorza se brindaba siempre gustoso de colaborar.

Su insistencia en puntos de referencia externos al texto para crear un efecto de realidad, se le escapó de las manos y acabó produciendo un efecto contrario, originando un lector paranoico fuera de control. Hay que reconocer, no obstante, que en 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 Eco, sobre los efectos de reconocimiento en 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, a manos de Sendero Luminoso.

---

[120] M. Suárez, "Manuel Scorza habla de su obra", cit., pág. 92. La entrevista se realizó en mayo de 1983, pocos meses antes de la muerte del escritor.

[121] Por ejemplo, la revista argentina *Crisis*, núm. 12, 1974.

9
TRADICIÓN E INNOVACIÓN

En el capítulo anterior se ha mostrado que la relación entre realidad y ficción dentro del ciclo de *La Guerra Silenciosa* no puede explicarse simplemente en términos de correspondencia, de representación o reflejo, sino que el efecto de realidad conseguido se basa en otros mecanismos externos y también internos. No obstante, 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 o su revisión, el neoindigenismo, la segunda cuestión que determinó la confusa recepción del ciclo de *La Guerra Silenciosa* –y que, con frecuencia, suele entreverarse con las consideraciones sobre el realismo.

Para considerar esta cuestión, que se resume en la tensión inevitable entre tradición e innovación, vamos a ocuparnos de una serie de aspectos que han llamado 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 en la literatura peruana, y la revisión o transgresión de éstas, que puede suponer, en cada caso, el ciclo narrativo de Scorza[1]. En primer lugar, nos ocupamos del peculiar y decisivo papel que juega el mito en este ciclo, y que se distancia

[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.

considerablemente de los modelos indigenistas tradicionales; y, más adelante, veremos cómo Scorza se muestra plenamente en contacto con otros muchos escritores, con quienes mantiene una relación transtextual específica e incluso dialógica[2]. Finalmente, trataremos el tema del humor, recurso de gran importancia en el ciclo de *La Guerra Silenciosa*, aunque excluido, prácticamente, del indigenismo más tradicional.

9.1. 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 reales, 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, a la vez, decía recurrir 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, y aceptan al final su condición de hombres del Tercer Mundo[3]. Para él, simbólicamente, esto significaba el *paso de la superstición a la acción*, y lo representaba en episodios como la quema de los ponchos de doña Añada. Desde un punto de vista más distante, podría señalarse que los mitos en las novelas de Scorza –para quien, todo hay que decirlo, fueron expresiones de una cultura que no era la suya– eran usados como recur-

---

[2] Respecto al fenómeno de la transtextualidad, nos basamos en G. Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989. Genette establece una clasificación de las diversas posibilidades de relaciones entre textos, entre las que se contaría la "intertextualidad", por alusión o cita directa.

[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!" (*La Tumba del Relámpago*, cit., pág. 134).

sos literarios, con los cuales mostrar una aproximación a una posible visión interior del mundo andino[4].

Se debería precisar que los mitos que aparecen en *La Guerra Silenciosa* no son 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 poético[5]. 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 como es la obra de César Pérez Arauco, *El folklore literario del Cerro de Pasco*[6], podemos llevarnos una pequeña sorpresa inicial, ya que en sus casi cuatrocientas páginas no se encuentra ni una sola referencia que pueda servir de substrato autóctono a los supuestos mitos tratados por Scorza en sus novelas. Esto fue 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 Huarochirí* 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[7].

Estos dos aspectos, la intencionalidad de la figura de los mitos como mecanismo para generar una conciencia social y la casi ab-

---

[4] H. Spreen, "Manuel Scorza como fenómeno literario en la sociedad peruana. *La Guerra Silenciosa* en el proceso sociocultural del Perú", cit., pág. 133.

[5] 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", cit., pág. 95), A. Cornejo Polar ("Sobre el 'neoindigenismo' y las novelas de M. Scorza", cit., págs. 556-557) o R. Forgues (*La estrategia mítica de Manuel Scorza*, cit., pág. 138).

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

[7] M. Suárez, "Manuel Scorza habla de su obra", cit., pág. 93.

soluta 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, en este caso no desde una pragmática vacía, sino desde la propia lógica del texto, sosteniendo esa "visión interior" del mundo andino, independientemente de su proximidad o lejanía a una realidad efectiva. De todos modos, el grado en que consigue estos propósitos es, precisamente, la cuestión a analizar.

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 (a pesar de que 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 una tarea impuesta por la demanda editorial europea. Scorza jugó el juego (...) sus indios son decorativos[8].

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 como los datos y las ideologías[9].

A pesar de la continua presencia de elementos míticos, como la figura en parte fantástica de Herrera, el símbolo del tiempo parali-

---

[8] H. Neira, "Scorza aquí y allá: mirada limeña y mirada parisina sobre Manuel Scorza", cit., págs. 113-114.

[9] C. Johnson en "Scorza: un escritor valiente" (en A. Molina, ed., *La sangre quemada. Homenaje colectivo*, cit., pág. 18), apunta que este proceso constituye "un artificio literario, un disfraz o una máscara brillante (...) con el fin de entregarnos su denuncia".

zado, los sueños proféticos de Magdaleno y del Abigeo, la canción de las "Madres de los Muertos" y alguna otra referencia 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. Del mismo modo, la presencia del 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 volumen del ciclo. *Cantar de Agapito Robles* ilustra, a pequeña escala, el camino recorrido del mito a la realidad, 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.

Puede sorprender, no obstante, que, dada la opinión negativa de Scorza sobre visiones y supersticiones en *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 puede interpretar como 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 *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"[10]. 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[11].

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 las ideas marxistas a los procesos de toma de conciencia de los 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.

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. La 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 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 Scorza aborda el proceso de remitificación, se podrían tratar diversos ejemplos, pero nos ocuparemos de uno particularmente interesante, el mito en torno a doña Añada y los ponchos[12]. 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

---

[10] *La Tumba del Relámpago*, cit., pág. 134.

[11] A. Teja, "Noi diciamo le prime parole di un'altra storia", cit., pág. 39.

[12] Véase un estudio sobre otro caso (los quipus y la recuperación de la historia) en D. Gras, "La memoria de la historia en el Perú: los quipus y M. Scorza", cit., y también "Palimpsestos: quipus y tocapus en la narrativa indigenista peruana (el caso de Manuel Scorza)", en X. Paunero, E. Martinell y R. Hidalgo (eds.), *Voces y territorios de América*, Girona, CEALC-Universitat de Girona, 2000, págs. 29-34.

antropólogos como Gail Silverman[13], en la época 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 eran 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 imaginar 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

[13] 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 Pallay*, Pontificia Universidad Católica del Perú-Awana Wasi del Cusco, 1993, o *The Cusco area textile tradition*, Awana Wasi del Cusco, 1995, entre otros. En la misma línea: R. Prochaska, *Taquile: tejiendo un mundo mágico*, Lima, Arius, 1988, y W. Burns, *Legado de los Amautas*, Lima, Concytec, 1990.

motivo llamado "k'iragey puntas", constituido por una serie reiterada de triángulos isósceles que significan 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 se 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.

Doña Añada es un personaje secundario que aparece en diversos obras del ciclo: 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 convicción de que el futuro ya está escrito y que, por tanto, no merece la pena esforzarse para cambiarlo. Sin embargo, hacia el final de *La Tumba del Relámpago*, Remigio Villena, al encontrarse frente a un gran número de ponchos tejidos por doña Añada, decide prenderles fuego, simbolizando con ello el derecho a forjar su propio futuro, sin dependencias con el pasado. En cierto modo, con ello Scorza relacionaba el proceso de toma de conciencia, con la remitificación al distinguir entre la persistencia de mitos y símbolos colectivos, y la conciencia individual de la historia[14]. Así, cuando alguien le pregunta a Remigio por qué quemó los

[14] R. Forgues, *La estrategia mítica de Manuel Scorza*, cit., pág. 87.

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..."[15]

Como ya hemos mencionado, Scorza, de forma puntual, otorga un tratamiento especial al mito ya presente en la tradición indígena. Destaca el del mito de Inkari o Inkarrí. 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[16]. En Scorza, los miembros descuartizados y enterrados del Inkarrí son cinco, como cinco son las novelas que escribe[17]. La referencia al Inkarrí es situada por el autor al inicio de *La Tumba del Relámpago*, como presagio del desenlace de la misma, aunque 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 la promesa de Inkarrí pueda cumplirse[18]. 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"[19]. Con ello, Scorza establece una conexión, en términos simbólicos, entre las cinco novelas del ciclo, y refuerza y mantiene a la vez su ambigua consideración del papel del mito, como valor colectivo de carácter

---

[15] *La Tumba del Relámpago*, cit., pág. 186.

[16] J. M. Arguedas, "Mitos quechuas posthispánicos", en *Formación de una cultura nacional indoamericana*, cit., págs. 173-182.

[17] En *El Jinete Insomne*, cit., pág. 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".

[18] A. M. Aldaz, *The Past of the Future. The Novelistic Cycle of M. Scorza*, cit., págs.125-126.

[19] *La Tumba del Relámpago*, cit., pág. 6.

simbólico y resorte en el camino hacia la toma de conciencia de la realidad[20].

9.2. *La Guerra Silenciosa* y el fenómeno de la transtextualidad

La referencia transtextual 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 (zahorí). En ocasiones las referencias literarias cobran una autonomía limitada dentro del propio texto, como al mostrarse de forma clara a través del empleo de cursiva, 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[21]. Muestra de ello son, por ejemplo, los diferentes tipos de intertexto utilizados, también de forma diversa, por el autor. En los textos referidos o citados directamente en *La Guerra Silenciosa* cabe destacar su distinta procedencia que, como indica Dario 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"[22].

De hecho, entre las referencias literarias presentes en *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")[23], o del episodio del relato fundacional de la Gran Pangoa (o

---

[20] A. Cornejo Polar 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" (véase "Sobre el 'neoindigenismo' y las novelas de M. Scorza", cit., páginas 555-556).

[21] C. Fritsche, "Manuel Scorza: *La Guerra Silenciosa*", cit., pág. 214 ("[Scorza] toma elementos de diversas obras literarias y textos políticos y los transforma en su propio discurso literario").

[22] D. Puccini, "Manuel Scorza: cronista dell'epopea india", cit., pág. 228.

[23] L. L. Crumley, "El intertexto de Huarochirí en Manuel Scorza: una vi-

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, y se hacen evidentes en la construcción de algunos personajes, como es el caso de doña Añada, resultante de un híbrido del visionario Tiresias[24] y del mito de Aracne[25], la tejedora. Asimismo, puede destacarse la posible presencia de *El asno de oro* de Apuleyo[26] en el habla de los caballos, aunque ésta se acerque más a un modelo posterior y 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 "houyhnhnms"[27].

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 verdaderos elementos míticos o legendarios indígenas en el ciclo novelístico. No obstante, éstos se hallan presentes también, como lo muestra el recitado solemne del "Apu Inka Atawalpaman" en *El Jinete Insomne*.[28]

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

---

sión múltiple de la muerte en *Historia de Garabombo, el Invisible*", *América Indígena*, vol. 44, 1984, pág. 748.

[24] Según A. La Torre, "En busca de la palabra", *La República*, 28-11-1983, pág. 18.

[25] D. Nouhaud, "Personne n'ira cracher sur cette tombe (*La Tumba del Relámpago*)", en AFERPA, *L'Homme et son Oeuvre*, cit., pág. 30.

[26] A. Tamayo Vargas, *Literatura en Hispanoamérica*, Lima, Peisa, 1973, pág. 472.

[27] L. Pranzetti, "Elegía y rebelión en los cantares de Manuel Scorza", cit., núm. 25, 1987, pág. 113.

[28] C. Fritsche, "Manuel Scorza: *La Guerra Silenciosa*", cit., pág. 211.

subsiste de forma latente en la mayoría de los textos americanos, aunque pueda pasar inadvertido en ocasiones[29]. 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 recepción determinada de su obra, que reforzaría los argumentos desarrollados con anterioridad.

Curiosamente, 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 que, ineludiblemente, ponen en evidencia la conflictiva heterogeneidad literaria del área andina: 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 adopta 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*.

Así, respecto a los personajes y los episodios que éstos protagonizan, que pueden recordarnos a los creados por Cervantes, podemos destacar a Raymundo Herrera, que parece un hidalgo que combina las cualidades del Cid Campeador y de Don Quijote de la Mancha[30]; el personaje de Niño Remigio, que se acerca en algunos momentos a Sancho Panza[31], víctima de un engaño semejante al de Clavileño[32], y además su amada, la Niña Consuelo, aparece de forma idealizada como una nueva Dulcinea, aunque sea una Maritornes[33] poco caritativa. Asimismo, el episodio de la Gran Pangoa

---

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

[30] Véase V. Vidal, "América en los cantares de Manuel Scorza", cit., página 183. Por otra parte, C. Fritsche (en "Manuel Scorza: *La Guerra Silenciosa*", cit., pág. 212) lo compara con el famoso hidalgo de la Mancha y con el Cid.

[31] D. Puccini, "Manuel Scorza, cronista dell'epopea india", cit., pág. 225.

[32] R. Forgues, "El mito en *La Guerra Silenciosa* de Manuel Scorza", cit., pág. 52.

[33] C. Fritsche, "Manuel Scorza: *La Guerra Silenciosa*", cit., pág. 212.

puede tener puntos de semejanza también con el de Sancho en la Ínsula Barataria[34]. En general, puede decirse que, al igual que sucede en la obra cervantina, en la obra de Scorza, como señala A. Teja: "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."[35] En otra ocasión son los mismos personajes del libro quienes opinan sobre su propia veracidad como sucede en la segunda parte del *Quijote*. Del mismo modo, destaca el humorismo e ironía de ciertos títulos de los capítulos a lo largo de las novelas de todo el ciclo[36].

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 declaraciones[37]. También se ha comparado a Scorza con autores tan dispares como A. Dumas[38] –por el entramado de los personajes–, Giovanni Verga[39] –por el tono épico–, N. Gogol –especialmente en *Almas muertas*, por el tratamiento humorístico de la realidad desesperante– o G. Grass[40] –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

---

[34] R. Forgues, "El mito en *La Guerra Silenciosa* de Manuel Scorza", cit., pág. 52.

[35] A. Teja, "El mito en *Redoble por Rancas* y su función social", cit., páginas 267-268.

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

[37] Por ejemplo, en la entrevista con Joaquín Soler Serrano en el programa de RTVE *A fondo*, Scorza recuerda la figura de A. von Humboldt. Asimismo, la expresión que frecuentemente solía utilizar Scorza para referirse a la diversidad indígena, "archipiélago indio", proviene también de Humboldt, precisamente del *Viaje a las Regiones Equinocciales del Nuevo Continente* (vol. 5, Caracas, Monte Ávila, 1995, pág. 83).

[38] M. Grisolia, "Il était une fois... au Pérou", cit., pág. 31.

[39] G. Caravaggi, "In ricordo di Manuel Scorza", cit.

[40] P. Tobin, "The Slow Anger of Improvidence", cit., pág. 177.

las distintas novelas del ciclo escrito por Scorza es, sin duda alguna, la obra de Miguel Ángel 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 premonitorios 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 como también aparece en una secuencia del ciclo scorziano[41]. No obstante, estos casos también podrían obedecer a la referencia a un sustrato indígena común, a pesar de las diferencias y las distancias. Quizá la relación más directa pueda hallarse entre una de las últimas novelas del escritor guatemalteco, *Los ojos de los enterrados*, y *La Tumba del Relámpago*, como bien indica D. Nouhaud[42]. Por otra parte, algunos paralelismos 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 que en ambos casos se pone en práctica una crítica social envuelta en una persistencia telúrica[43]. 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 Rulfo[44]. 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 Salvador Garmendia[45]. Quizás deba destacarse, sin embargo, a Ciro Alegría, por las páginas finales de su novela *El mundo es ancho y ajeno*:

> Benito Castro piensa en los muertos. En ésos y en todos los muertos que están cobijados bajo tierra hablando con los duros

---

[41] C. Fritsche, "Manuel Scorza. *La Guerra Silenciosa*", cit., pág. 213.

[42] D. Nouhaud, "Personne n'ira cracher sur cette tombe (*La Tumba del Relámpago*)", cit., pág. 20.

[43] A. Tamayo Vargas, "Manuel Scorza y un neoindigenismo", cit., página 690. O también la relación establecida, comparativamente, por F. Schmidt en *Stimmen ferner Welten: Realismus und Heterogenität in der Prosa Juan Rulfos und Manuel Scorzas*, cit.

[44] C. Fritsche, "Manuel Scorza: *La Guerra Silenciosa*", cit., pág. 213.

[45] O. Rodríguez, "El cerco de arriba, el cerco de abajo", cit., pág. 105.

dientes, con las negras cuencas, con las rotas manos, con los blancos huesos[46].

La admiración de Scorza por Ciro Alegría también alcanzaba el ámbito literario, ya que lo consideraba como uno de sus maestros, del que aprendió recursos narrativos y del que tomó prestada la caracterización de las situaciones predominantes en las convenciones del indigenismo, aunque tratara de darles un nuevo aire en su propia elaboración. Asimismo, Alegría ya había tratado de ir más allá de los temas abordados 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 Ernesto Reyna, también referida explícitamente en la última entrega del ciclo scorziano. Sin embargo, no hay duda de que fue en *La Guerra Silenciosa* donde se logró alcanzar un desarrollo completo del tema[47].

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 un solo autor, como indica Puccini al señalar que Scorza siempre refutó una determinada filiación –fuera ésta cual fuera–, prefiriendo referirse a ejemplos concretos de otros creadores, como José María Arguedas o Alejo Carpentier. El crítico añade, sin embargo, que la influencia de Vargas Llosa es la más destacada[48]. 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 fue algo difícil –por decirlo eufemísticamente–, no sólo por las diferencias políticas entre ambos, sino también por su relación editorial, a principios de los años sesenta.

Por otro lado, la crítica ha comparado en diversas ocasiones la

---

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

[47] E. Bendezú, *La novela peruana (de Olavide a Bryce)*, cit., pág. 285.

[48] D. Puccini, "Manuel Scorza, cronista dell'epopea india", cit., págs. 219-220. También C. Fritsche (en "Manuel Scorza: *La Guerra Silenciosa*", cit, pág. 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).

concepción mítica de la obra de Scorza con la de García Márquez[49]. 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. Más allá de sus diferencias, hay que reconocer 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 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 (...)[50].

Incluso tienen en común la tendencia de equilibrar sus obras empleando el humor, aunque quizás en el caso de Scorza éste adquiera una carga crítica más concentrada. 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 Claude Fell han visto en el escenario de *La Guerra Silenciosa* un "Macondo des Andes", alejado de la representación paisajís-

---

[49] M. Palencia-Roth realiza un análisis muy valioso sobre el mundo mítico en García Márquez que apoya estas matizaciones, en *Gabriel García Márquez (La línea, el círculo y las metamorfosis del mito)*, Madrid, Gredos, 1983; 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*, cit.

[50] D. Puccini, "Manuel Scorza, cronista dell'epopea india", cit., páginas 219-220.

tica cara al realismo tradicional de los indigenistas[51]. En este sentido, cabría indicar, con Bellini, que Scorza "ha aprendido la lección fantástica de García Márquez pero con plena originalidad"[52], 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.

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, en el año 1963[53]. En *Complot*, Ledesma cuenta todas las vicisitudes que sufrió 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, incluye también la situación vivida en Cerro de Pasco antes de su detención. Asimismo, explica los problemas de la zona desde un punto de vista histórico y político, llegando hasta el análisis del presente que él mismo protagonizó.

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 moderado[54] según ambos autores; o las acusaciones de connivencia entre el presidente del Gobierno y el presidente de la Cerro de Pas-

---

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

[52] G. Bellini, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Castalia, 1985, pág. 581.

[53] Genaro Ledesma, *Complot*, cit.

[54] Ibídem, págs. 118-119.

co Co. En cuanto a los personajes, se encuentran coincidencias respecto a algunos que también aparecen en *La Tumba del Relámpago* y que tienen un referente efectivo en la realidad histórica, como es el caso de Hugo Blanco, el líder sindical agrario de la región del Cuzco[55]. Por otra parte, algunas imágenes, como el relámpago, aparecen asimismo en la obra de Ledesma; sin embargo, destaca especialmente un uso de la ironía que recuerda las anécdotas más queridas por el propio Scorza. Un buen ejemplo se encuentra en la mención de Ledesma a que, entre los detenidos en la redada de la policía, "figuraban también estatuas de José Carlos Mariátegui"[56].

Todos estos aspectos conducen a considerar que Scorza conocía, sin duda alguna, esta obra de Ledesma, y que la tuvo en cuenta como fuente de referencia en la elaboración de sus novelas 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 Scorza y Ledesma lo podemos encontrar en *La culebra y otros cuentos*, un conjunto de relatos escrito por Ledesma en los años setenta[57], y que presenta puntos de contacto y algunas significativas conexiones con la obra de Scorza. Así, en su relato "Los cerdos", Ledesma inicia el cuento con un paratexto, una nota que indica que se trata de una historia verídica[58]. Ledesma, en un estilo semejante al de Scorza, narra en este mismo relato un 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:

---

[55] Ibídem, pág. 161. También cita, por ejemplo, a otros líderes sindicales, como E. Tacunán (pág. 135).

[56] Ibídem, pág. 96.

[57] G. Ledesma, *La culebra y otros cuentos*, cit.

[58] 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)" (ibídem, pág. 48). Ledesma se refiere en este caso a los comuneros de Yanacancha, despojados de sus tierras por la Cerro de Pasco Co.

> 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[59].

En "El carnero", otro cuento de Ledesma, se encuentran diversas referencias a episodios de *Redoble por Rancas*. Por ejemplo, se cuenta el 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"[60]; 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 *Redoble por Rancas*[61]. En otro cuento, "La mosca", Ledesma introduce el mito de la "chiririnka", la mosca azul que lleva la muerte, según la tradición indígena[62], de forma muy similar a como lo presenta Scorza en su segunda entrega, *Garabombo, el Invisible*[63]. 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 Genaro 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 Ledesma a finales de los setenta –con la constitución del FOCEP–, así como la propia implicación de

---

[59] Ibídem, pág. 51.

[60] Ibídem, pág. 39.

[61] Ibídem, pág. 45. Véase también *Redoble por Rancas*, cit., páginas 105-110.

[62] "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", ibídem, pág. 38.

[63] *Garabombo, el Invisible*, cit., pág. 226.

Scorza en este movimiento, hacen que ese protagonismo no se encuentre fuera de lugar[64].

9.3. La estrategia del humor

Una de las cuestiones más rechazadas por la crítica en la narrativa de Scorza es la que concierne al tratamiento humorístico en ciertos episodios de sus novelas. Este rechazo tiene que ver con que, tradicionalmente, en las obras de temática indigenista no se permitía 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..."[65]. 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 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[66].

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 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 (...)"[67].

---

[64] R. Forgues, *La estrategia mítica de Manuel Scorza*, cit., pág. 130.

[65] W. Mauro y E. Clementelli, "Manuel Scorza", cit., pág. 246.

[66] A. M. Portugal, "En Rancas murió el poeta", cit., pág. IV.

[67] W. Mauro y E. Clementelli, "Manuel Scorza", cit., págs. 248-249.

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* –como ya hemos apuntado–, así como también en otros textos, como *El Buscón* de Quevedo. 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"[68].

Junto a esta innovación referida al humor, podemos recordar que 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 su trabajo es una novela política. Con ello antepone la visión de la lucha de clases, a pesar de que, efectivamente, esta novela política se valga de un marco preexistente y reconocible para el lector como es la tradición indigenista, modificándola y renovándola de forma efectiva. No obstante, Scorza no sólo mostraba su prevención frente a su clasificación dentro de la novela indigenista, en la que sin embargo parece insertarse, aunque con espíritu innovador, sino también frente a las limitaciones de la novela política, como reconoce cuando afirma que "una novela puramente política es una novela mendiga"[69], a la que reprocha la pobreza de su simplismo, su esquematismo[70].

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, si-

---

[68] M. Scorza, "Por qué no vivo en el Perú", cit., pág. 107.

[69] A. Iraizor, "Una novela puramente política es una novela mendiga", *Diario 16*, 29-10-1979, pág. 20.

[70] "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", cit., pág. 57).

guiendo las pautas de los maestros americanos y europeos. Aunque quizás sea 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 este capítulo. La voluntad de renovación se hace patente en la narrativa scorziana, como reconocía E. Echevarría en una de las primeras reseñas académicas que aparecieron dedicadas a su obra, 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[71].

De hecho, para Scorza, de forma contraria a como opinaban algunos autores del *boom*, no sólo contaban los aspectos formales o los políticos, aisladamente: "sin revolución estética no hay revolución política"[72]. 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 construcción de un mundo de ficción paralelo, como hemos visto.

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–, entre otros, constituían las características comunes a los autores peruanos que, desde Arguedas, han sido considerados neoindigenistas por pretender renovar la tradición[73]. Con todo ello, al finalizar este ciclo

---

[71] E. Echevarría, "Manuel Scorza, *Historia de Garabombo el Invisible*", cit., págs. 182-183.

[72] Manuel Scorza, entrevista con A. Montesinos, "Tres temas, dos escritores, un hecho: la revolución peruana. Respuestas de M. Scorza", cit.

[73] A. Cornejo Polar, "Sobre el 'neoindigenismo' y las novelas de M. Scor-

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"[74]. Esta transformación profunda lo llevó a escribir *La Danza Inmóvil*, novela que muestra su evolución posterior. 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, una década antes, se había enfrascado en escribir la pentalogía de *La Guerra Silenciosa* y cuyo éxito, impulsado también por su propia capacidad publicitaria, transformó su vida.

---

za", cit., pág. 549; discute a T. G. Escajadillo en la pág. 550.

[74] M. Scorza, *Obra poética*, cit., pág. 70, vv. 27-28.

10
EL FUEGO Y LA CENIZA: EL DESAFÍO AL ESCRITOR

10.1. CONSTANTES Y EVOLUCIÓN EN LA OBRA DE MANUEL SCORZA

La Danza Inmóvil debía constituir el primer volumen de un nuevo ciclo narrativo, denominado *El Fuego y la Ceniza*, que quedó truncado por la muerte del autor, como tantos otros proyectos, entre los que se contaban la preparación de otra novela titulada *El Verdadero Descubrimiento de Europa*, que se anunciaba en la cubierta de la edición de *La Danza Inmóvil*. Todo parecía apuntar una inflexión importante en la trayectoria narrativa de Scorza: en el fondo, se trataba casi de un desafío personal después de la escritura de *La Guerra Silenciosa*.

Al igual que cada una de las novelas que integran *La Guerra Silenciosa*, *La Danza Inmóvil* presenta una unidad completa de sentido en sí misma, y supone un interesante contrapunto al ciclo anterior. Incluso parece continuar, en cierto modo, con el final de *La Guerra Silenciosa*, ya que *La Tumba del Relámpago* termina con un "'DC3' que los conducía (a Genaro Ledesma y sus compañeros) a la colonia Penal del Sepa, en la selva amazónica"[1], y en *La Danza Inmóvil* parte de la acción sucede en la selva, en un intento de huida del citado penal, aunque se trate de personajes con caracteres y nombres distintos.

Que el protagonista de la novela se identifique con el propio escritor ya había sucedido en *Abaddón el Exterminador* de Sábato o *La tía Julia y el escribidor* de Vargas Llosa, sin olvidar que el mismo Scorza se había convertido también en personaje de *La Tumba del Relámpago*; por tanto, no es esto lo más innovador en

[1] *La Tumba del Relámpago*, cit., pág. 243.

La Danza Inmóvil. La identificación de Scorza con el protagonista es, hasta cierto punto, posible dentro del contexto general de la novela, que juega con esta ambigüedad, pero hay que recordar, no obstante, que el autor rompe esta ilusión al citar dentro de la narración a Manuel Scorza como personaje, con lo que se destruye esa posibilidad[2].

Quizá sí resulte innovador, sin embargo, que *La Danza Inmóvil* se trate del proyecto de una novela posible[3], cuya ambigüedad se ve corroborada por su final doble, simétrico y abierto, así como por la opción manifiesta de abandonar el hilo narrativo principal para proponer un nuevo proyecto de novela dentro de la misma. En el momento de la encrucijada, cuando el narrador se plantea con qué historia seguir adelante, sus propuestas coinciden con las del mismo Scorza-autor:

> ¿Qué hacer? ¿Proponer al Editor mi novela sobre el Descubrimiento de Europa?[[4]] ¿Contarle el argumento de mi relato sobre la Condesa?[[5]] ¿Sugerir la historia del guerrillero que amarrado al árbol de la tangarana rememora su existencia mientras lo devoran vivo las hormigas?[[6]] ¿Inventar algo alrededor de Pent[[7]]?[8].

El eje central de la novela es el de un dualismo permanente y vital en el escritor, aunque sea a nivel intelectual: el enfrentamiento entre Amor –opción tomada por Santiago– y Revolución –opción tomada

---

[2]. *La Danza Inmóvil*, cit., pág. 14.

[3] G. Bellini, "*La Danza Inmóvil*: continuità e novità nell'ultima opera narrativa di Manuel Scorza", en G. Caravaggi et al., *Il confronto literario*, cit., pág. 233.

[4] Es decir, la novela que ya había iniciado con el título de *El Verdadero Descubrimiento de Europa* y que aparecía anunciada en la cubierta de *La Danza Inmóvil*. Cf. H. Neira, "Scorza aquí y allá: mirada limeña y mirada parisina sobre M. Scorza", ob. cit., pág. 114: "Su última novela iba a ser una novela festiva, en la que narraría el descubrimiento de Europa por un antihéroe que emprendería la aventura colombina desde las tierras altas de Huancayo, un anti-Colón". Curiosamente, una idea similar había sido ya desarrollada por Avelí Artís-Gener en *Paraules d'Opoton el Vell*, Barcelona, Ed. Cadí, 1968.

[5] Se refiere a su otro proyecto anunciado que debía llevar por título *Los Pétalos de la Quimera*.

[6] O sea, la historia de Nicolás en la misma novela, *La Danza Inmóvil*.

[7] La historia que aparece en proyecto en *La Danza Inmóvil*.

[8] *La Danza Inmóvil*, cit., pág. 6.

por Nicolás–, Vida y Muerte, lleva a la anulación de uno de los términos, en este caso el primero, puesto que en la vida domina la llamada de la muerte. De alguna forma, para Scorza éstas eran las dos opciones entre las que un intelectual podía elegir tanto en el Perú como en América Latina en general. Todo ello supone también una pregunta, que es la de definir qué es el compromiso en literatura, cuestión que Scorza debate largamente sin encontrar una respuesta definitiva.

La estructura de la novela está perfectamente construida en torno a esta dualidad, puesto que para Scorza cada fondo requiere su propia forma, como comenta respecto a *La Danza Inmóvil*: "sucede, al mismo tiempo, en París y en Lima, me exigía esta estructura (...) cada libro exige su técnica"[9]. Básicamente, se alternan de forma coherente y sistemática las historias en dos caminos posibles y paralelos. El camino de la Vida es el que toma Santiago cuando decide abandonar la Revolución por el Amor. El camino de la Muerte es el que toma Nicolás cuando decide abandonar el Amor por la Revolución. Ambos se arrepienten de sus respectivas decisiones y ambos pagan sus consecuencias.

Es curioso el cambio de escenario en esta novela, y no sólo por el ambiente urbano, por la aparición de la gran ciudad, de París, sino porque el Perú de Scorza se halla representado esta vez por la selva. En sus otras novelas se podía hacer referencia a la selva como localización del presidio del Sepa, pero no aparecía como escenario. Este es un punto de contacto con Vargas Llosa, quien sí ha hecho repetidas incursiones en la selva en sus novelas, como es el caso de *Pantaleón y las visitadoras*, *La guerra del fin del mundo* o *El hablador*. No parece que la elección de este paisaje en concreto sea casual en la novela. Scorza escribe en *La Danza Inmóvil*:

> "Se los tragó la selva" –cortó Vaca Sagrada, citando malvadamente el célebre final de *La Vorágine*, con la cual los "novelistas urbanos" pretenden sepultar sin apelación otras novelas en América Latina[10].

Es decir, trata de bombardear el tópico desde dentro del tópico mismo, mezclando en la misma novela los dos extremos que siem-

---

[9] R. Forgues, "Entre la esperanza y el desencanto: entrevista con M. Scorza", cit., pág. 15.

[10] *La Danza Inmóvil*, cit., pág. 17.

pre han estado tradicionalmente enfrentados y separados. El paisaje de la selva es esencial para mostrar que el hombre es poca cosa ante una Naturaleza fuera de lo común, pero que precisamente su supervivencia en este medio es lo que lo convierte en héroe. Además, esos dos escenarios tan extremos sirven también para mostrar la polarización, la dualidad ya mencionada: París será la Vida, el Arte, el Amor, y la selva será la Revolución, la Acción y la Muerte.

De todos modos, Scorza muestra una polarización tan extrema precisamente para poner de manifiesto lo absurdo de esos binomios excluyentes, de esas disyunciones irreconciliables. En una entrevista, manifestó que no se decantaba por ninguna opción en concreto, sino por una conciliación de ambas[11]. Otra vía –hasta entonces apenas transitada en la narrativa de Scorza– para acceder a la heroicidad es el Amor, como nos lo sugiere con las siguientes palabras: "lo dijo Quevedo, mientras viví con ella fui pariente del sol"[12]. Esta imagen aparece curiosamente también en poesías quechuas, aunque su cita se refiere tan sólo a la tradición literaria occidental, petrarquista, en este caso. El erotismo es también una novedad en la narrativa de Scorza, ya que apenas se encuentra en sus demás novelas (de hecho, pocas mujeres aparecen en *La Guerra Silenciosa*, sólo madres, hijas o hermanas sin rostro, viejas videntes como doña Añada o santas impías como Maca/Maco Albornoz). Este erotismo viene expresado de una forma casi parasurreal a veces con humor y, sobre todo, con gran ternura en las dos parejas formadas por Nicolás-Francesca/Santiago-Marie Claire. Esa forma surrealizante recuerda incluso a veces a Cortázar en frases casi en "glíglico", en las que se confunden, o mejor dicho, se funden los seres, como: "La nos miré. Me nos miró"[13]. Otras veces, e insistiendo en el tema de considerar el Amor como otra forma de Revolución, las imágenes tienen un sabor épico, casi militar, como puede comprobarse: "en el lecho, nuestros cuerpos se miraron como dos ejércitos"[14]. Con ello quiere mostrar la fuerza de esa nueva lucha:

> Elegir entre amor y revolución es un falso dilema. No hay nada que elegir, son lo mismo... (...) El Hombre Nuevo comprenderá

[11] R. Forgues, "Entre la esperanza y el desencanto", cit., pág. 17.

[12] *La Danza Inmóvil*, cit., pág. 62.

[13] Ibidem., pág. 88.

[14] Ibídem, pág. 57.

> que el amor y la felicidad son los hechos realmente subversivos. Pero ese hombre no ha nacido (...) Para mí el acto verdaderamente revolucionario no es morir, es vivir, Nicolás[15].

En el momento en que se considera que el amor es revolucionario, el interés se centra de nuevo en el individuo, no en la colectividad abstracta. El revolucionario armado sigue las órdenes de las jerarquías superiores del ejército de la guerrilla, obedece a veces ciegamente como Nicolás, como Isaac ante Abraham. El individuo consciente de su compromiso social, a pesar de su no intervención armada, es quien nada contracorriente. Es decir, es único, es la promesa de ese Hombre Nuevo que puede sacar del marasmo a países como el Perú, donde la lucha armada ha desgastado las ansias democráticas. La colectividad debe dejar de ser, pues, una nebulosa amorfa, y el individuo debe volver a perfilarse como hombre. Es curioso que en la novela se muestre esa falta de identidad, también propia de un proyecto de ficción, con la confusión de nombres, como Pent-Lent, Sofía Loren-Marita Morey-Sofía Morey o Francisco-Ramiro.

Como veremos, otro de los temas principales en *La Danza Inmóvil* es la crítica del mundo literario[16], que tampoco había aparecido en ninguna otra novela anterior. Se trata de una crítica irónica, lúcida y mordaz en ocasiones. El mismo Scorza se justificaba diciendo que "a veces la literatura latinoamericana me parece demasiado seria y en este libro entre tantos aspectos serios quise reírme de la vida, de los editores, de mí"[17]. Dentro de esta crítica, se ocupa de delimitar qué significa compromiso político en literatura y cuál es la verdadera literatura "revolucionaria". Nos sorprende leer opiniones del tipo:

> "Hablar de política en un libro es como disparar un pistoletazo en medio de un concierto". Todos conocemos la famosa frase de Stendhal, n'est pas? Hoy es más vigente que nunca. El arte al servicio de la política degenera en propaganda. La obra de arte es un fin en sí; no puede ser de ninguna manera un puente. (...) las en-

---

[15] Ibídem, págs. 178 y 181.

[16] Véase M. E. Schwartz, "París no siempre era una fiesta...: la política transnacional de la cultura en *La Danza Inmóvil* de M. Scorza", *Revista Iberoamericana*, vol. 63, núm. 180, julio-septiembre 1997, págs. 437-448.

[17] R. Forgues, "Entre la esperanza y el desencanto: entrevista con M. Scorza", cit., pág. 16.

cuestas son claras (...) Hoy el público rechaza las obras literarias contaminadas de política[18].

Pero es que son opiniones que provienen de un típico consejero editorial en busca de *best-sellers*. Provienen de Vaca Sagrada, personaje totalmente definido por su nombre: es el crítico que se cree con derecho a pontificar sobre lo divino y lo humano, poseedor de la Verdad universal. Se diría leyendo sus palabras que, como ironiza Scorza, "la verdadera creación radica, pues, en la crítica..."[19] El verdadero intelectual, sin embargo, según Scorza debe actuar como "guía de perplejos", como una conciencia alerta ante cualquier manipulación o huida del problema social. Aunque esto no quiere decir, necesariamente, caer en la simple propaganda. Por ello, para Scorza la voluntad del intelectual debe ser sincera e incluso llegar a una espontaneidad inconsciente. Una obra no es revolucionaria por implicar un comentario político o incitar a la acción, sino también por ser revolucionaria como obra literaria[20], por aportar algo nuevo.

Siguiendo sus propios consejos, Scorza pretende con *La Danza Inmóvil* dar un paso adelante en su papel de intelectual comprometido. Ésta es, con seguridad, su obra más "literaria", en el sentido de que es la que tiene un mayor contenido de referencias exclusivamente literarias, como si tuviera una vocación metaliteraria. Es decir, una parte importante de los componentes que nutren la novela provienen de la propia literatura. Así, por ejemplo, las múltiples citas de autores y novelas, tanto latinoamericanos como europeos, desde el *Popol Vuh* hasta *El gato con botas*, pasando por Proust, Maiakovski, Homero, Engels, Nietzsche, Sartre, Joyce y un largo etcétera que revela un constante juego intertextual, una tendencia hacia el palimpsesto bastante acendrada. El mismo Scorza confesaba, en la entrevista con Osorio, que "soy un hombre humilde en el trabajo creativo, y soy humilde porque conozco los grandes libros de la Humanidad, la Biblia, Dostoyewsky, Proust, Gogol, Melville (...)"[21]

---

[18] *La Danza Inmóvil*, cit., pág. 232.

[19] Ibídem, pág. 17.

[20] Ibídem, pág. 233. Véase B. N. Stiegler, "Scorza's 'Post-indigenismo': the Rhythm of the Political Novel in *La Danza Inmóvil*", en *Peruvian Political Metafictions*, Tesis doctoral, Pennsylvania State University, 1998.

[21] M. Osorio, "La literatura es el Tribunal Supremo", cit., pág. 58.

Incluso ciertos pasajes de la novela parecen remitirse a otras novelas latinoamericanas, como es el caso de la contemplación del cuadro "Ballo del Duca d'Alençon" en el Louvre, que tanto recuerda al pez de mirada recíproca de Cortázar[22] en el cuento "Axolotl", o la mención a otros campos artísticos, como la pintura o la música (por ejemplo, la presencia constante de Bach en el encuentro romántico entre Francesca y Nicolás), que puede recordar *El recurso del método* de Carpentier. Lucho Gatica aparece asimismo constantemente con "Reloj no marques las horas" en la huida de Nicolás por el Amazonas, como elemento repetitivo. También menciona a Chico Buarque, así como "la única poesía universal que yo verdaderamente admiraba", los tangos de Le Pera, Discépolo y Gardel, así como versos del "Plebeyo", "Todos vuelven" y "Anita ven"[23]. Entre los clásicos, cita además a Bartok, Mozart y Villalobos. La música da un tono especial a la novela en ciertos pasajes, no es gratuita. Sirve de elemento rítmico, como las frases coloquiales que se repiten también constantemente, como "mira la mirada del mayor Basurco, mayor ya no, capitán Basurco nomás, so cojudo"[24]; "odié a Marie Claire(...), amé a Marie Claire (...), la amé y la odié y la amé"[25]; "me acuerdo bien"[26]...

También hay muestras en la novela de un proceso no sólo de intertextualidad, sino de intratextualidad, como ocurría en el ciclo anterior, e incluso de autorreferencialidad. Scorza menciona alguna de sus obras anteriores o alguno de sus protagonistas[27], o incluso se refiere a la misma obra que está escribiendo en esos momentos. La novela se cierra sobre sí misma entonces, como si se tratara de un juego de cajas chinas: "En mi libro hay personajes que narran la historia desde París (...) Los latinoamericanos fracasan escribiendo sobre París"[28], o más claramente, "–Volviendo a lo suyo, ¿cómo se titula el libro? –preguntó Vaca Sagrada. –*La Danza Inmóvil*"[29].

---

[22] P. Fröhlicher, *La mirada recíproca*, Berna, Peter Lang, 1995.

[23] *La Danza Inmóvil*, cit., pág. 138.

[24] Ibídem, pág. 19 y ss.

[25] Ibídem, pág. 183 y ss.

[26] Ibídem, pág. 189 y ss.

[27] Así: "Los Tupac Amaru (...) los Garabombo sin rostro, ellos, terminaron con la barbarie. Sus combates fueron el fermento del porvenir" (ibídem, pág. 97).

[28] *La Danza Inmóvil*, cit., pág. 17.

[29] Ibídem, pág. 232.

Otro juego literario presente en esta novela es el de los dobles. Scorza crea dobles de sí mismo, de una forma que recuerda a Unamuno y, sobre todo, a Borges. Por una parte, se le puede identificar, a rasgos generales, con el narrador de la novela –un escritor sudamericano exiliado en París, como él también fue–, a la vez que este narrador ve a un tal Manuel Scorza saliendo de La Coupole, como si se tratara de un "extra" o de un "cameo", lo que supone un guiño de complicidad al lector, como hemos citado anteriormente. Al mismo tiempo que este personaje-narrador es un doble posible de sí mismo, éste crea a otros dos dobles suyos: los personajes de sus ficciones, Nicolás y Santiago. No obstante, el vínculo entre el narrador y Santiago es mucho más estrecho, porque el compartir ambos el mismo escenario –París– invita a la confusión, acrecentada por una nueva identificación, entre la amante de éste –Marie Claire– y la joven desconocida que cruza el espacio de La Coupole y detiene el tiempo a su paso, y que se desdobla en los dos capítulos finales en dos identidades distintas. Scorza define *La Danza Inmóvil* como "un sueño soñado mientras una mujer atraviesa el restaurante"[30]. En el fondo, da igual la identidad de la desconocida, aunque todo lector romántico tienda a dibujar un final feliz, un reencuentro entre Marie Claire y Santiago, identificando entonces el personaje del Narrador y el de Santiago, aunque no sea posible:

> Pero Marie Claire, ¿era realmente Marie Claire? Su pobre amor real, ¿podría igualarse a la pasión inmemorial que me había consumido mientras ella cruzaba por entre las mesas, por entre todas las mesas de todos los restaurantes del mundo, hacia mí?[31]

Lo único importante es que esta mujer detiene el tiempo[32]. Por lo menos el tiempo cronológico, no el narrativo. Toda la novela no dura más que una conversación entre tres personas (Vaca Sagrada, el Editor y el Narrador) en La Coupole de París mientras una cuarta entra en el bar y se acerca hasta ellas. Por eso señala Scorza en alguna ocasión: "y regresamos a París, a la vida que no se detiene ni retrocede"[33]. Sin embargo, el tiempo narrativo salta continuamente del presente al pasado del narrador, como de otros pre-

---

[30] R. Forgues, "Entre la esperanza y el desencanto: entrevista con M. Scorza", cit., pág. 16.

[31] *La Danza Inmóvil*, cit., pág. 236.

[32] Ibídem, pág. 236.

[33] Ibídem, pág. 168.

sentes y otros pasados ficticios, propios de los personajes de sus novelas posibles. Este salto del presente al pasado ficticio es especialmente importante en Nicolás, que mezcla ambos tiempos en pleno delirio en el Amazonas, en un monólogo interior que constituye un auténtico *tour de force*.

Por otro lado, aparece también una especie de tiempo "cósmico", que es el vivido por las dos parejas en su *intermezzo* amoroso. Este tiempo "cósmico" se halla, paradójicamente, fuera del tiempo: por ejemplo, Santiago y Marie Claire, que sienten "un amor iniciado en otras galaxias"[34] y que "vivían en permanente continuidad con su pasado. Sin confiármelo, Marie Claire, que pretendía no tener pasado, había comenzado a caminar por el mío, ¿es decir, por nuestro futuro?"[35]. Esta distinta concepción del tiempo se compara a la de las civilizaciones antiguas, a la de los héroes míticos de otras épocas, puesto que los amantes son también, por este mismo hecho, héroes eternos. Por otro lado, como ya se ha mencionado, en los antiguos quipus los hilos relataban la historia de un pueblo según los colores, y en *La Danza Inmóvil* Scorza parece también referirse a esa antigua técnica mnemotécnica, jugando con la recreación de un palimpsesto inevitable e involuntario dentro de la Nueva Novela latinoamericana –como advierte G. Brotherston en su obra ya citada–, al apuntar que "el negro era el tiempo (...)"[36], referencia que parece una premonición del final trágico de ambas parejas.

Sin embargo, a pesar de tratar temas tan trascendentales y complejos, Scorza no olvida nunca el humor, presente en sus novelas anteriores, como hemos visto. Este humor no puede evitar, sin embargo, el sabor de cierta amargura: "–¿Tú eres sudamericano? –A veces. –Qué tal suerte la tuya, yo soy boliviano todos los días y a toda hora. Hasta cuando duermo sueño que soy boliviano"[37]. De todos modos, aunque siempre tenga algo de crítico, también tiene algo de elemento liberador, parasurreal o, incluso, psicodélico, como por ejemplo las noticias de Marie Claire, que anuncian a un Papa casado con Miss Brasil[38] o a un Ronald Reagan refugiado en Cuba[39].

---

[34] Ibídem, pág. 190.

[35] Ibídem, págs. 190-191.

[36] Ibídem, pág. 193.

[37] Ibídem, pág. 77.

[38] Ibídem, págs. 88-89.

[39] Ibídem, pág. 196.

Cabe señalar también que en *La Danza Inmóvil* no aparece el tema del indio de una forma concreta, sino que su problema se ha universalizado. Es el problema de la revolución, de la lucha armada, en cualquier parte del mundo. Por eso no se habla de los indios más que en una ocasión, como nota humorística, al hablar de "un serrano que (...) era tan cojudo que quería ser negro". La Naturaleza, no obstante, sí sigue siendo importante, no sólo por situarse parte de la acción en la selva, como ya se ha señalado anteriormente, sino por los animales que la habitan. Se hace entonces mención a murciélagos, a una lluvia de peces que cae como una plaga bíblica, a pequeños gorriones, a perros mudos, a un unicornio mítico –símbolo de pureza– y a monstruos abisales, así como a un gato de ficción, el de Cheshire. Pero son especialmente importantes las hormigas, los árboles y, de nuevo, las luciérnagas.

Las hormigas simbolizan la avidez, el deseo y el hambre desmedida, por ello se hace referencia a las amantes de Pent como hormigas: "Las curuinces del viejo Rainieri no eran hormigas, eran gentes. Cientos de brujitas, miles de brujitas regaladas"[40]. Esa hambre es tanto de tipo sexual como elemental: las hormigas del árbol de la tangarana esperan su banquete, esperan a Nicolás[41]. Éste, en su agonía, recordará el grito de Sandino, General de Hombres Libres: "¡algún día triunfaremos! (...) y si yo no lo veo, las hormiguitas llegarán a contármelo bajo tierra"[42]. Incluso las hormigas fomentan el recuerdo de la memoria colectiva.

Los árboles[43] son un símbolo del amor eterno, igual que las piedras y que los peces –como referencia al principio de los tiempos, de la evolución de los animales–. Por eso Marie Claire promete a Santiago:

> nos reencontraremos como peces, como piedras, como árboles... (...) –¿De qué te preocupas, Santiago? ¿No sabes acaso que los árboles caminan? Las especies vegetales no son inmóviles. Aunque demoren decenios o siglos en avanzar un trecho, se movilizan, su-

---

[40] Ibídem, p. 143.

[41] Curiosamente, en la novela de Genaro Ledesma, *Complot*, cit., páginas 224-225, también aparece el "árbol" de la tangarana.

[42] *La Danza Inmóvil*, cit., págs. 224-225.

[43] En la *Tumba del Relámpago*, cit., pág. 91, los árboles también se arrastran, pero por distinto motivo: "se han visto árboles arrastrándose como queriendo irse lejos de esta tierra señalada por el rencor de Dios".

> ben, bajan laderas, cruzan llanuras, incluso se traban en guerras mortales con otras familias, disputan territorios y se expulsan de ellos...[44]

Éstos son seres vivos, con sangre, como los humanos, pero esta sangre es vegetal: "el curso de la historia cambia con el descubrimiento que vengo de hacer de esa sangre vegetal desconocida"[45].

Las luciérnagas, por su parte, simbolizan el recuerdo enfebrecido de la amada, elemento que está presente también en la poesía de Scorza[46]. Resplandecen con el dolor de la conciencia de una vida perdida junto a la amada. Y ese recuerdo resulta funesto porque supone el final del camino, aunque, por otra parte, señalen el inicio de uno nuevo, ya que "las luciérnagas (...) lo coronan Nicolás I, Señor de las Lluvias, Rey de las Corrientes"[47]. Nicolás, por fin, se funde con la Naturaleza y se convierte en héroe –aunque sea un héroe descreído– cuando lo descubren las luciérnagas que indirectamente lo condenan a ser devorado por las hormigas. De esta forma el final coincide con el principio y se cierra de nuevo el círculo de la novela. Con esa circularidad, como sucedía en *La Guerra Silenciosa*, se advierte también el carácter cíclico de las aventuras revolucionarias en América Latina. En alguna medida, el propósito de Scorza es advertir que ese círculo se cierra siempre para volverse a abrir indefinidamente.

Aunque Bellini crea que "Scorza palesemente condanna il tradimento alla rivoluzione"[48], explícitamente Scorza no se pronuncia

---

[44] *La Danza Inmóvil*, cit., pág. 190.

[45] Ibídem, pág. 105.

[46] Las "luciérnagas" aparecían también en su obra poética, como hemos visto en el capítulo tercero, por ejemplo en "Viento del otoño": "Porque la lluvia no empapa / a los que se pierden / en el bosque de sus sueños reluciente, / y sus días no terminan / y son sus noches transparentes. / ¿Dónde está ahora? / ¿En qué ciudad, en qué penumbra, / en cuál bosque/ no te reconocen las luciérnagas?" Aparecen luciérnagas asimismo en *La Guerra Silenciosa*: "¡[Héctor Chacón] Se convirtió en luciérnaga!" (*Redoble por Rancas*, cit., pág. 69); "¡Mi cuerpo brillaba como si yo fuera luciérnaga! (...) ¡Yo sabía quién encendía esa candela inconfesable!" (*La Tumba del Relámpago*, cit., pág. 62). En esta última novela, los ponchos de doña Añada resplandecen también porque la lana que utiliza es obtenida de las luciérnagas.

[47] *La Danza Inmóvil*, cit., págs. 222, 231.

[48] G. Bellini, "*La Danza Inmóvil*: continuità e novità nell'ultima opera narrativa di Manuel Scorza", cit., pág. 233.

en ningún momento sobre ese hecho, al menos no en esta novela. Por el contrario, parece reconocer el valor de la renuncia, el valor de la propia vida como acción revolucionaria, a pesar del alto precio que deba pagarse por ello, precio similar al de no vivir la propia vida. El título parece señalar, por otra parte, que pese al constante movimiento de los personajes, todo sigue permaneciendo inmóvil. Pese a todas las aventuras imaginadas o vividas, el narrador sigue sentado en La Coupole mientras una desconocida avanza. Pese a todos los intentos de revolución en el Perú, sigue el estado de estancamiento de su pueblo.

10.2. *LA DANZA INMÓVIL*, UNA REFLEXIÓN SOBRE EL *BOOM* DE LA LITERATURA LATINOAMERICANA

En *La Danza Inmóvil*, Scorza se burla de la fe depositada por los escritores latinoamericanos en París. Muestra los mecanismos de control de la Ciudad Luz, descubriendo su participación en un circuito comercial de centros editoriales que da carta de naturaleza a la narrativa latinoamericana. *La Danza Inmóvil* forma parte, en alguna medida, del grueso de novelas que no sólo se ocupan de la vertiente biográfica de los autores latinoamericanos que viven en París (más o menos exiliados) sino que también consideran y cuestionan su propia creación, producción, legitimación y distribución[49].

Scorza, en sus páginas, reflexiona sobre la condición del escritor de éxito tras el estallido del *boom*[50]. Como persona hábil en

---

[49] Cf. P. Casanova, *La República Mundial de las Letras*, Barcelona, Anagrama, 2001. Asimismo, además de su artículo ya citado, véase M. E. Schwartz, *Writing Paris into contemporary Latin American narrative: the city as intertext in Cortázar, Scorza, Bryce Echenique and Futoranksy*, Tesis doctoral, Baltimore, The Johns Hopkins University, 1993, o su revisión, *Writing Paris. Urban topographies of desire in contemporary Latin American fiction*, New York, State University of New York Press, 1999.

[50] Respecto a este tema, nos remitimos a los siguientes estudios: M. Dravasa, *El "boom" y Barcelona: literatura y poder*, Tesis doctoral, Yale University, 1991; Nuria Prats Fons, *La novela hispanoamericana en España (1962-1975)*, Tesis doctoral, Universidad de Granada, 1995; Mario Santana, *The Latin American New Novel in Spain, 1962-1974: an essay on historical poetics*, Tesis doctoral, Columbia University, 1995, y su revisión, *Foreigners in the Homeland (The Spanish American New Novel in Spain, 1962-1974)*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2000. Así como Joaquín Marco y Jordi Gracia (eds.), *La llegada de los bárbaros*, Barcelona, Edhasa, en prensa. Asi-

mecanismos editoriales y publicitarios, a la vez que escritor, Scorza refleja, sin duda, tal vez más que cualquier otro las tensiones existenciales, políticas y sociales que una figura de dimensión pública como un escritor latinoamericano representaba en París.

El control de la sensibilidad estética y de las estrategias de *marketing* llevadas a cabo en París aparece en los argumentos y la estructura narrativa de algunas novelas latinoamericanas distribuidas a nivel internacional. Editores, agentes literarios, periodistas, críticos, premios literarios internacionales y negociaciones contractuales pueblan estas historias. París es la capital de la legitimación cultural y del éxito comercial, inspiración y aspiración de cualquier escritor latinoamericano[51]. Los textos que París ayuda a producir sostienen unos modelos estéticos y, a la vez, la misma producción de estos textos mantiene a París en su papel de capital literaria. En ocasiones, estos textos cuestionan y problematizan este proceso controlador, de lo que es un claro exponente la complejidad inter- e intratextual de *La Danza Inmóvil*. En *La Danza Inmóvil*, Scorza yuxtapone el tema de la revolución con el de la novela urbana cosmopolita. Esta estructura de contrapunto alterna tres historias a través de sus capítulos y toma a París como punto de confluencia y de referencia. La historia de la búsqueda de reconocimiento del novelista latinoamericano en París se alterna con los capítulos que narran la huida de Nicolás por la selva en medio de una guerrilla revolucionaria y con la historia romántica entre el escritor peruano Santiago y Marie Claire. Ambas historias se solapan a la vez que dependen de la historia-marco ya referida.

La Coupole constituye la localización esencial de la novela, la

---

mismo, véase el ensayo de D. Shaw, *The Post Boom in Spanish American Fiction*, New York, State University of New York Press, 1998. Por otro lado, cabe destacar la diferencia existente entre el término de "Nueva Narrativa" –más difuso y amplio, que remite a las innovaciones técnicas de estos autores– y el de *boom* –término mucho más banalizado, originalmente publicitario y relacionado con otros estallidos contemporáneos, como el de la Revolución Cubana–, distinción en la que no podemos detenernos aquí, pero que puede observarse en R. L. Williams, "Preface to *The Boom in Retrospect*", *Latin American Literary Review*, 1987, vol. 15, núm. 29, pág. 8.

[51] Sobre la dureza de la vida en París para los escritores latinoamericanos y los difusos límites entre el éxito y el fracaso, véase D. Gras, "Otra cara del éxito: Julio Ramón Ribeyro y *La tentación del fracaso*", en J. M. López de Abiada, *Boom y postboom, desde el nuevo siglo: impacto y recepción*, Madrid, Verbum, en prensa.

cúpula que corona el éxito editorial y erótico del escritor. Es allí donde se negocia el contrato editorial, central en la narración, y donde se halla la mujer más hermosa del mundo, que se acerca al escritor narrador a lo largo de toda la novela. La experiencia de Santiago y Marie Claire (en la fantasía del escritor) muestra a París como el único lugar donde se puede experimentar "el encanto de lo inesperado". París parece prometer la satisfacción de todos los deseos. La ironía del marco de *La Danza Inmóvil* se halla en la distancia crítica, mantenida hábilmente, que trata de atraer a los personajes y al lector hacia las trampas de un París romántico mientras al mismo tiempo revela su hipocresía y vacuidad.

Las dos sub-historias, la de la selva y la de París, terminan circunscritas al marco inicial. Finalmente, la analepsis protagonizada por Nicolás lo atrapará y se verá capturado y atado al árbol en el que lo devorarán las hormigas. Santiago decide, en su fantasía, dejar la lucha revolucionaria para permanecer con Marie Claire, pero sus ilusiones se verán frustradas cuando la descubra en el estudio de un viejo amigo escultor, participando en una orgía. Los capítulos finales de la novela siguen estos desenlaces dramáticos, volviendo a la escena del almuerzo en La Coupole. El autor narrador de *La Danza Inmóvil* critica el París reconocido como ideal estético por ciertas normas culturales en Latinoamérica. No obstante, no puede rehuir el poder de una ciudad que manipula e influye de forma significativa en la formación de las convenciones literarias internacionales de aquellos momentos[52]. La novela ilustra irónicamente el potencial de París como presencia ubicua (y conspicua), como representante de la cultura occidental en el imaginario, en la concepción cultural latinoamericana de la estética adoptada por cierta élite urbana.

La novela no hace mención específica a la literatura francesa, sino al París mitificado como eje de la cultura mundial. Para Scorza, el Louvre, la Bibliotêque Nationale, los vinos y la cocina francesa circulan como signos de la cultura establecida. París es el lugar de reunión de revolucionarios, intelectuales de izquierda y artistas exiliados, así como el depositario de las formas artísticas canónicas. París ocupa la fantasía romántica y el recuerdo nostálgico así como la realidad del mundo editorial internacional. Una

[52] Sobre la formación de convenciones literarias, véase J. Elster, "Conventions, Creativity, Originality", en M. Hjort (ed.), *Rules and Conventions*, cit., págs. 32-44.

breve ojeada al papel de París en el *boom* y la política editorial tanto en Latinoamérica como en Europa durante los años 60 y 70 muestran una fundamentación sociológica e histórica de este fenómeno cultural. La ofensiva internacional del *boom*, tanto en sus innovaciones estéticas como en su *marketing* literario, revela que capitales como París determinaron el canon internacional de la ficción latinoamericana[53]. El lanzamiento y recepción de una nueva generación de novelistas latinoamericanos se basó en el marco estructural del mercado literario así como en concepciones intelectuales y estéticas sobre París, en un primer momento. La imposibilidad de lograr una identidad latinoamericana favoreció, debido a diversos motivos –sobre todo, lógicamente, políticos–, que cada vez más escritores abandonaran sus países para "avecindarse en el extranjero"[54]. Llevados por la energía intelectual de la revolución cubana, los intelectuales latinoamericanos se reunieron y comunicaron a pesar de los límites nacionales, y París se ofreció como espacio para una nueva fusión de la identidad americana en el exilio.

Lo exótico parecía, no obstante, dirigirse en ambas direcciones: de la misma forma que se idealizaba y mitificaba a París como "aleph" total, también Latinoamérica siguió siendo un espacio idealizado por intelectuales europeos. Por tanto, la tendencia mitificadora era activa a ambos lados del Atlántico. El apetito francés por lo "exótico" en culturas extranjeras alimentaba directamente la concepción latinoamericana de París. La Nueva Novela latinoamericana rompió con los modelos literarios tradicionales y cruzó los límites literarios y geográficos del clima intelectual. Angel Rama se cuestionaba aquellos años si fueron los lectores o los editores los responsables del fenómeno de consumo de la literatura latinoamericana en los sesenta[55]. La explosión de grandes ediciones, reediciones de obras anteriores, traducciones y la distribución en el extranjero indicaban la participación tanto de lectores como de

---

[53] Así como también Barcelona. Véase J. Marco, "Barcelona, capital editorial de l'Amèrica Llatina", *Jornades d'Estudis Catalano-Americans*, Barcelona, Comissió Amèrica-Catalunya 1992, 1990, págs. 39-44, y D. Gras, "Barcelona, plataforma cultural de América Latina", en Helena Losada (ed.), *Ensinar a pensar con liberdade e risco. Homenaje a Basilio Losada*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2000, págs. 445-451.

[54] J. Donoso, *Historia personal del boom*, cit., pág. 75.

[55] A. Rama, "El 'boom' en perspectiva", en *La crítica de la cultura en América Latina*, Caracas, Ayacucho, 1985, pág. 291.

editores. Donde anteriormente la literatura sólo alcanzaba la élite cultural, la onda expansiva del *boom* permitió un fenómeno sin precedentes de éxito editorial internacional, incluyendo traducciones en EE.UU., Francia, Italia y Alemania Occidental, principalmente, que alcanzó a un público masivo, y que se convirtieron en auténticos *best-sellers*. Scorza consideraba la literatura como el "primer territorio verdaderamente libre de América", ya que los escritores de su generación habían creado una instancia pública, "superior al poder de información de una prensa minada por la burguesía; porque nosotros, los escritores, todos juntos, tenemos millones de lectores, una especie de gran plaza pública donde se discute"[56]. Una oleada de ediciones y reediciones, escritores releyendo la obra de otros autores, estrategias mercantiles y la distribución extendida contribuyeron a este nuevo estadio de reconocimiento internacional de la narrativa latinoamericana. A pesar de estas versiones triunfantes, también cabe preguntarse hasta qué punto el *boom* fue un nuevo fenómeno de publicidad y mercado debido a nuevas técnicas de venta editorial. Por lo menos, esta es la sensación que destila Scorza en escenas narrativas importantes de *La Danza Inmóvil*.

No hay duda de que el *boom* fue criticado repetidamente por convertir a la literatura en un objeto comercial, publicitario. Los agentes fueron acusados de ser meros negociantes de transacciones comerciales, más que cultas autoridades literarias. Los críticos del *boom* acusaron a estos escritores de ser invenciones de sus agentes y editores[57]. Sin embargo, la promoción y la presentación de una nueva novela siguiendo las técnicas de *marketing* editorial norteamericanas y europeas (desde el diseño de la portada hasta entrevistas televisadas con el autor) ayudaron a mantener a nivel internacional a la literatura latinoamericana[58].

Las obras literarias que lograban publicarse en Francia generalmente conseguían poco después ediciones españolas. La infraestructura de los medios de comunicación y las instituciones intelectuales contribuyeron al "imperativo literario". París sostiene

---

[56] R. Campra y C. Massa, "Manuel Scorza", *América Latina: la identidad y la máscara*, cit., pág. 178.

[57] Asturias llama a estos novelistas "meros productos de la publicidad" (citado en J. Donoso, *Historia personal del boom*, cit., pág. 16).

[58] W. H. Katra, "Literature, Culture and Society in the New Latin America", *Latin American Research Review*, vol. 23, núm. 2, 1988, pág. 172.

un buen número de instituciones bien establecidas: universidades, organizaciones internacionales (como la UNESCO, por ejemplo), museos y, lo más importante, una gran prensa e industria editorial. París como capital literaria contribuyó al desarrollo de la literatura latinoamericana legitimándola, asignándole un nuevo valor a través de las instituciones culturales e intelectuales de la ciudad. París ayudó a crear la narrativa latinoamericana, distribuyéndola y publicitándola como un bien europeo cuyo valor se atribuye y cuyo criterio se determina, en buena parte, a través de las interacciones transnacionales[59].

En la narrativa que surge de este proceso, las fronteras entre el mundo parisino y el latinoamericano comienzan a borrarse, y aparecen textos que, como *La Danza Inmóvil*, revelan la conflictividad, la negociación de la identidad latinoamericana, dentro del mercado cultural europeizante, incluyendo la historia de su propia emergencia como elementos culturales que incorporan las negociaciones legales, las campañas de prensa y las relaciones con el público lector.

En *El jardín de al lado* de José Donoso se narra la historia de la lucha de un exilado chileno por escribir, publicar y ganar aceptación en el mundo cultural europeo[60]. En el discurso de novelas como las de Scorza, Donoso y Bryce Echenique, más allá de la inclusión de París como tema y estructura, los diversos mundos comienzan a interpenetrarse, signos que indican un mundo aparecen en el otro: calles, nombres, comida, referencias indigenistas *vs.* europeístas, mezcla de léxico, sirven como puntos de inflexión del contacto intercultural. Mientras *La Danza Inmóvil* parece señalar dos reinos claramente separados (la huida de la prisión del Sepa protagonizada por Nicolás en la Amazonía y la del escritor en París), finalmente los personajes coinciden en el recuerdo del Amazonas sobre los paseos románticos por París.

Esta novela es el resultado de la peculiar relación de amor-odio, de atracción y rechazo a la vez, del intelectual latinoamericano y un París mitificado. Podría decirse también que constituye la crítica de Manuel Scorza al *boom*, incluso más específicamente, su

---

[59] Ver A. Appadurai, "Introduction: Commodities and the Politics of Value", en *The Social Life of Thing Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, págs. 3-63.

[60] D. Gras, "Julio Méndez y los olvidados del 'boom'", *Homenaje a José Donoso*, Murcia, Universidad de Murcia, 1998, págs. 233-240.

crítica a los literatos "que han convertido a París en un eje central y motivador de su labor artística, y observan América desde La Coupole, desde Le Jardin du Plantes"[61], y, por lo tanto, en cierto modo, también es su propia autocrítica. Del mismo modo que ataca a los que considera falsos intelectuales, Scorza critica el París que perpetúa una trampa ilusoria. *La Danza Inmóvil* vacía a la capital francesa de sus contenidos conceptuales idealizados. De repente, París abandona a sus personajes, el mundo que lo envuelve todo y en el que ha creído, deja paso a un frío lugar turístico donde pasan sólo temporalmente momentos ilusorios.

Este lugar de encuentro para los revolucionarios internacionales parece disuelto, y la historia amorosa desilusiona a Santiago, que planea abandonar la causa. La novela termina con una conclusión irreal: la ciudad, seductora, no puede salvar a Nicolás del árbol que espera para torturarlo ni puede responder a Santiago sus diversas y confusas preguntas. París abandona al personaje para que se decida en sus ideales revolucionarios. Lo que queda son restos erráticos de ilusiones perdidas. La incorporación intertextual de signos en París revela la concepción de la ciudad desde la perspectiva latinoamericana. La yuxtaposición con el Amazonas pone en evidencia a la capital literaria como una red de poder controlador institucional. Scorza señala que trabaja para desmantelar a la burguesía, a la novela urbana, resistiéndose a las limitaciones brutales de la ciudad en su control de la cultura[62]. Para poder romper con este espacio estrictamente regido, Scorza incorpora el mito, los sueños y las fantasías imaginarias que ocupan el espacio discursivo. Hace que estos personajes bailen en un nivel ontológico de la pluralidad, móvil, aunque aprisionada, en su texto.

La Danza Inmóvil forma parte de un fenómeno cultural que atraviesa los límites convencionales de las instituciones, naciones, lenguajes o tradiciones, cuestionando su propia producción. La obra de Scorza se encuentra entre dos culturas distantes, una que inspira –la latinoamericana– y la otra que produce –la europea–, ocupando así un espacio de frontera entre ambos, una *interface* cultural, como señala H. Neira[63]. Esta producción cultural de nue-

---

[61] A. Bryce Echenique, *La vida exagerada de Martín Romaña*, Barcelona, Argos Vergara, 1981, pág. 38.

[62] T. G. Escajadillo, "Scorza antes del último combate", cit., pág. 61.

[63] H. Neira, "Scorza aquí y allá: mirada limeña y mirada parisina sobre M. Scorza", cit., pág. 106.

vo heterogénea muestra un proceso que envuelve a una variedad muy amplia de lugares y de actores, las ciudades europeas y las editoriales, los escritores latinoamericanos y sus editores, intelectuales exiliados, sus revistas y conexiones literarias, agentes literarios internacionales y hechos culturales, todo lo que gira en torno a la literatura latinoamericana desde el *boom* hasta nuestros días.

CONCLUSIÓN

En este capítulo final destacamos distintos aspectos analizados a lo largo del libro que, en su conjunto, permiten establecer un marco interpretativo para dar luz a algunos fenómenos relacionados con la figura de Manuel Scorza y con su obra, empezando por la capacidad fabuladora, en la medida en que llega a su propia vida. Indudablemente, que un autor aporte elementos de fabulación a sus recuerdos autobiográficos es algo completamente legítimo, practicado ampliamente. Sin embargo, en el caso de Scorza se produce una mezcla singular, ya que realiza una relectura de su propia vida, *a posteriori* orientada a que encaje en el sentido que pretende dar a su obra literaria. En este sentido, Scorza pretende mostrarse coherente con su concepción de lo que debe ser un intelectual comprometido política y socialmente.

En su proyección pública, Scorza tenía muy claro cuáles eran las armas de promoción personal y literaria, algo que, sin duda, contribuyó a esta relectura vital, al intentar hacer coincidir los perfiles del personaje que construía de sí mismo con el modelo de escritor que amplios sectores del público lector esperaban encontrar. Especialmente en las numerosas entrevistas que concedió a la prensa y revistas especializadas, Scorza solía mostrar una tendencia a la deformación en torno a sus datos autobiográficos, orientándose siempre a construir una imagen que encajara con el ideal de escritor comprometido. En algunos de los escasos textos de carácter autobiográfico que preparó, a pesar de que parece apreciarse una cierta reconducción a un ámbito más intimista, se mantiene no obstante una memoria muy selectiva, que persigue constantemente el objetivo de ficcionalizar su propia realidad. Su personalidad polifacética contribuía a la sensación de desbarajuste biográfico, sencillamente porque el autor se sentía con derecho, en ocasiones, a hacer de sí mismo una ficción. Éste es uno de los motivos por los que fue constantemente criticado, a la vez que también pudo ser una de las estrategias que influyera en su éxito literario, sobre todo

gracias a las reconstrucciones de diversas versiones vitales –por parte del propio autor– al gusto de la crítica de cada país. Por esta razón también levantó polémica entre los círculos de la crítica más especializada, sobre todo en la del Perú, por no consentirle estos pequeños vaivenes de la memoria cuando, a fin de cuentas, lo importante era su obra literaria.

Existen algunos aspectos muy poco conocidos de las actividades de Scorza antes de su incursión en la narrativa. Con la aportación de un conjunto de datos e informaciones inéditas, en el segundo capítulo se ha estudiado su trabajo como editor literario desde finales de los años cincuenta hasta mediados de los sesenta. Como impulsor de una empresa importante en el mundo editorial latinoamericano –no valorada apropiadamente hasta el momento– Scorza innovó importantes aspectos del mercado del libro en el Perú y en otros países latinoamericanos (como las ediciones *offset* de bajo coste o la venta directa al público sin intermediarios), y con sus Festivales del Libro consiguió vender en las plazas públicas grandes tiradas de las obras que publicaba. Sin duda fue una parte importante de su vida, una iniciativa de gran envergadura que –de forma distinta al *boom* de los años sesenta– buscaba, a su manera, también la internacionalización de la novela hispanoamericana. Para Scorza, su papel clave como dinamizador de la empresa le permitió entrar en contacto con escritores del momento, leer muchas obras literarias de nueva creación y formarse asimismo un criterio personal de selección. No debe olvidarse, por otra parte, que este aprendizaje personal del mundo editorial latinoamericano, sin duda alguna, le debió ser de gran ayuda posteriormente, tanto para tener en cuenta el horizonte de expectativas del potencial público lector como para promocionar sus propias obras en los años setenta.

Otra actividad editorial de Scorza, algunos años más tarde, fue la puesta en marcha de una colección de libros de bolsillo, Populibros Peruanos, con un estilo comercial bastante similar a su labor anterior. Se trataba, sin embargo, de una empresa más personal, donde apareció una selección de obras que muestra sus afinidades electivas, dentro –evidentemente– de las posibilidades de consecución de derechos de autor. Es importante destacar esta colección porque en ella se publicaron diversas obras de nuevos autores peruanos, dentro de la denominada "nueva novela urbana". Por la selección de estos autores, Scorza demostró tener, sin duda, un gran olfato literario. Asimismo, esta misma selección hace pensar en una reconsideración del enfrentamiento entre la novela indige-

nista y la novela urbana impuesto por la crítica tradicional, ya que, como puede observarse a partir de la propia obra de Scorza, ésta, a pesar de no compartir escenarios con aquellos novelistas, sí comparte unas mismas preocupaciones políticas y sociales y unas mismas inquietudes por la renovación de las técnicas narrativas del momento.

A pesar de que existen algunos artículos dedicados a la poesía de Scorza, no hay duda de que éste es un tema olvidado por la crítica. Sin embargo, probablemente ésta tiene mayor importancia de lo que se ha admitido para entender la obra de este autor en su conjunto. Debe recordarse que él se consideraba a sí mismo, ante todo, un poeta. Resulta interesante señalar también que en todo momento Scorza es consciente de su evolución poética, entendiendo su cambio a la narrativa no como una ruptura, sino como una transición natural en su quehacer creativo, influido por diversos factores. Entre ellos, evidentemente, la búsqueda de un público mayoritario que pudiese recibir su mensaje de compromiso político y social. El inconcluso texto poético *Cantar de Túpac Amaru*, redactado hacia 1965-1966, es la muestra más clara de esta transición, ya que precisamente su proceso de creación, así como sus objetivos comunicativos, son los que le hicieron escoger finalmente la forma narrativa, que se concretó a partir de 1969 en lo que constituyó finalmente el ciclo de *La Guerra Silenciosa*. Por otra parte, los precedentes poéticos de Scorza pueden también contribuir a comprender mejor el estilo de su prosa, con imágenes y metáforas muy contundentes, de raigambre parasurreal. No hay duda de que hay muchas imágenes similares entre su expresión poética y su expresión narrativa, centradas frecuentemente en la oposición luz y oscuridad, con las oposiciones que ello implica (el relámpago, la luciérnaga y el fuego frente a la ceniza, entre otros).

Con el análisis de la recepción de sus novelas se ha pretendido reubicar su obra dentro del conjunto de la narrativa latinoamericana de la época, de forma básicamente empírica, con el propósito de ayudar a deshacer –o confirmar– los tópicos existentes sobre la recepción de la obra narrativa de Scorza. Por otra parte, seguramente será ésta una de las primeras ocasiones en que se habrá estudiado el proceso de recepción de un autor relativamente "menor" dentro del conjunto del influjo del *boom* latinoamericano de los años sesenta y setenta. Sin embargo, no hay duda de que es importante considerar a autores como él, porque el impacto de la narrativa latinoamericana no fue sólo debido a las grandes figuras, sino tam-

bién a muchos otros que fueron publicados, traducidos y leídos con gran expectación durante algunos años –como es el caso de Scorza– para ser casi completamente olvidados con posterioridad, especialmente en el ámbito internacional. Aparte de contribuir a una reflexión sobre la muy frecuente fugacidad del éxito literario, el caso de Scorza también contribuye a hacer entender y reconsiderar determinados mecanismos que contribuyeron al éxito del *boom* y el inmediato *post-boom* de la narrativa latinoamericana. Así, por ejemplo, el número y distribución de las traducciones de Scorza, comparado con otros autores latinoamericanos contemporáneos, nos conduce a reflexionar sobre la extensión real del impacto de la nueva novela hispanoamericana, al percibir, por ejemplo, la distancia existente entre el caso espectacular de García Márquez y el resto de autores de aquel momento.

Del análisis de la recepción de la obra de Scorza a través de distintos aspectos (ediciones, traducciones, entrevistas, reseñas) pueden deducirse diversas conclusiones. Por una parte, durante los años setenta la recepción del autor parece extenderse más por Europa, es decir, surge como producto literario europeo que posteriormente, ya en los ochenta, se proyecta a Latinoamérica, como autor consagrado al otro lado del océano. La prueba de esto es que las ediciones en castellano se publican mayoritariamente en un principio en España, mientras no es sino más tarde que llegan al público latinoamericano. Esto mismo puede dar una pista sobre el horizonte de expectativas del lector europeo y de sus puntos de referencia comunes. No nos referimos, sin embargo, a todo el público europeo en general, sino a sectores de la intelectualidad europea que se sentían atraídos por la posibilidad de cambios revolucionarios en el Tercer Mundo, a la vez que compartían un cierto sentimiento de culpabilidad o remordimiento por el proceso de colonización con el que los países desarrollados aniquilaban las culturas autóctonas.

Uno de los polos de atracción de la recepción de la obra de Scorza en Europa –sobre todo en Italia, Francia y Alemania– era la fascinación que suscitaba la temática indigenista a causa de su exotismo, vinculada al explícito e insistente compromiso político del autor. Esto se hace evidente incluso en las reseñas, además de en las entrevistas, donde sí era habitual que se destacara esta cuestión. El hábil manejo de Scorza de las técnicas de venta y de la publicidad, tras su experiencia editorial, insistía en este tipo de promoción, que se realiza básicamente en los países europeos. No

obstante, es sintomático que la figura pública que Scorza proyectaba en Latinoamérica no coincidiera exactamente con este discurso. El planteamiento era, hasta cierto punto, inverso. En las entrevistas a medios de comunicación latinoamericanos, Scorza se presentaba como un escritor "famoso" y reconocido en Europa, y a partir de este argumento realizaba declaraciones sobre temas políticos relevantes. Cabe recordar el discurso paralelo que iba creando sobre su propia narrativa, mediante las campañas de promoción y las entrevistas a diferentes medios de comunicación, con una amplia difusión a través de países de diversos continentes, aunque especialmente en Europa y América Latina. Parece claro que –por su propia experiencia– era muy consciente de la utilidad de este tipo de promoción para despertar el interés de sus posibles lectores. Sus declaraciones se construían casi siempre a partir de un discurso repetitivo, insistente, centrado en tres o cuatro argumentos básicos sobre su obra, sus posiciones políticas, la realidad de su ficción y su propia implicación en la obra. Este tipo de declaraciones –tal vez más que la propia obra en sí– fue lo que condujo a muchos críticos del momento, al revisar las novelas de *La Guerra Silenciosa*, a adoptar posturas más centradas en valorar a Scorza como personaje público que en valorar su obra de forma separada.

Tomando las declaraciones públicas de Scorza sobre su obra como argumentos válidos, muchos críticos confundieron las coordenadas de la realidad y la ficción en su análisis, llegando a conclusiones bastante confusas. En general, la crítica orientó su caracterización hacia dos ejes relativamente complementarios. Por un lado se intentó ubicar la obra de Scorza dentro de la tradición indigenista, como continuador de la obra de José María Arguedas, y se le calificó en algunos casos como neoindigenista. Los argumentos esgrimidos en este caso se basaban en la temática de su obra, cuyo núcleo central era el problema indígena, y las renovadoras técnicas narrativas empleadas. Sin embargo, Scorza se mostró desde un principio en contra de este tipo de clasificaciones, ya que, como seguidor de las teorías políticas y literarias de José Carlos Mariátegui, veía en el término "indigenista" una consideración racista de la literatura que no debería permitirse (aunque a veces su declaraciones, más que aclarar, enmarañaban la opinión del autor al respecto). Por otra parte, gran parte de la crítica no aceptó a Scorza como autor indigenista por su ruptura con el "canon" tradicional establecido hasta el momento, y sólo un análisis detenido de la obra en relación con las convenciones del "género" da luz a los pa-

ralelismos y divergencias entre el indigenismo y la narrativa scorziana. Así, innovaciones como el libérrimo empleo de la ironía, el lirismo cargado de metáforas barrocas, la fantasía que desborda al mito, el pretendido aliento épico, etc., llevaron a diversos críticos a vincularlo con las nuevas formas indigenistas iniciadas por "el segundo Arguedas" y que han recibido el nombre de "neoindigenismo". Sobre lo que hay menores dudas es que en la obra narrativa de Scorza el tema pertenece, en sus líneas generales, a la tradición indigenista, pero no en cuanto a la forma de acometerlo, es decir, el tratamiento, que abandona la linealidad narrativa decimonónica (y, por tanto, su supuesto "primitivismo") para dar paso a una experimentación controlada del discurso de la novela que lo inserta en la modernidad.

Por otro lado, se intentó conectar su obra con el realismo, dentro de las coordenadas interpretativas de los años setenta, a partir de los difusos límites entre literatura y realidad que se detectan –no sin dificultad– en la pentalogía. Sin embargo, con frecuencia eran reflexiones que no profundizaban demasiado en la propia obra, y que se dejaban llevar por convenciones interpretativas ya pautadas previamente. Este tipo de clasificaciones sólo conseguía limitar la capacidad de análisis de las obras, al mostrar una falta de perspectiva para situar en su contexto un nuevo modo de novelar, influido por diversas corrientes al mismo tiempo. En este sentido, esta insatisfacción ante la recepción dominante de la crítica, así como cierta inquietud sobre cómo logró Scorza unas reacciones tan diversas y enfrentadas entre el público lector de los años setenta, es lo que nos ha llevado a la tercera parte del libro, donde se han considerado las cuestiones señaladas –en el marco interpretativo del realismo y el indigenismo– a partir, básicamente, de una lectura del propio texto, así como de sus elementos paratextuales.

En términos generales, puede señalarse que en la obra de Scorza, de forma paradigmática, se encuentra una renovación de las formas narrativas empleadas tradicionalmente por la narrativa indigenista –anclada hasta cierto punto en los recursos de la novela realista decimonónica–, que demuestra la asimilación de las técnicas utilizadas por los autores de la nueva novela hispanoamericana y que habían aprendido en su lectura de autores europeos (Proust, Joyce o Woolf, entre otros) y norteamericanos (Faulkner, por ejemplo). De algún modo, podría decirse que con la narrativa de Scorza se disuelve la polémica que enfrentó a ciertos autores del *boom* (especialmente a Cortázar y Vargas Llosa) contra este tipo

de literatura, tildada de "nativista" o "primitiva" (encarnada incluso por José María Arguedas, recuérdese a este respecto el desafortunado debate entre éste y Cortázar).

Con el propósito de confirmar esta hipótesis, en la tercera parte nos hemos dedicado al estudio de los mecanismos y estrategias empleados por Scorza, que contribuyen a la creación de un determinado efecto de realidad en el ciclo de *La Guerra Silenciosa*. Aquí se plantea, por tanto, el eterno problema de la mímesis, el conflicto entre realidad y ficción, que debería abordarse siguiendo la línea del denominado "realismo intencional" –según Darío Villanueva– que considera que el efecto de realidad es el resultado de una lectura realista, sin más. Es decir, que el lector otorga a un texto esta característica cuando lo lee intencionalmente con esta finalidad, porque ha sido instruido por el autor a través de las estrategias textuales para que así lo haga, al margen de que la historia que se cuenta sea real o no, tratando sólo su posibilidad. El estudio que se ha llevado a cabo, a través de distintos capítulos, tiene en cuenta las recomendaciones de H. R. Jauss en su obra ya clásica *La literatura como provocación*, en cuanto señala las posibilidades de analizar este tipo de fenómenos:

> (...) la posibilidad de objetivar el horizonte de expectación (...) a falta de señales explícitas, puede obtenerse también a partir de tres factores (...): en primer lugar, a partir de normas conocidas, o de la poética inmanente del género; en segundo lugar, de las relaciones implícitas con respecto a obras conocidas del entorno histórico literario, y en tercer lugar, de la oposición de ficción y realidad, función poética y poética del lenguaje, que para el lector que reflexiona siempre existe, durante la lectura, como posibilidad de comparación"[1].

En primer lugar, se han separado los ámbitos de la historia y de la novela, para situar cada uno en su lugar. Debe recordarse que gran parte de la crítica, asimismo, tomó al pie de la letra las instrucciones del narrador scorziano en sus orientaciones a la lectura de su obra como si se tratara de una "crónica exasperadamente real" de los hecho narrados. Incluso un historiador, W. Kapsoli, se dedicó a desentrañar la parte de la realidad existente en la ficción scorziana

---

[1] H.R. Jauss, *La literatura como provocación*, Barcelona, Eds. 62, 1976, págs. 171-172.

cuando el propio autor, a menudo, recordó que su obra era una novela y por tanto, a pesar de su presunta voluntad realista, era una interpretación de la realidad, es decir, obviamente era ficción. Por ello, puede entenderse que la importante confusión entre ambos planos que podía producirse entre un cierto público lector, no sólo era producto del discurso paralelo de Scorza a través de entrevistas y otros medios, sino también de las orientaciones de lectura dadas por el autor en las introducciones y los epílogos de su propia obra narrativa, junto a diversos signos paratextuales presentes dentro de la misma. De hecho, la reflexión sobre esta confusión, que en muchos casos determinó una valoración negativa de la crítica y de parte del público, nos motivó a reflexionar sobre el problema de la recepción del texto. Por esta razón, para comprender este problema, no había suficiente con una aproximación descriptiva, sino que era necesario desarrollar una nueva interpretación, con el apoyo de nuevos elementos teóricos. Ello nos llevó a complementar la perspectiva de la estética de la recepción con un modelo teórico que plantea el texto como vehículo de comunicación literaria. Este enfoque, que se basa en una aplicación de la "teoría de los mundos posibles" –tal y como la desarrolla Tomás Albaladejo– nos ha permitido entender mejor el problema de la recepción del texto de Scorza. En este sentido, hemos podido observar que en la obra de este autor se encuentra una mezcla algo desequilibrada de elementos propios de tres modelos de mundo diferentes, desequilibrio que impedía la comunicación efectiva con buena parte de sus posibles lectores. Así, como resultado, una parte del público lector se sintió decepcionado, incluso estafado, por lo que se le presentaba como una crónica de unos sucesos históricos.

Este hecho nos llevó a considerar la existencia de dos públicos distintos en el contexto de la recepción de la obra. Uno, al que hemos llamado el lector "cercano", que se siente decepcionado porque conoce con anterioridad, de una u otra forma, los sucesos referidos en la novela, y entiende que existe demasiada falsificación, o simplificación, en la narración de Scorza. En esencia, la queja de este lector es que no encuentra aquello que se le promete al inicio del texto: "una crónica exasperadamente real" de los hechos sucedidos. Lo que ofrece Scorza es una novela en la que, además de los ingredientes puramente ficcionales y realistas (lo que constituiría lo que hemos considerado un MM II), se le añaden elementos de ficción no realistas, más propios de realismo mágico (pertenecientes a un MM III). Frente a lo que considera una estafa, este lector

cercano cancela la suspensión de veracidad, rompe su pacto ficcional con el texto y el autor, y desconfía ya de todo lo que se le presenta –en casos extremos, podemos hablar incluso de la aparición de algunos lectores (y críticos) "paranoicos" (según la terminología de U. Eco), que llegan al extremo de comprobar hecho por hecho la relación entre realidad y ficción de todos los aspectos de la obra narrativa, con la consiguiente irritación ante la frustración constante de unas expectativas de lectura–. Por otra parte, el lector "distante" no dispone de elementos de información previos sobre los sucesos en que se inspira la obra narrativa, y, por tanto, sus criterios de validación deben regirse mucho más por la propia coherencia interna del texto. Así, en la medida que acepta la información que el propio Scorza facilita de forma paratextual, y no encuentra contradicción entre esta información y los sucesos narrados por el autor, tiende a aceptar, de buen grado, el conjunto literario que se le ofrece. En este sentido, cabe reconocer que el lector distante se deja llevar, mucho más convencido, por las estrategias narrativas del autor, en ocasiones incluso de una forma muy ingenua. El éxito de Scorza entre los lectores distantes nos lleva a reflexionar sobre cuál era el tipo de lector modelo que tenía en mente el autor al escribir las novelas de *La Guerra Silenciosa*. Considerando su experiencia en el mundo editorial y su conocimiento de los mecanismos promocionales del mundo de la edición, así como también de la producción literaria del momento, a finales de los años sesenta, puede argumentarse que Scorza se orientaba especialmente a conseguir un éxito de ventas entre el público distante, básicamente europeo, al que concebía como bastante ingenuo, sin demasiada información sobre Latinoamérica, y con deseos de ser convencido por este tipo de discurso comprometido.

Para analizar la construcción de su mundo de ficción, no es suficiente considerar las relaciones que existen entre la obra y su referente externo –lo que generalmente ha despertado más interés de la crítica–, sino que también debe estudiarse la autorreferencialidad de la obra y considerar los distintos elementos textuales con los que el autor crea un particular efecto de realidad. Con este propósito hemos examinado cómo Scorza intentó conseguir el efecto de coherencia interna en el conjunto de su creación literaria. Entre sus estrategias narrativas para lograr el efecto de realidad, destacan, por una parte, la construcción de los aspectos espaciales y temporales, donde incluso se pueden detectar algunas referencias intertextuales, y, por otra parte, la construcción de un tejido de

personajes que crea un entramado de relaciones y da unidad a las cinco novelas, reforzando la coherencia interna mediante la reiteración de normas y actitudes. No hay duda de que la elaboración de una pentalogía, a lo largo de unos diez años, que debía llegar a constituir un conjunto narrativo muy entrelazado, resultaba una meta difícil de alcanzar, tal y como se la había fijado el propio Scorza. En este sentido, hay que reconocer que se encuentran algunos problemas menores de incoherencia narrativa, que una revisión posterior tal vez hubiera limado considerablemente, pero lo más destacable es que, de forma paradójica, el efecto de realidad que alcanza Scorza (plenamente para el lector distante, y con dificultades para el lector cercano) no se consigue tanto gracias a la correspondencia con el referente real y a las informaciones empíricas sobre éste, sino a la mencionada capacidad autorreferencial del texto, que gracias a su propia fuerza cohesionadora, consigue integrar, hasta cierto punto, a los mismos paratextos dentro del mundo ficcional.

Salvando las distancias, a las novelas de Scorza les ocurriría algo parecido a lo que a *Rinconete y Cortadillo* de Cervantes (por poner un ejemplo), que se ha considerado en muchas ocasiones una novela picaresca por su tema y ambientación cuando, finalmente, se ha reconocido que se trata de una novela social. Decir que inscribimos a Scorza dentro del indigenismo es como decir que *El Quijote* es una novela de caballerías. Lo que ocurre es que se parte de una estructura, de un vehículo comunicativo, de una tradición conocida para facilitar la comprensión del mensaje, pero sólo con el objetivo de superarla. Se utiliza una tradición para dar forma, para canalizar, pues, un mensaje. Por todo ello, y llegados a este punto, preferiría englobar la narrativa de Scorza dentro de un concepto más amplio, el de novela del conflicto social y étnico, puesto que los términos de indianismo, indigenismo y neoindigenismo son demasiado confusos y parciales, casi anecdóticos, ya que los protagonistas son indios, es cierto, pero sólo accidentalmente: lo que se narra es un conflicto étnico y socioeconómico que podría estar protagonizado por individuos de cualquier etnia y de cualquier otro país. Con el término de "novela social" le restituimos el sentido de su existencia, dado que, además, ya desde los años treinta, aunque especialmente a partir de los sesenta, se constata la aparición de novelas reivindicativas que critican la sociedad a un nivel general –no sólo en el Perú– y desde el punto de vista del conflicto, que es la perspectiva desde la que escribe Scorza.

Cabe añadir que, finalmente, se analiza cómo Scorza realiza una crítica de sí mismo como escritor, a la vez que una crítica de su entorno literario en el contexto del *boom*, en su última novela, *La Danza Inmóvil*, que debía constituir la primera entrega de una nueva trilogía, *El Fuego y la Ceniza*, por lo que se convierte en una reflexión final del autor sobre su propia vida y obra. En esta novela ironiza el autor sobre la capitalidad literaria y editorial de París, así como sobre el ambiente intelectual de la Ciudad Luz y de los exiliados latinoamericanos entre los años setenta y ochenta. Es aquí donde Scorza consigue reflexionar con profundidad sobre los problemáticos equilibrios entre el compromiso político y el compromiso vital.

APÉNDICE BIBLIOGRÁFICO

1. OBRAS DE MANUEL SCORZA*

1.1. Poesía

SCORZA, Manuel, "Rumor en la nostalgia antigua", *La Tribuna*, 5-9-1948.

—, "Canto a los mineros de Bolivia", *Poesía de América* (México), volumen 1, núm. 1, 1952, págs. 49-52.

—, "Literal de olvido" y "Dimensión de la ausencia", en *Juegos Florales del IV centenario de la UNAM* (Junio), México, 1952

—, *Las imprecaciones*, México, Viento del Pueblo, 1952 (2ª ed.: Lima, [Organización Continental de los] Festivales del Libro, Colección El Centauro, 1957).

—, "La canción del humo", *Novedades Suplemento dominical: México en la Cultura* (México), 4-10-1959, pág. 3.

—, *Los adioses*, Lima, Festivales del Libro, Colección el Centauro, 1960 (2ª ed.: México, Instituto Nacional de la Juventud Mexicana, 1973).

—, *Los Desengaños del Mago*, Lima, (Organización Continental de los) Festivales del Libro, 1961.

—, *Réquiem para un gentilhombre: Elogio y despedida a Fernando Quíspez Asín*, Lima, Santiago Velarde, Col. El Neblí, 1962.

—, "Epístola a los poetas que vendrán", "Pueblos amados", "Canto a los mineros de Bolivia" y "Cantando espero la mañana", en Alfonso Molina (ed.), *Antología de la poesía revolucionaria de Perú*, Lima, 1963, págs. 81-91.

—, "Música lenta", "Patria pobre" y "Epístola a los poetas que vendrán", en Javier Sologuren (ed.), *Biblioteca de Cultura Peruana Contemporánea VIII: Poesía*, Lima, 1963, págs. 165-168.

* Sólo se citan las ediciones de la obra de Scorza hasta su muerte en 1983.

—, *Poesía amorosa*, Lima, Populibros Peruanos, 1963 (texto completo de *Los adioses* con poemas seleccionados de *Desengaños del mago*).

—, "Epístola a los poetas que vendrán", en Alberto Escobar (ed.), *Antología de la poesía peruana*, Lima, 1965, págs 181-182.

—, "Patria pobre, Patria tristísima", en Atenor Samaniego (ed.), *Poesía Peruana Contemporánea (el paisaje y el hombre)*, Lima, 1968, págs. 243-244.

—, "Cantar de Túpac Amaru", *Cantuta* (Lima), Universidad Nacional de Educación, núm. 2, 1969, págs. 195-220 (2ª ed. ampliada: *Obra poética*, México, 1990, págs. 107-128).

—, *El vals de los reptiles*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Colección Poemas y Ensayos (Dirección General de Difusión Cultural), 1970 (Contiene "Déborah", "Desengaños del mago", "El vals de los Reptiles", "La trompeta" y "El falso peregrino").

—, "Lamentando que h.(ans) m.(agnus) e.(nzensberger) no esté en Collobrières", *Crisis* (Buenos Aires), vol. 4, núm. 12, 1974, páginas 42-43 (reed. en *El Diario* [Caracas], 20-11-1985, pág. 17).

—, *Poesía incompleta*, introducción de Rubén Bonifaz Nuño, Universidad Nacional Autónoma de México (Dirección General de Publicaciones), México, 1976.

—, "Muestra lírica (extraits)", AFERPA, *Manuel Scorza. L'Homme et son Oeuvre*, Burdeos, GIRDAL-Presses de la Université de Bordeaux, 1985.

—, *Poesía*, Lima, Municipalidad de Lima metropolitana (Secretaría de Educación y Cultura), 1986 (incluye "Manuel Scorza: testimonio de vida").

—, "Epístola a los poetas que vendrán", "Patria diamantina", "Serenata", "La cita" y "Si alguna vez desciendes", en Ricardo Falla y Sonia Luz Carrillo (eds.), *Curso de realidad. Proceso poético 1945-1980*, vol. 1, Lima, 1988, págs. 72-74 y 117-119.

—, "Peuples que j'ai chanté", *Europe. Revue Littéraire Mensuelle* (París), vol. 67, núm. 724, 1989, págs. 99-100 (poemas traducidos al francés).

—, *Obra Poética*, Lima, PEISA, 1990.

—, *Obra Poética*, vol. 1 de las obras completas, México, Siglo XXI, edición al cuidado de María Oscos, 1990 (incluye "Rumor en la nostalgia antigua", "Canto a los mineros de Bolivia", "Las imprecaciones", "Los adioses", "Desengaños del mago", "Réquiem para un gentilhombre: despedida de Fernando Quíspez Asín", "Cantar de Túpac Amaru", "El vals de los reptiles" y "Lamentando que h.m.e. no esté en Collobrières").

1.2. Narrativa

SCORZA, Manuel, "Cierta célebre moneda", *Cuadernos Semestrales del Cuento*, vol. 3, núm. 5, 1969, págs. 35-38 (primera versión del capítulo I de *Redoble por Rancas*).

—, *Redoble por Rancas. Balada 1. Lo que sucedió antes que el Coronel Marruecos fundara el segundo cementerio de Chinche*, Barcelona, Planeta, Colección Grandes Narradores Universales, 1970 (en las siguientes ediciones ha sido eliminado el subtítulo, y el coronel Marruecos es llamado coronel Marroquín; 2ª ed.: Caracas-Barcelona, Monte Ávila, 1977; 3ª ed.: Barcelona, Plaza y Janés, 1983 [edición ampliada con un epílogo]).

—, "(Capítulos de *Redoble por Rancas*)", en Julio Ortega (ed.), *Imagen de la literatura peruana actual 1968* (tomo 2), Lima, Ed. Universitaria, 1971, págs. 63-75.

—, "(Capítulo final de *Redoble por Rancas*)", *Magazine Dominical* (Bogotá), 11-7-1971.

—, *Historia de Garabombo, el Invisible. Balada 2*, Barcelona, Planeta, Colección Grandes Narradores Universales, 1972 (2ª ed.: Caracas-Barcelona, Monte Ávila, 1977 [variación del título: *Garabombo, el invisible. Balada 2*]; 3ª ed: Barcelona, Plaza y Janés, 1984 [nueva variación del título: *Garabombo, el Invisible*]).

—, "De la partida que por orden de don Raymundo Herrera emprendió el común de Yanacocha" (capítulo de *El Jinete Insomne*), *Crisis* (Buenos Aires), vol. 4, núm. 12, 1974, págs. 44-49 (publicado también en VV.AA, *Narradores de América*, Buenos Aires, Eds. El Mangrullo, 1976).

—, "Historia de Raymundo Herrera, el jinete sin sueño" (fragmento de *El Jinete Insomne*), *Excelsior Suplemento: Diorama de la Cultura* (México), 20-4-1975, págs. 6-7.

—, "(Fragmento de *Historia de Garabombo, el Invisible*)", *El Universal Suplemento: Revista de la Semana* (México), 25-7-1976, pág. 11.

—, "Una montaña de animales muertos", *El Universal Suplemento: Revista de la Semana* (México), 25-7-1976, pág. 11.

—, *El Jinete Insomne*, Caracas-Barcelona, Monte Ávila, 1977 (2ª ed.: Barcelona, Plaza y Janés, 1984).

—, *Cantar de Agapito Robles*, Caracas-Barcelona, Monte Ávila, 1977, (2ª ed.: Barcelona, Plaza y Janés, 1984).

—, "Fidedigno origen de los hombres pájaro" (capítulo de *La Tumba del Relámpago*), *Plural*, (México), vol. 8, núm. 89, 1979, páginas 14-15.

—, *La Tumba del Relámpago*, México, Siglo XXI, 1979 (2ª ed.: Barcelona, Plaza y Janés, 1988).

—, "Donde el zahorí lector oirá hablar de cierta celebérrima moneda" (capítulo de *Redoble por Rancas*), en Javier Sologuren (ed.), *Antología general de la literatura peruana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1981, págs. 467-473.

—, *La Danza Inmóvil*, Barcelona, Plaza y Janés, 1983.

—, "Cecilio Encarnación" (capítulo de *Cantar de Agapito Robles*), en Ricardo González Vigil (ed.), *El cuento peruano 1975-1979*, Lima, 1983.

—, "Donde el zahorí lector oirá hablar de cierta celebérrima moneda" (capítulo I de *Redoble por Rancas*), en Ricardo González Vigil (ed.), *El cuento peruano 1968-1974*, Lima, 1984.

—, "Conversación con mamá Edelmira", *Alta Voz* (Lima), 22-11-1982, págs. 2-3.

—, "Tercera Noticia", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (Lima), vol. 15, núm. 30, 1989, págs. 131-133 (introducción no publicada a *El Jinete Insomne).*

1.3. Ensayos

SCORZA, Manuel, "La idea del arte en Marcel Proust", *Cuadernos del Pueblo* (México), 1948 (Director: Guillermo Carnero Hocke).

—, "Una doctrina americana", *Cuadernos Americanos. La revista del Nuevo Mundo* (México), vol. 61, núm. 1, 1952, págs. 20-35.

—, "Amanecer de un poeta. Dora Isella Rusell", *Cuadernos Americanos. La revista del Nuevo Mundo* (México), vol. 67, núm. 1, 1953, págs. 293-295.

—, "La independencia económica de Bolivia", *Cuadernos Americanos. La Revista del Nuevo Mundo* (México), vol. 12, núm. 6, 1953, págs. 7-43 (publicado también como libro: México, Editorial Cultura, 1953).

—, "Datos biográficos sobre Jesús Silva Herzog", *Revista de la Universidad de México* (México), vol. 7, núm. 74, 1953.

[SCORZA, Manuel], *Hidalgo*, México, Instituto Nacional Indigenista, Serie biográfica, núm. 2, 1956.

SCORZA, Manuel, "Prólogo" a José Carlos Mariátegui, *Ensayos escogidos*, Lima, Patronato del Libro Peruano, 1956, págs. 9-14.

¿SCORZA, Manuel?], "Advertencia", en AA.VV., *Primer panorama de ensayistas peruanos*, Lima, Latinoamericana, IV Festival del Libro, 1958.

SCORZA, Manuel, *et al.*, "(sin título). Littérature et réalite: Actes de la Rencontre québecoise international des écrivains, tenue au Mont Gabriel en octobre de 1978", *Liberté*, vol. 21, núms. 124-125,

1979, págs. 12-13, 23-24, 27-28, 32, 35-36, 64-65, 73-74, 117-118, 222-223 (páginas de las discusiones donde interviene Manuel Scorza).

—, "Liberer l'imaginaire. Préface", en Guy Hennebelle y A. Gumucio-Dagron (eds.), *Les Cinémas de l'Amérique Latine*, París, Lherminier, 1981, págs. 7-9.

—, *Gerardo Chávez*, Lima, LL Editores-Banco Popular del Perú (Col. Pintores Peruanos), 1982 (incluye poesía de G. Chávez y presentaciones diversas, entre las que se incluyen Matta y Vargas Llosa).

—, *Vivre le Pérou*, París, Editions Menges, fotografías de André Lemaire, 1982 (en alemán, *Perú*, Freiburg, Atlantis, 1983).

—, "Qui la realtà supera ogni fantasia", en Alberto Luna y Roberto Savio (eds.), *Verbo América*, Turín, Nuova ERI, 1990.

1.4. Artículos periodísticos

SCORZA, Manuel: "Good-Bye, Mr. Haya", *El Popular* (México), 1953 (reproducido en *Generación* [Lima], núm. 8 [junio 1954]).

—, "El 'Movimiento Comunal del Perú' previene acerca de los graves sucesos que están creando los grandes latifundistas del Centro", *Expreso* (Lima), 1-12-1961 (Scorza firma como Secretario de Política del "Movimiento Comunal del Perú").

—, "El 'Movimiento Comunal del Perú' refuta las afirmaciones de la 'Cerro de Pasco Corporation' sobre sus grandes latifundios", *Expreso* (Lima), 4-12-1961 (Scorza firma como Secretario de Política del 'Movimiento Comunal del Perú").

—, "El 'Movimiento Comunal del Perú' denuncia la prisión de sus dirigentes en Cerro de Pasco y la preparación de una masacre de las comunidades de Yanahuanca y Yarusyacán", *Expreso* (Lima), 12-12-1961 (Scorza firma como Secretario de Política del "Movimiento Comunal del Perú").

—, "La revolution vide", *Le Monde* (París), 1978.

—, "Le plan cadastral", *Le Monde Diplomatique* (París), núm. 288, 1978.

—, "La guerra quedó atrás", *Caretas* (Lima), núm. 585, 1980, pág. 58.

—, "Por qué no vivo en el Perú", *Hueso húmero* (Lima), núm. 9, 1981, págs. 104-107.

—, "Por aquí no pasó Copérnico", *Il Mattino* (Nápoles), 25-1-1983 (y los cuatro domingos siguientes).

—, "Le coin des morts", *Le Monde Diplomatique* (París), vol. 30, núm. 352, 1983, pág. 16.

—, "Orwell, ¿tiene razón?", *El País* (Madrid), 22-12-1983, pág. 16.

—, "Fe de erratas", *El País* (Madrid), 4-12-1983, pág. 11 (publicado también en *El Caballo Rojo* [suplemento dominical de *El Diario de Marka*], Lima, 1-12-1985, pág. 14); en *Alta Voz* [suplemento dominical de *La Voz*, Lima], 22-11-1987, pág. 14, y en Doris Meyer (ed.), *Lives on the Line: Testimony of Contemporary Latin American Autors*, Berkeley, 1988, págs. 245-247).

—, "'Verso il 2000'. L'ultimo articolo dello scritore scomparso", *L'Unità* (Roma), 29-11-1983.

—, "Testimonio de parte de Ayacucho", *El Observador* (Lima), 4-1-1984, págs. 12-13.

—, "El mito y la locura histórica", *El Diario de Marka. Suplemento: El Caballo Rojo* (Lima), 1-12-1985, págs. 14-15 (reproducido de *El Clarín* [Buenos Aires]).

1.5. Entrevistas (autor)

SCORZA, Manuel, "Entrevista con Rafael Alberti", *Idea* (Lima), noviembre, 1950.

1.6. Correspondencia publicada

SCORZA, Manuel, "Carta a los directores de *Caretas*", *Caretas* (Lima), número 435, 27-5-1971, pág. 3 (reproducida parcialmente en R. Forgues, *La estrategia mítica de Manuel Scorza*, Lima, CEDEP, 1991, pág. 150).

—, CÁLLER, Laura; CÁRDENAS, Manuel, "La denuncia de Scorza. Carta abierta", *Marka* (Lima), vol. 4, núm. 76, 1978, pág. 35.

—, "Carta a un autor amargo", *Ínsula* (Madrid), núm. 396-397, 1980, página 33.

—, "Carta a César Lévano (9-6-83)]", *La República* (Lima), 28-11-1983, pág. 18.

1.7. Compilaciones

SCORZA, Manuel (ed.), *Satíricos y costumbristas: autores de la Colonia, Emancipación y República*, Lima, Patronato del Libro Peruano (Segundo Festival del Libro, 2ª serie de autores peruanos, vol. 1).

— (ed.), *Poesía contemporánea del Perú. Antología*, Ediciones de la Comisión Nacional de Cultura (Casa de la Cultura del Perú), Lima, 1963 (edición dirigida per Hernán Alva Orlandini. Cultura popular, serie I, núm. 2).

2. Entrevistas a Manuel Scorza

A.S., "Manuel Scorza: las revoluciones nunca traicionan", *Hoja del Lunes*, Madrid, 1983, pág. 24.

AGUIRRE, Mariano, "Scorza: 'La literatura reemplaza a la historia'", *Tele/Exprés* (Barcelona), 20-11-1979, pág. 22.

AINSA, Fernando, "El novelista latinoamericano según Manuel Scorza: ¿un marginal sin poder o un rebelde con causa?", *UNESCO Perpectivas* (París), núm. 670, 1974, págs. 6-9.

AMARGO, Antón (seud. Antonio Nuñez Molina), "Entrevista a Manuel Scorza, el escritor insomne", *Triunfo* (Barcelona), vol. 33, núm. 878, 24-11-1979, págs. 53-55.

—, "El Rincón del confesor. Una huelga en la corte del Rey Juan Carlos. Capítulo XI: La sombra de Agapito Robles. Capítulo XII: La llegada de Manuel Scorza", *Ínsula* (Madrid), vol. 35, núms. 396-397 (1980), págs. 33 y 36; núm. 398 (1980), págs. 17 y 20; y núm. 399 (1980), págs. 17 y 19.

ANÓNIMO, "Manuel Scorza: la visita de un Best Seller", *Nuevo Hombre* (Buenos Aires), núm. 9, 1971, pág. 11.

—, "El Nictálope en Rancas", *Caretas* (Lima), núm. 441, 1971, páginas 48-50.

—, "Scorza visible", *Oiga* (Lima), núm. 489, 25-8-1972, págs. 30-31.

—, "Dos novelistas se confiesan: A. Bryce Echenique y M. Scorza", *7 días del Perú y del Mundo* (Lima), núm. 742, 22-9-1972, págs. 58-61.

—, "Llegó el novelista peruano M. Scorza: con una de sus obras logró que indultaran a un campesino", *Excelsior* (México), 2-10-1972, pág. 22-A.

—, "Crece en Europa la fama del novelista Manuel Scorza", *Opinión* (Buenos Aires), 9-5-1973.

—, "Entrevista a Manuel Scorza", *Combat* (París), 1973 (entrevista parcialmente traducida en "Un bestseller en Francia", *7 días del Perú y del Mundo* [Lima], 23-3-1973, pág. 42).

—, "Sur l'expression littéraire", *Nouvelle Revue des Deux Mondes* (París), 1974, págs. 635-637.

—, "El Cantar de Manuel Scorza", *El Comercio. Suplemento: La Estampa* (Lima), 13-5-1977.

—, "Scorza: La guerra quedó atrás", *Caretas* (Lima), núm. 585, 1980, pág. 58.

—, "El poeta se explica: Scorza entre la realidad y la ficción", *La Calle* (Lima), núm. 47, 4-2-1980, pág. 4.

—, "Manuel Scorza: En América Latina puede haber guerra racial", *La Vanguardia* (Barcelona), 23-2-1983, pág. 23.

—, "Es absurdo pedir que los causantes de la crisis nos den las soluciones (encuesta)", *La República* (Lima), 14-5-1983, páginas 3-4.

—, "Scorza y el oficio de vivir", *El Diario de Marka* (Lima), 30-11-1983, págs. 16-17 (fragmentos de distintas entrevistas).

BAUDOIN, Jacques, "La literatura hispanoamericana es el primer territorio liberado de la América del Sur", *El Café Literario* (Bogotá), vol. 6, núm. 36, 1983, págs. 332-334.

BENOIT, Didier, "Apostrophes: entrevista a Scorza", París, Televisión Francesa, 1977.

BENSOUSSAN, Albert, "Manuel Scorza: 'Yo viajo del mito a la realidad'", *Crisis* (Buenos Aires), núm. 12, 1974, págs. 40-42.

—, "Entrevista con Manuel Scorza", *Ínsula* (Madrid), vol. 30, núm. 340, 1975, págs. 1 y 4.

BESSIS, Sophie, "Un peuple sans parole pendant quatre siècles...", *Jeune Afrique* (París), 9-1-1980, págs. 62-63.

BIANCIOTTI, Héctor, "Manuel Scorza: 'J'ai voulu recueillir les derniers reflets de l'âme magicienne des Quechuas'", *La Quinzaine Littéraire* (París), núm. 227, 1976, págs. 12-13.

BRADU, Fabienne, "Scorza: entre la desilusión y la polémica", *Revista de la Universidad de México*, núm. 338, 1979), págs. 49-51.

CABALLERO, Antonio, y LLOPIS, Silvia, "El peruano irritante. Manuel Scorza explica su última novela", *Cambio 16* (Madrid), núm. 588, 7-3-1983, págs. 95-96.

CAMPOS, Mario, "Recordando a Scorza con César Calvo: de Adioses e Imprecaciones", *La República. Suplemento: Sábado* (Lima), 3-12-1983, págs. 2-6.

CAMPRA, R., y MASSA, C., "Manuel Scorza" (1975), en *América Latina: l'identità e la maschera*, Roma, 1982, págs. 161-174 (traducción al español en *América Latina: La identidad y la máscara*, México, Siglo XXI, 1987, págs. 173-187).

COMERLATI, Mara, "Manuel Scorza: deseo retornar a la grandeza y al horror de América Latina", *El Nacional* (Caracas), 25-2-1977, Página de Arte.

DESCHAMPS, R. E., "La revolución peruana, agraria, no militar", *Excélsior* (México), 3-10-1972, págs. 1A, 12A y 17A.

DUELO CAVERO, C., "Manuel Scorza, otro triunfador de la novela sudamericana", *El Libro Español* (Madrid), núm. 167, 1971, páginas 479-480.

DUJOVNE ORTIZ, Alicia, "Entretien avec Manuel Scorza: 'C'est comme si mon oeuvre savait quelque chose que moi-même j'ignore' dissait-il à la veille de sa mort'", *Le Monde* (París), 16-12-1983, págs. 2 y 33.

ESCAJADILLO, Tomás G., "Scorza antes del último combate" (1978), en *Hispamérica: Revista de Literatura* (Takoma Park), vol. 19, núm. 55, 1990, págs. 51-72 (publicada también en *Quehacer* [Lima], núm. 69, 1991, págs. 94-111).

FORGUES, Roland, "Entre la esperanza y el desencanto: entrevista a Manuel Scorza", en AFERPA, *L'Homme et son Oeuvre*, Burdeos, GIRDAL-Université de Bordeaux III, 1985, págs. 5-18 (reproducida en R. Forgues, *Palabra viva de escritores peruanos II: Hablan los narradores*, Lima, Studium, 1988, págs. 79-90).

FOSSEY, Jean-Michel, "Manuel Scorza, Rancas y Garabombo el Invisible", *Informaciones. Suplemento: De las artes y las letras* (Madrid), núm. 208, 29-6-1972, págs. 1-2.

—, "Manuel Scorza en París. En Latinoamérica la historia es más fantástica que la novela", *Excélsior. Suplemento: Diorama de la Cultura* (México), 20-8-1972, págs. 10-11.

FREIRE SARRÍA, L., "Scorza habla de política y literatura", *7 días del Perú y del Mundo* (Lima), núm. 1024, 1978, págs. 14-15.

GIBERT, Jean Jacques, "Le jour où le dieu Inkarri retrouvera ses membres -Entretien avec Manuel Scorza", *L'Humanité* (París), 29-7-1981.

GONZÁLEZ, Juan E., "Manuel Scorza: La literatura de denuncia es limitada", *Informaciones. Suplemento: De las artes y las letras* (Madrid), núm. 575, 2-8-1979, págs. 1-2.

—, "Manuel Scorza: Mito, novela, historia", *Encontros com a Civilizaçao Brasileira* (Sao Paulo), vol. 3, núm. 7, 1980, págs. 203-211.

—, "Redoble por Manuel Scorza", *República de las Letras* (Madrid), núm. 9, 1984, págs. 14-17.

GONZÁLEZ BERMEJO, Ernesto, "Manuel Scorza: encuentro con la memoria perdida", *El Nacional. Suplemento: Papel Literario* (Caracas), 16-5-1976.

GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo, "En pos de Scorza, el invisible", *El Comercio. Suplemento dominical: El Comercio Gráfico* (Lima), 28-3-1982, págs. 16-17 (reed. en *El Perú es todas las sangres*, Lima, Pontificia Universidad Católica, 1991, págs. 316-21).

GOÑI, Javier, "La ficción real", *Cambio 16* (Madrid), núm. 437, 20-4-1980, pág. 129.

GRISOLIA, Michel, "Il était une fois... au Pérou", *Magazine Littéraire* (París), núm. 74, 1973, págs. 31-32. (fragmentos en castellano en "A tambor batiente", *Crisis* [Buenos Aires], vol. 1, núm. 3, 1973, pág. 26).

GUZMÁN, Humberto, "Diálogo irresponsable: Manuel Scorza y Humberto Guzmán", *Revista de la Universidad de México*, vol. 27, núm. 275, 1973, págs. 43-46.

GUERRERO MARTÍN, José, "Manuel Scorza: 'La literatura, primer territorio libre de América Latina'", *La Vanguardia* (Barcelona), 23-2-1984, pág. 37.

HILDEBRANDT, César, "Mandobles por Scorza", *Caretas* (Lima), número 594, 1980, págs. 26-31 y 66.

IRAIZOR, Alina, "Una novela puramente política es una novela mendiga", *Diario 16* (Madrid), 29-10-1979, pág. 20.

J. P., "Manuel Scorza: 'Monte Ávila se niega a pagarme derechos de autor'", *El Nacional* (Caracas), 19-10-1981.

JANSEN, André, "Interview de Manuel Scorza: de la littérature a l'étranger", en *Fiction et realité: la littérature latinoamericaine*, Bruselas, 1983, págs. 27-31.

LANNES, Sophie, "La resurréction des Incas. *L'Express* va plus loin avec Manuel Scorza", *L'Express* (París), núm. 1144, 11-6-1973, págs. 80-86 (Reproducido parcialmente en español como "Scorza: espacio insólito", *Caretas* [Lima], núm. 480, 1973, págs. 52-53).

—, "Los indios se rebelan", *Novedades. Suplemento Dominical: La Onda* (México), 15-7-1973, págs. 1 y 8-9.

—, "Perú gestará epopeya", *Novedades. Suplemento Dominical: La Onda* (México), 22-7-1973, págs. 16-17.

LÉVANO, César, "Yo elegí la sencillez...", *Caretas* (Lima), núm. 463, 1972, págs. 34-35.

M. T. E., "El jinete insomne", *Caretas* (Lima), núm. 515, 17-3-1977, págs. 60-61.

MARTÍNEZ, Gregorio, y FORGUES, Roland, "Imprecaciones y adioses de Manuel Scorza. Testimonio de vida", *La República* (Lima), 24-11-1984, págs. 8-14 (reeditada como "Manuel Scorza: Testimonio de Vida", en Manuel Scorza, *Poesía*, Lima, Municipalidad de Lima, 1986).

MAURO, Walter, y CLEMENTELLI, Elena, "Manuel Scorza", en *La Trappola e la nudittà: lo scrittore e il potere*, Milán, 1974, páginas 203-211 (trad. al español en *Los escritores frente al poder*, Barcelona, Caralt, 1975, págs. 240-256).

MEJÍA PRIETO, Jorge, "Manuel Scorza, novelista y universal, habla de su notable obra de creación", *El Heraldo de México. Suplemento: El Heraldo Cultural* (México), 26-11-1978, pág. 5.

MENDÍVIL, Jorge Luis, "Redoble por Scorza", *El Observador* (Lima), 11-4-1982, págs. 12-13.

MIRÓ QUESADA, Francisco, "Recordando a Manuel Scorza. La primera y la última conversación", *El Comercio. Suplemento Dominical* (Lima), 4-12-1983, pág. 12.

MONTERO, Isaac, "Entrevista a Manuel Scorza", *Encuentro con las letras*, RTVE, 2-9-1977, Madrid.

MONTESINOS, Augusto, "Tres temas, dos escritores, un hecho: la revolución peruana. Respuestas de Manuel Scorza", *El Nacional. Suplemento: Papel Literario* (Caracas), 13-7-1975.

MULLO, Carlos Alberto, "Scorza denuncia a las transnacionales de la cultura que operan en América Latina", *Excelsior* (México), 17-1-1976, pág. 10B.

NATALI, J. B. Jr., "Manuel Scorza: Escrevo para chegar a ser o que sou", *Escrita* (Sao Paulo), núm. 9, 1976, págs. 13-17.

NIEZEN MATOS, Gabriel, "Con Scorza en La Habana: entre los libros y la lucha", *Marka* (Lima), núm. 156, 22-5-1980, págs. 40-41.

ORTEGA, Julio, "Manuel Scorza: El libro en la calle", *Mundo Nuevo* (París), núm. 23 (1968), págs. 84-86.

OSORIO, Manuel, "La literatura es el Tribunal Supremo", *Cuadernos para el Diálogo* (Madrid), núm. 248, 28-1-1978, págs. 43-45 (reproducida en *Plural* [México], vol. 13, núm. 151, 1980, págs. 56-59; y traducida al francés en 1979 como "La littérature est le tribunal supreme", *La Quinzaine Littéraire* [París], núm. 310, pág. 14).

—, "Desde sus orígenes, toda la literatura latinoamericana es mítica. Conversación con Manuel Scorza", *El País. Suplemento: Arte y pensamiento* (Madrid), 15-7-1979, págs. 4-5.

—, "Latinoamérica, continente del silencio. Entrevista con Manuel Scorza", *Marka* (Lima), vol. 4, núm. 99, 1978, págs. 4-5.

PACHECO, Cristina, "Una pasión puesta al servicio de nuestro mundo. Manuel Scorza, el hombre que fue a la cárcel por error. 'Pertenezco a un país de historia fracasada'", *Siempre* (México), núm. 1326, 22-11-1978, págs. 30-31, 50 y 54.

PERALTA, Elda, "Conversación con Manuel Scorza", *Plural* (México), vol. 7, núm. 84, 1978, págs. 11-16.

—, "Libérez l'imaginaire - Entretien avec Manuel Scorza", *Révolution* (París), núm. 23, 8-8-1980, págs. 56-59 (traducción al español como "Entrevista a Manuel Scorza: 'Liberar lo imaginario'", *Plural* [México], vol. 10, núm. 114, 1981, págs. 26-30).

PEREZ ARIZA, C., y VIDAL, V., "Scorza, entre el amor y los secretos", "El terrible retorno de Manuel Scorza", *El Diario de Caracas. Cultura* (Caracas), 23-10-1981, pág. 24.

PLAZA, J. M., "Scorza: 'Yo también abandoné a una mujer por la revolución'", *Diario 16* (Madrid), 25-2-1983, pág. 40.

PORTUGAL, Ana María, "En Rancas murió el poeta", *El Correo. Suplemento: Suceso* (Lima), 25-7-1971, pág. IV.

POSSE, Abel, "Manuel Scorza: últimas palabras", *Diario 16. Suplemento: Disidencias* (Madrid), 2-12-1984.

QUIÑONERO, Juan Pedro, "Manuel Scorza y la epopeya mítica", *Informaciones* (Madrid), 22-4-1971, págs. 8-9.

RAMIREZ RODRIGUEZ, Rómulo, "Del Mito a la Consciencia. La saga de cinco baladas", *El Comercio* (Lima), 10-9-1977, pág. 10.

ROJAS ZEA, Rodolfo, "Entrevista exclusiva con el escritor peruano: 'Las constituciones en América latina plantean un mundo irreal': Manuel Scorza", *Unomásuno* (México), 5-11-1978, pág. 19.

—, "Manuel Scorza: 'Mario Vargas Llosa es el escritor de la derecha peruana'", *Unomásuno* (México), 6-11-1978, pág. 18.

RUMRRILL, Róger, "Con el finalista del premio Planeta. Scorza: el terror por la palabra", *Expreso. Suplemento: Estampa* (Lima), 24-12-1969.

RUTEISTSCHIKOWA, W., "Begatstwe realsesti -begatstwe słowa", en *Ospowat, Pisateli Latinekoi Ameriki o literature*, Moscú, 1982, páginas 145-147.

SANTA CRUZ, Nicomedes, "Nicomedes con Manuel", *El Correo. Suplemento: Suceso* (Lima), 15-5-1983, págs. 3-4.

SÁNCHEZ BARDON, L., "Manuel Scorza: El tiempo está parado en América Latina", *Informaciones* (Madrid), 2-11-1979.

SERNA PONCE, José, "7 preguntas para Scorza antes de partir", *Expreso. Suplemento: Estampa* (Lima), 31-7-1977.

—, "M. Scorza: 'En el Perú no se permite ser: se permite estar'", *Kausachum* (Lima), 22-12-1981, pág. 18, y 6-1-1982, pág. 14.

SEYMOUR (seud. de Alfonso la Torre), "Manuel Scorza: ¿Cómo se escribe una novela?", *El Comercio. Suplemento Dominical* (Lima), 8-5-1977, págs. 11 y 14.

SOLER SERRANO, Joaquín, "Entrevista a Manuel Scorza", *A fondo*, RTVE, Madrid, 9-7-1977.

SUÁREZ, Modesta, "Manuel Scorza habla de su obra", *Socialismo y Participación* (Lima), núm. 27, 1984, págs. 89-94.

TEJA, Ada, "Noi diciamo le prime parole di un'altra storia", *Il Ponte* (Florencia), vol. 32, núm. 9, 1976, págs. 1050-69 (también en *Mester* [Los Angeles], "Entrevista a Manuel Scorza", núm. 1-2, 1978, págs. 32-41).

THORNDIKE, Guillermo, "Redobles por Rancas", *El Correo. Suplemento: Suceso* (Lima), 17-1-1971, págs. 8-9.

—, "Scorza-Nictálope", *La República. Suplemento: Dominical* (Lima), agosto-septiembre de 1971, diversos números.

TIZÓN, Héctor, "Conversación con Manuel Scorza", *Nueva Estafeta* (Madrid), núm. 19, 1980, págs. 59-64.

VEGA, Juan José, "La literatura es el primer territorio libre de América Latina. Manuel Scorza", *El Comercio. Suplemento Dominical* (Lima), 8-7-1979, págs. 14-15.

WAKSMAN SCHINCA, Daniel, "Manuel Scorza. Los hechos que cuento en mis novelas son rigurosamente ciertos", *El Día. Suplemento: El Gallo Ilustrado* (México), 3-12-1978, págs. 6-7.

YEROVI, Nicolás, "Con M. Scorza en París", *El Café Literario* (Bogotá), núm. 36, 1983, págs. 29-32.

ZOON, Cees, "Scorza schrijft ware geschiedenis van Perú", *Volkskrant* (Amsterdam), 11-10-1977.

3. RESEÑAS A LA OBRA DE MANUEL SCORZA

ALAT (seud. de Alfonso de Torre), "Scorza: literatura de denuncia", *Expreso* (Lima), 23-8-1971, pág. 19.

ALBERTOCCHI, Giovanni, "Manuel Scorza, il quinto cantare peruviano: verso la 'soluzione' del mito", *Il Ponte* (Florencia), vol. 37, núm. 5, 1981, págs. 446-453.

ANÓNIMO, "Escaparate", *Novedades. Suplemento dominical: México en la Cultura* (México), 24-5-1970, pág. 7.

—, "*Redoble por Rancas*", *Caretas* (Lima), núm. 433, abril, 1971.

—, "*Redoble por Rancas*", *El Tiempo* (Bogotá), 20-5-1973, pág. 4-B.

—, "*Historia de Garabombo, el Invisible*", *El Tiempo* (Bogotá), 16-12-1973, pág. 4-B.

—, "Entre la magia y las invasiones. Las dos grandes novelas campesinas de Manuel Scorza", *El Universal. Revista de la Semana (Sup. Dom.)* (México), 25-7-1976, pág. 10.

—, "*Redoble por Rancas* reviewed", *Kirkus Reviews*, 1-1-1977, núm. 45, pág. 18.

—, "*El Jinete Insomne*. Tercera novela de Manuel Scorza", *El Tiempo* (Bogotá), 22-1-1978, pág. 10.

—, "*La Tumba del Relámpago*", *Caretas* (Lima), núm. 594, 31-3-1980, págs. 28-31 y 66.

BANNON, Barbara A, "*Drums for Rancas*", *Publishers Weekly* (Nueva York), vol. 221, núm. 1, 1977, pág. 59.

BARCO, P. del, "Los cantos épicos de Manuel Scorza", *Informaciones. Suplemento Letras* (Madrid), 31-8-1978, pág. 3.

BENSOUSSAN, Albert, "Reseña a *Redoble por Rancas*", *Combat* (París), 1973 (extractos en "Un Bestseller en Francia", en *7 días del Perú y del Mundo*, núm. 768 [Lima], 23-3-1973, págs. 42-43).

BONDY, François, "Scorzas *Trommelwirbel*. Ballade aus den Anden", *Die Zeit* (Hamburgo), 14-11-1975, pág. Lit. 7.

BONIFAZ NUÑO, Rubén, "Presencia de la poesía en la Editorial Universitaria: Manuel Scorza", *Indice Bibliográfico de la UNAM* (México), núm. 17, 1976, págs. 15-17.

—, "El Cantar de Scorza", *Expreso. Suplemento: Estampa* (Lima), 15-5-1977, págs. 14-15.

BRADU, Fabienne, "Scorza: entre la desilusión y la polémica", *Revista de la Universidad de México*, vol. 33, núm. 8, 1979) págs. 49-51.

BRAUN, Anne, "Aus Perus Geschichte", *Wochenpost* (Berlín), 9-9-1982.

BRAUN, Ernst, "Mit der Kraft der Baumwurzel", *Wochenpost* (Berlín), agosto, 1985.

BREMER, Thomas, "Schreckensballade aus Peru", *Tagesspiegel* (Berlín), 28-12-1975, pág. 35.

BRYCE ECHENIQUE, Alfredo, "*La Tumba del Relámpago*", *Magazine Littéraire* (París), enero de 1984, págs. 42 y 47.

BUTT, John, "An incident in the Andes: *Redoble por Rancas* reviewed", *The Times Literary Supplement* (Londres), 12-8-1977, pág. 989.

CAMPOS, J., "La maravillosa realidad de Manuel Scorza", *Ínsula* (Madrid), núm. 396-397, 1980, págs. 27-28.

CASTRO, Mario, "Reseña a *Redoble por Rancas*", *La Prensa* (Lima), 1971.

CORBALÁN, P., "Crónica y balada de Rancas", *Informaciones* (Madrid), 25-3-1971, pág. 3.

CORNEJO POLAR, Antonio, "Manuel Scorza: *La Danza Inmóvil*", *El Diario. Suplemento: El Caballo Rojo* (Lima), 29-6-1983, pág. 4 (También en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* [Lima], vol. 10, núm. 19, 1984, págs. 190-191).

COUFFON, Claude, "*Redoble por Rancas*", *Le Monde* (París), 1971.

—, "Manuel Scorza, conteur des révoltes andines", *Le Monde* (París), 19-3-1976, pág. 27.

DEUTSCHLAND, Irina, "Der lautlose Krieg", *Ostseezeitung*, 24-3-1985.

DÍAZ CABALLERO, J., "*La Tumba del Relámpago* de Manuel Scorza", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (Lima), vol. 9, núm. 17, 1983.

ECHEVARRÍA, Evelio, "Manuel Scorza, *Historia de Garabombo, el Invisible*", *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh), vol. 40, núm. 86, 1974, págs. 182-183.

—, "*Drums for Rancas*", *International Fiction Review*, vol. 5, núm. 2, 1978, pág. 169.

—, "*El Jinete Insomne* y *Cantar de Agapito Robles* por Manuel Scorza", *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh), vol. 46, núms. 110-111, 1980, págs. 321-323.

—, "*La Tumba del Relámpago* de Manuel Scorza", *International Fiction Review*, vol. 7, núm. 1, 1980, pág. 69.

ESCHENBURG, Hans, "Vom Kampf der Andenbauern in Peru", *Schweriner Volkszeitung*, 30-4-1976, pág. 10.

FELL, Claude, "Une saga andine", *Le Monde* (París), 1-3-1973, pág. 21.

FERNANDEZ, Dominique, "Massacre au Pérou", *L'Express* (París), núm. 1130, 5-3-1973, págs. 67-68.

FIERRO, Francisco, "Scorza: un autor soslayado por la crítica en el Perú", *Correo* (Lima), 13-5-1983, pág. 15.

FOSSAY, Jean Michel, "*Redoble por Rancas*. Novela política", *Imagen* (Caracas), núm. 14 (1971), pág. 16.

FRESSARD, Jacques, "Une épopée de héros broyés. *Le Tombeau de l'éclair* de Manuel Scorza", *La Quinzaine Littéraire* (París), núm. 412, 1984, pág. 11.

FRÖHLICH, Hans J., "Schaurig ist's in Peru. Manuel Scorzas *Trommelwirbel für Rancas*", *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (Frankfurt), 29-11-1975, pág. 1-Lit.

GARCÍA MORA, Luis E., "*Historia de Garabombo, el Invisible*. Un libro documento, más para ser creído que para ser leído", *Imagen* (Caracas), núm. 64, 12-9-1972, 2° cuerpo, pág. 3.

GARSCHA, Karsten, "Verteidigung der indios. Manuel Scorzas *Trommelwirbel für Rancas*", *Frankfurter Rundschau* (Frankfurt), 10-7-1976.

GIMÉNEZ FRONTÍN, J.L., "Descubrimiento de Manuel Scorza", *Tele/Expres* (Barcelona), 26-4-1978, pág. 18.

GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo, "El realismo mágico y Scorza", *El Comercio Suplemento dominical: El Comercio Gráfico* (Lima), 18-9-1977, pág. 20 (reed. en *El Perú es todas las sangres*, Lima, PUC, 1991, págs. 313-315).

—, "Scorza: el fuego inmóvil", *El Comercio. Suplemento: Dominical* (Lima), 15-5-1983.

GRIMM, Günther, "Umzäunte Haziendas", *Der Morgen*, 25-5-1976, pág. 6.

GUERRERO MARTÍN, José, "Literatura y Compromiso. Manuel Scorza, consciencia viva de un pueblo", *Camp de l'Arpa* (Barcelona), número 50, 1978.

HEPBURN, Neil, "Overrechting (*Redoble por Rancas*, reviewed)", *The Listener* (Londres), vol. 98, 28-7-1977, págs. 126-127.

HILDEBRANDT, César, "Reseña a *Historia de Garabombo, el Invisible*", *Caretas*, Lima, 1973.

—, "*El Jinete Insomne*", *Caretas* (Lima), núm. 515, 1977, págs. 60-61.

HOLTZ, Christine, "Der Kampf der Indios von Yanacocha", *Ostseezeitung*, 19-6-1982.

I. S., "Ein Epos über den Freiheitskampf", *Bauern Echo*, 20-5-1976.

IGLESIAS LAGUNA, Antonio, "*Redoble por Rancas*", *Estafeta Literaria* (Madrid), 1970.

—, "*Historia de Garabombo, el Invisible*", *Estafeta Literaria* (Madrid), 15-7-1972, núm. 496, págs. 1009-10.

INGA, Antonieta, "*Redoble por Rancas* y la actitud poética de un novelista", *La Prensa* (Lima), 3-5-1977, pág.17.

JUIN, Hubert, "Les épopées de Manuel Scorza", *Le Monde* (París), 16-11-1979, pág. 26 (traducido en *El Correo. Suplemento: Dominical* [Lima], 13-1-1980, pág. 13).

KAUFMANN, Eva, "Ungewohnte Lesefreuden", *Wochenpost* (Berlín), 23-8-1985.

KEATES, Jonathan, "Furtively Twitching: *Redoble por Rancas*, reviewed", *New Statesman* (Londres), 24-6-1977, núm. 93, pág. 863.

KLING, Angela, "Manuel Scorza (reseña de *El Jinete Insomne y Cantar de Agapito Robles*)", *Iberoamericana* (Frankfurt), núm. 3 (1977), págs. 71-72.

LABASTIDA, Jaime, "Un gran mural literario", *Plural* (México), vol. 8, núm. 94, 1979, págs. 56-59.

LÉVANO, César, "Testigo de una tempestad", *Caretas* (Lima), 28-3-1971, págs. 32-34 (incluye la publicación del capítulo 11 de *Redoble por Rancas*).

LIZALDE, Eduardo, "Manuel Scorza. Las imprecaciones", *Ideas de México* (México), vol. 6, núms. 13-14, 1955, págs. 60-61.

LLOPIS, Silvia, "La trampa móvil", *Cambio 16* (Madrid), núm. 588, 1983, pág. 96.

LOETSCHER, Hugo, "Realismus auf Lateinamerikanisch. Zu Manuel Scorza: *Trommelwirbel für Rancas*", *Neue Zürcher Zeitung* (Zürich), 20-5-1976.

LORENZ, Günther W., "Manuel Scorzas Ballade vom Tod eines Andendorfes. Moritat für grosse Trommeln", *Die Welt* (Hamburgo-Bonn), 10-4-1976, núm. 86, pág. VII.

LUCHTING, Wolfgang A., "*Redoble por Rancas*, reviewed", *Books Abroad. International Literary Quarterly* (Norman, Oklahoma), vol. 46, núm. 1, 1972, págs. 84-85.

MC PHERON, Judith, "*Redoble por Rancas*, reviewed", *Library Journal* (Nueva York), vol. 102, núm. 4, 15-2-1977, pág. 515.

MEDINA, Jorge, "*Historia de Garabombo, el Invisible*", *Repertorio Latinoamericano* (Buenos Aires), vol. 2, núm. 18, 1976, páginas 8-9.

MELIS, A, "Gli indios, le Ande, la poesia. Quando la fantasia non vuole consolare dalla lucida conscienza di una laceracione storica nasce la tensione epica della narrativa de Manuel Scorza", *La Sinistra* (Roma), 21-2-1979.

MILITZ, Hans-Manfred, "Etwas Buntes jagte im Zickzack", *National Zeitung* (Berlín), 17-6-1985.

MORELLI, Gabrielle, "La realtà delirante di Manuel Scorza", *Studi di Letteratura Ispano-Americana*, núm. 5, 1974, págs. 141-143.

MUÑOZ, Rafael José, "*Redoble por Rancas*", *Revista Nacional de Cultura*, CONAC (Caracas), vols. 39-40, núm. 237-239, 1978, págs. 206-207.

NÚÑEZ, Luis F, "*Historia de Garabombo, el Invisible*", *Criterio* (Buenos Aires), 24-8-1972, vol. 45, núm. 1650, pág. 477.

OQUENDO, Abelardo, "Un redoble algo frívolo por Rancas", *El Comercio. Suplemento dominical: El Comercio Gráfico* (Lima), 11-7-1971, pág. 28.

ORTEGA, Bertín, "Literatura que compromete: *La Tumba del Relámpago*", *La Palabra y el Hombre. Revista de la Universidad Veracruzana* (Veracruz), núm. 42, 1982, págs. 76-77.

OVIEDO, José Miguel, "*Cantar de Agapito Robles*, reviewed", *World Literature Today* (Ontario), núm. 53, 1979, págs. 81-82.

PELEGRIN, Benito, "*Le Tombeau de l'Éclair* par M. Scorza", *Esprit* (París), núm. 5, 1984.

PEÑA, Margarita, "Manuel Scorza: un vals grotesco", *El Comercio. Suplemento dominical: La cultura en México* (Lima), 6-1-1971, núm. 465, pág. 3.

PERALTA, Elda, "Reseña de *El Jinete Insomne*", *El Heraldo de México. Suplemento: El Heraldo Cultural*, 26-2-1978, pág. 7.

QUEFFELEC, Yann, "Une machine a rêver", *Le Nouvel Observateur* (París), 17-8-1984, pág. 50.

RÁEZ, Ricardo, "*Redoble por Rancas*, traición a la historia", *Narración* (Lima), núm. 2, 1971, págs. 22-23.

REYZÁBAL, María V., "Mito y rebeldía en la literatura hispanoamericana", *Cuadernos Hispanoamericanos* (Madrid), núm. 372, 1981, págs. 682-684.

ROHTER, Larry: "*Redoble por Rancas*, reviewed", *Washington Post. BookWorld* (Washington), 27-2-1977, pág. E10.

ROY, Joaquín, "El Perú de Manuel Scorza: siglos de poder contra el pueblo", *Destino* (Barcelona), núm. 2135, 7-9-1978, pág. 13.

SALDAÑA, Magdalena, "*Redoble por Rancas*", *Excelsior. Suplemento: Diorama de la Cultura* (México), 5-11-1978, pág. 5.

SUÁREZ MIRAVAL, Manuel, "Scorza: autor cíclico", *Runa* (Lima), núm. 6, noviembre-diciembre de 1977, págs. 38-39.

SEYMOUR, P. (seud. de Alfonso La Torre), "*La Tumba del Relámpago*: se cierra la 'Balada' de Scorza", *El Comercio. Suplemento: El Comercio Gráfico* (Lima), 17-6-1979, pág. 19.

—, "*Redoble por Rancas*: reseña", *Expreso* (Lima), 1971.

SPOTA, Luis, "*Redoble por Rancas*", *El Heraldo de México. Suplemento: El Heraldo Cultural*, 11-2-1973, pág. 5.

TAMAYO VARGAS, Augusto, "Manuel Scorza y su neo-indigenismo", *Ojo. Suplemento: Garcilaso* (Lima), 30-3-1977, pág. 13.

THORNDIKE, Guillermo, "Reseña a *Redoble por Rancas*", *El Correo* (Lima), 1971.

TINNISWOOD, Peter, "*Drums for Rancas*. By M. Scorza", *The Times* (Londres), 23-6-1977, pág. 19.

TOBIN, Patricia, "The Slow Anger of Improvidence. Review of *Drums for Rancas*", *Review. Latinamerican Literature and Art* (New York), núms. 21-22, Fall-Winter 1977, págs. 175-177.

WADE, Rosalind, "*Redoble por Rancas*, reviewed", *Contemporary Review* (Londres), núm. 231, noviembre de 1977, pág. 216.

WISE, David, "Writing for fewer and fewer: Peruvian Fiction, 1979-1980", *Latin American Research Review* (Austin, Texas), vol. 18, núm. 1, 1983, págs. 189-200.

WALTER, Monika, "Das Phantastische als Spiegel der Realität", *Neues Deutschland* (Berlín), 7-1-1978.

WELLINGA, Klaas, "Politieke strijd en mytiese overlevering in het werk van Manuel Scorza", *de Groene*, 18-9-1974.

4. EDICIONES, REEDICIONES Y TRADUCCIONES DE LA OBRA NARRATIVA DE MANUEL SCORZA*

Redoble por Rancas

1970: Planeta, Barcelona (noviembre).
1971: Planeta, Barcelona.
1973: Planeta, Barcelona.
1974: Planeta, Barcelona (junio, 8ª ed.; diciembre 1ª ed. rústica).
1975: Planeta, Buenos Aires (3.000 ej.); Planeta, Barcelona.
1976: Planeta, Barcelona (enero, 1ª ed. col. popular).
1977: Monte Ávila, Caracas (diciembre).
1978: Monte Ávila, Barcelona/Caracas (enero).
1983: Plaza y Janés, Barcelona.

---

* Estos datos, utilizados para la elaboración de la tabla I (págs. 113-114), se han extraído de la fuentes que siguen, además de la información propia: A.M. Aldaz, *The Past of the Future. The Novelistic Cycle of Manuel Scorza*, cit.; C. Escorza, "Suplemento a la bibliografía sobre Manuel Scorza", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 37, 1993, págs., 361-364; F. Schmidt, "Bibliografía de y sobre Manuel Scorza", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 34, 1991, págs. 273-286, y "Bibliografía de y sobre Manuel Scorza: nuevas aportaciones", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 37, 1993, págs. 355-359; M. Scorza, *Redoble por Rancas*, Nueva York, Penguin, 1997 (información bibliográfica adicional, págs. 238-239) y UNESCO, *Index Translationum*, CD-ROM, París, 1994.

1984: Círculo de Lectores, Barcelona.
1985: Arte y Cultura, La Habana.
1986: Peisa, Lima.
1987: Plaza y Janés, Barcelona.
1990: PerioLibros, Lima (200.000 ej.).
1991: Siglo XXI, México.
1997: Penguin, Nueva York.

Historia de Garabombo, el Invisible

1972: Planeta, Barcelona (abril).
1974: Planeta, Barcelona.
1975: Planeta, Barcelona.
1976: Planeta, Barcelona.
1977: Monte Ávila, Caracas (diciembre).
1978: Monte Ávila, Barcelona/Caracas (enero).
1984: Plaza y Janés, Barcelona (junio).
1985: Arte y Cultura, La Habana.
1991: Siglo XXI, México.

El Jinete Insomne

1977: Monte Ávila, Caracas (diciembre).
1978: Monte Ávila, Barcelona/Caracas (enero).
1984: Plaza y Janés, Barcelona (mayo).
1987: Arte y Literatura, La Habana.
1991: Siglo XXI, México.

Cantar de Agapito Robles

1977: Monte Ávila, Caracas (diciembre).
1978: Monte Ávila, Barcelona / Caracas (enero).
1984: Plaza y Janés, Barcelona.
1991: Siglo XXI, México.

La Tumba del Relámpago

1979: Siglo XXI, México.
1987: Peisa, Lima.
1988: Plaza y Janés, Barcelona.
1991: Siglo XXI, México.

La Danza Inmóvil

1983: Plaza y Janés, Barcelona (febrero).
1992: Siglo XXI, México.

TRADUCCIONES

Redoble por Rancas

1972: Francés, Italiano.
1973: Portugués (Río de Janeiro), Portugués (Lisboa), Eslovaco.
1974: Rumano, Ruso, Finlandés, Noruego, Portugués (2ª ed. Sao Pau-lo), Neerlandés.
1975: Alemán (Berlín), Alemán (Frankfurt), Danés, Polaco, Búlgaro, Sueco, Turco, Hebreo.
1976: Húngaro, Neerlandés (2ª ed.).
1977: Inglés (Nueva York), Inglés (Londres), Inglés (Toronto), Serbo-croata, checo.
1978: Islandés, Albanés.
1979: Francés (2ª ed.).
1980: Húngaro (2ª ed.), Alemán (2ª ed. Frankfurt).
1981: Ruso (2ª ed.).
1982: Esloveno.
1985: Alemán (3ª ed. Frankfurt).

Historia de Garabombo, el Invisible

1973: Italiano.
1975: Portugués (Sao Paulo).
1976: Francés, Polaco, Rumano, Finlandés, Danés.
1977: Alemán (Berlín), Sueco, Noruego, Neerlandés.
1978: Turco, Alemán (Munich).
1979: Alemán (2ª ed. Munich).
1980: Portugués (Sao Paulo)
1981: Albanés, Ruso, Alemán (3ª ed. Frankfurt), Griego.
1982: Islandés.
1988: Alemán (Rastatt).

El Jinete Insomne

1978: Danés, Neerlandés.
1979: Francés, Italiano, Portugués (Sao Paulo)
1981: Alemán (Berlín), Rumano, Sueco, Ruso, Italiano (2ª ed.).
1984: Alemán (Zurich).
1986: Turco.
1987: Alemán (2ª ed.).

Cantar de Agapito Robles

1978: Finlandés.

1979: Italiano, Portugués (Sao Paulo), Neerlandés.
1980: Danés.
1981: Ruso.
1982: Francés.
1983: Rumano, Sueco.
1984: Alemán (Berlín).

La Tumba del Relámpago

1979: Francés.
1980: Italiano.
1981: Danés.
1984: Francés (2ª ed.).
1986: Portugués (Sao Paulo).

La Danza Inmóvil

1983: Italiano.
1985: Francés, Portugués (Sao Paulo), Finlandés.
1989: Búlgaro.

ISBN 84-8409-968-7
9 788484 099680

ASOCIACIÓN
ESPAÑOLA
DE ESTUDIOS
LITERARIOS
HISPANOAMERICANOS