Crónica, historiografía e imaginación en las novelas de Scorza[1]

¿Qué miraré yo cuando de mí queden sólo mis ojos, estos ojos que no se hartan de mirar —generación tras generación— los mismos reclamos, los mismos quebrantos, los mismos abusos, los mismos engaños, los mismos desalientos?...[2]

Manuel Scorza

Con la llegada del conquistador a América y la subsiguiente destrucción de las formas superiores de cultura indígena (ciencia, arte, lengua, religión), se escinde su cosmovisión y empiezan a diferenciarse de inmediato grupos sociales con motivaciones políticas, culturales y étnicas distintas. Con esta escisión se inicia una dialéctica de lucha de clases que perdura hasta hoy, alcanzando los terrenos del arte que en sus inicios el conquistador condiciona a los cánones del arte occidental, pero en su plenitud se torna americano. Este proceso lleva implícito el lenguaje del dominador y su contrapartida: el lenguaje anticolonizador.

Ya Andrés Bello pedía abandonar «la cultura europea»[3]. Simón Rodríguez afirmaba «tenemos que ser orijinales» y lo escribía con «j» para subrayar la condición de lo inédito y la urgencia de integrar la visión americana que, entonces, se limitaba a copiar tendencias foráneas. Por ello agregaba: «Más cuenta nos tiene entender a un indio que a Ovidio»[4]. Esta preocupación por lo propio, por el indígena, que asumen los maestros de Bolívar, se la ha venido planteando la literatura latinoamericana desde el descubrimiento con Bartolomé de las Casas, Antonio de Montesinos, Bernal Díaz del Castillo, entre otros. Ya en la época posterior a la independencia autores como Clorinda Matto de Turner pasan de la idealización del buen salvaje a la crí-

[1] *Manuel Scorza empezó su carrera literaria como poeta en 1949. Escribió varios poemarios,* Canto a los mineros de Bolivia, Las Imprecaciones, Los adioses, Desengaños del mayo, El vals de los reptiles *y* Acta de la remota lejanía *que fue destruido por la policía durante la dictadura del general Odría. Después de varios años de exilio en México, Scorza regresó al Perú y recibió, en 1956, el Premio Nacional de Poesía. Luego se vinculó al Movimiento Comunal del Perú. En 1968 se va a París y allí comienza la redacción de la saga, que narra los acontecimientos en la sierra peruana entre 1955 y 1962.*

[2] *Después de haber vivido una cadena de fracasos, éstas son las palabras de Raymundo Herrera antes de morir. Scorza, Manuel.* El jinete insomne. *México: Siglo XXI 1991. pp. 158-159.*

[3] *En «Alocución a la poesía» dice: «Tiempo es que dejes ya la culta Europa,/ que tu nativa rustiquez desama,/ y dirijas el vuelo a donde te abre/ el mundo de Colón su gran escena». Bello, Andrés.* Antología distinta. *Caracas: Monte Avila, 1980, p. 31.*

[4] *Rodríguez, Simón. «Consejos de amigo».* Obras completas. Tomo II. *Colección Dinámica y Siembra. Caracas: Universidad Simón Rodríguez, 1975.*

tica anticlerical y se escriben también novelas indianistas que sin proponerse ser de contestación social, no pueden evadir la realidad[5].

Diferentes tendencias se han ocupado del indígena desde distintas perspectivas: ya sea para mostrarlo como supersticioso y buen salvaje, hasta para apoyarse en él, cuando los sistemas de referencia extranjeros fallan. Pero muy pocas le han devuelto su valor, mostrando las razones profundas que motivan su rechazo a un sistema de vida y de cultura occidental. Entender esto parece fundamental para comprender la mentalidad americana y para hallar una alternativa adecuada en la búsqueda de balance continental[6].

Durante la década de los setenta, Manuel Scorza, más conocido hasta entonces como poeta, prolonga esta línea de pensamiento a través de cinco novelas: *Redoble por Rancas, Historia de Garabombo, el Invisible, El cantar de Agapito Robles, El jinete insomne* y *La tumba del relámpago.* Con sus cinco «cantares» da noticia de la «guerra silenciosa» que se desarrolla en los Andes, «El Vietnán americano»[7]. Ubicándose dentro de una tradición que viene, por un lado, de la antiquísima cultura indígena y, por otro, de la literatura medieval, continúa un neoindigenismo, siguiendo, hasta cierto punto, los pasos de Mariátegui, de Ciro Alegría y José María Arguedas[8]. Scorza y otros neoindigenistas (Zavaleta y Vargas Vicuña) asumen el papel de incorporar contenidos y formas indígenas en la construcción de ficciones transculturadas, que difieren de los predecesores en los recursos expresivos y en la posición ideológica[9]. A Scorza y los otros neoindigenistas, así como a Arguedas y a Alegría, también se les conoce como representantes de la novela india, término que engloba mejor la complejidad de factores sociopolíticos que confluyen en esa zona. Como se ve en «La noticia», *Redoble por Rancas* se ubica en la zona andina peruana, poblada por un campesinado de origen indígena y por la sociedad criolla que enfrenta a los primeros. En casos particulares, todavía muy aislados, criollos de extracción de clase media se colocan del lado de la comunidad, de los valores que encarna y de sus luchas por la defensa de sus derechos.

Scorza, aunque de extracción criolla, está lejos de la actitud paternalista que en otro tiempo asumieran escritores como Alcides Arguedas. Algunas veces, el narrador de sus novelas reconoce que la fantasía obstaculiza la eficacia de las luchas, pero no por ello considera al indígena «rémora» en el proceso político. Por otra parte, aquí el movimiento es de toda la masa, a pesar de que en Scorza a veces se individualiza algún personaje representativo, como sucede también en *Raza de bronce* y *Huasipungo.*

Scorza como novelista asume la tarea de contar la historia de la zona andina proponiéndose como cronista y testigo en *Redoble por Rancas,* la primera de la saga. En la última, *La tumba del relámpago,* Scorza pasa a

[5] *Me refiero a* Aves sin nido, *por la cual fue excomulgada la autora y a la novela indianista* Cumandá *de José León Mera. Habría muchas otras que mencionar e incluso obras poéticas como* La cautiva *de Echeverría A pesar de la intención del autor, al final lo que predomina es el temor a las fuerzas salvajes de los indígenas sobre las víctimas blancas: María y Brian.*

[6] *Precediendo a Scorza otros novelistas se han ocupado del indígena bajo distintas perspectivas: Alcides Arguedas en* Raza de bronce; *Jorge Icaza en* Huasipungo; *Ciro Alegría en* El mundo es ancho y ajeno; *Rosario Castellanos en* Balún Canán. *Habría que mencionar también a algunos ensayistas como Mariátegui, Luis Alberto Sánchez y Antonio Cornejo Polar.*

[7] *El propio Scorza llama «cantares» y «baladas» a novelas, con lo cual remite a los cantares de gesta de la Edad Media Este tipo de poesía épica relata hazañas o hechos heroicos.*

[8] *Mariátegui en* Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana *(1928) impulsa la visión compleja y dialéctica del problema del indio, y deja de verlo como «una rémora en el proceso de avance» rompiendo con la visión de los autores indianistas, los liberales y los del primer indigenismo (cf. Jean Franco) o indigenismo ortodoxo como lo llama Escajadillo.*

[9] *Me refiero a Carlos Zavaleta.* Niebla cerrada. *México: Joaquín Mortiz, 1970. Eduardo Vicuña,* Taita Cristo. *Lima: Populibros, 1964.*

ser personaje. Su punto de vista es múltiple: narrador testigo que denuncia, narrador protagonista y narrador autor implícito que da cuenta de la historia de las luchas de las poblaciones andinas del Perú, generando así un texto social, histórico y simultáneamente literario.

Como la crónica, las novelas de Scorza siguen su formato literario: exponen los hechos en el orden en que ocurren durante las décadas del cincuenta y sesenta y dan noticia de un mundo desconocido, «nuevo», vinculando los elementos extraliterarios con el nivel poético; la realidad con la imaginación; la historiografía y la crónica con la fantasía. También como cronista se ocupa de un juego de representaciones que corre anónimamente entre los hombres: la subhistoria, la de los periódicos locales, los volantes, los comentarios efímeros, los fracasos y éxitos fugitivos de autores con nombres y sin embargo anónimos: nadie los conoce. Al incluir en sus registros los acontecimientos que genera la gran mayoría, paradójicamente, cuenta «la historia de los anexos y de los márgenes», cerrando asi la brecha, el gran abismo que deja la historia oficial, escrita por y para la clase dominante, esa historia que calla hechos inconfesables para no desprestigiar su «autoridad». No es fácil caracterizar la crónica, disciplina cuyas fronteras con la historia son inciertas y mal dibujadas, las fuentes son tomadas de aquí y allá marchando sin rectitud ni constantes. Scorza, mediante un neoindigenismo, matizado por el neorrealismo social, hace confluir lo lineal y lo fragmentario de la crónica para «problematizar la historia», evidenciando ese rumor lateral, tan lejos y tan cerca de los centros de poder.

Antonio Gramsci ha dicho que la belleza sola no basta para crear una obra de arte y que es necesario el compromiso moral e intelectual del escritor para mostrar las preocupaciones más profundas de la comunidad en un momento histórico determinado. La literatura debe ser «elemento de civilización y obra de arte»[10]. Scorza logra ambos objetivos poniendo la cultura popular en altorrelieve como protagonista de la saga, a través de mecanismos de expresión entre los cuales destaca la imaginación fantástica.

A Scorza se aplica el concepto de «heterogeneidad de la literatura», frecuentemente aludido por Cornejo Polar. Scorza no es un cronista indígena, él pertenece a la clase media urbana, económicamente dependiente de los centros de poder establecidos, maneja otra cosmovisión diferente a la que representa y por ello su visión no puede ser desde dentro, pero desde su clase media letrada incursiona en un referente distinto para descifrar estos códigos que son heterogéneos por la pluralidad de factores humanos que involucran. Además, es un autor que tiene conocimiento de esa comunidad indígena, y a pesar de su exterioridad, participa y se identifica altamente con las razones de sus luchas. Desde *Redoble por Rancas*, después de la masacre final, uno de los personajes dice «este señor es forastero»,

[10] *Gramsci, Antonio.* Cultura y literatura. *Barcelona: Ed. Península, 1977, p. 233*

es decir, de otra clase; no obstante, por ser escritor consideran que debería vivir «para contar la historia». Su autoridad como narrador casi desaparece para dar la voz al murmullo de voces colectivas que tratan de no dejarse vencer. En *La tumba del relámpago,* a petición de la comunidad, asume el papel de un personaje más, sin otra pretensión que ayudarlos, desde la trinchera de la comunicación escrita, publicándoles las denuncias de sus reclamos. Ello, a pesar de que la Cerro Pasco Corporation amenazó al periódico con suspenderle la publicidad si continuaba esgrimiendo dichos comunicados. Y para ilustrar, una vez más, la heterogeneidad de clase, es oportuno recordar el conflicto del policía, quien vive entre la conveniencia de mantener su cargo porque necesita una pensión que pronto le dará el gobierno, y tener que enfrentarse a un grupo humano al cual pertenece; o la contradicción de los militares que, de un lado, tienen que obedecer a sus superiores y, de otro, no están dispuestos ni quieren matar a nadie porque reconocen la justa razón de los reclamos. Otro ejemplo es el conflicto del seminarista en *La tumba del relámpago* que abandona la iglesia para ir a luchar por la justicia y en plena lucha tiene que enfrentar a su padre que es el coronel que debe matarlo.

La saga tiene un tono épico, pero la epicidad no es impuesta por el referente: una enorme comunidad que se debate para no ser vencida. Si así fuera, las novelas anteriores de la misma temática hubieran sido épicas. Lo que define el tono épico es la perspectiva del narrador implícito, capaz de ceder su voz a la comunidad. También le da tono épico el estilo con que crea los héroes que están dispuestos a dar la vida por los suyos: Héctor Chacón en *Redoble por Rancas;* el Abigeo, Suplicia y «el roba caballos», en *Garabombo el invisible;* Raymundo Herrera en *El jinete insomne;* el seminarista y Genaro Ledesma en *La tumba del relámpago.* Sin embargo, contrarios a la épica clásica, estos héroes no se singularizan porque el salto que ellos han dado de toma de conciencia del problema no los ha alejado de la comunidad, sino que los ha devuelto a ella para comunicarle su deber y hacerla consciente de un destino. La epicidad también se afirma en el conocimiento amplio que las novelas devuelven al lector, de la sociedad peruana.

Hay también una historiografía en las novelas, notoria en la recurrencia a fuentes del pasado, pero no son baladas históricas. Los datos de la historia oficial son traídos a colación para poner de relieve las contradicciones con la crónica de la comunidad y para señalar la poca repercusión de estos hechos «grandiosos» en el bienestar social. A las baladas les falta perspectiva temporal, pues narran acontecimientos, luchas que el escritor atestigua y denuncia dentro de su propio calendario y por ello también están más cerca de la crónica.

La saga de cinco novelas conforma un sistema que revela el avance de la conciencia de clase, es decir, de la «forma como un grupo o una sociedad organiza recionalmente su percepción de la realidad» (Lukás)[11]. La aparición del cerco en *Redoble por Rancas,* ilustra bien este proceso. El «cerco» en primera instancia es parte de la catástrofe que fue anunciada por la huida de los animales. Esta explicación asociada a una catástrofe natural, es de alguna manera eco de Huaman Poma de Ayala, quien se refiere a la conquista como la peor catástrofe que hubiera ocurrido. Luego el «cerco» es interpretado como postes para el telégrafo y, en ese caso, la construcción del «cerco» es un ejercicio para los prisioneros. Como ninguna de estas explicaciones los satisface, se corrigen hasta llegar al punto máximo de comprensión posible dentro de sus circunstancias: «un cerco es un cerco; un cerco significa un dueño». De esta manera, la novela cuenta la historia de las invenciones, de los cambios, de la metamorfosis y muestra cómo la conciencia sobre la expropiación de sus tierras se ha desprendido del error, de los sueños sucesivos hasta forjar un paisaje que finalmente les pertenece.

El proceso de toma de conciencia empieza en *Redoble por Rancas;* las reacciones son emocionales, brotes desorganizados en el tiempo y en el espacio; la lucha contra el despojo es casi individual, sin fuerte cohesión de grupo, ni conciencia de clase. Los efectos son devastadores: a Héctor Chacón, por ejemplo, lo delata su propia hija, pues los intereses de sobrevivencia individual se oponen o son amenazados por los colectivos[12]. Pero el proceso de concientización avanza en las novelas siguientes. *Garabombo* y *Cantar de Agapito Robles* empiezan con una lucha por la recuperación de los títulos de las tierras. En *Garabombo* se da un intento de organización comunal. El pretexto es la construcción de una escuela, la cual levantan y derriban tres veces porque la escuela es sólo una excusa legal para poder reunirse y así planear estrategias para la recuperación de las tierras. En *El jinete insomne* se dan cuenta de que no se trata de expropiar, sino de recuperar, porque esas tierras les pertenecen desde 1705, desde 1711 o desde siempre, porque sus ancestros eran los legítimos dueños del Perú. Se intentan los medios legales para obtener nuevamente las tierras, pero no lo logran porque el topógrafo se deja sobornar por el juez. Raymundo Herrera, el jinete insomne, al darse cuenta de que los medios legales son ineficaces para ellos, anunciando su muerte, dice: «demostré que es imposible recuperar lo que no se puede recuperar» y deja como legado «la gran rabia», resultante de su fracaso. Esta rabia es la que va a potenciar la organización de la comunidad en la última novela, *La tumba del relámpago.*

La comprensión del problema en *La tumba del relámpago* es más clara. Probada la inutilidad de las luchas por medios legales, se dan cuenta de

[11] *Lukács, Georg.* The Historical Novel. *London Merlin Press, 1982.*

[12] *Héctor Chacón es un personaje de* Redoble por Rancas, *quien después de haber estado preso por más de once años, fue indultado por Velasco Alvarado y el propio Scorza lo recibió a su salida de la cárcel. La novela lo había rescatado del olvido y Scorza expresó: «Como escritor me emociona comprobar que la literatura ayuda, también, a modiftcar el mundo».*

que sus modos éticos no son respetados por la clase gobernante y la ética del gobierno sólo se aplica en favor de su clase, pero no viceversa hacia la comunidad. Entonces conciben la revolución armada y eligen como líder a Genaro Ledesma. Ledesma intenta organizar varias comunidades para la invasión pero le faltan apoyo técnico, un programa y una doctrina. Es de suponer que estas formas de toma de conciencia seguirán en aumento porque la visión de esta comunidad no es derrotista y cada una de las novelas termina con sobrevivientes y planes para continuar en el futuro inmediato.

La fantasía, como señala Moraña,

> adquiere en las obras de Scorza una dimensión mucho mayor que en el resto de la literatura indigenista peruana. A partir de ella se efectúa, fundamentalmente, la interiorización en el plano ficticio, de los procesos sociales que actúan como referente del relato novelesco[13].

La fantasía (diacrónica) actualiza formas del pensamiento mítico (sincrónico) y permite aceptar acontecimientos mal fundamentados que asedian la vida cotidiana para, luego, catalizar eficazmente la crónica y la historia.

No se trata en estas novelas de mitos según los concibe Mircea Eliade porque su finalidad no es describir irrupciones de lo sobrenatural en el mundo[14]. Al contrario, en esta saga una y otra vez se demuestra que esta fantasía es ficción, ilusión, no por ello carente de efectividad en el mundo de lo concreto. La fantasía viene a ser algo como lo que Foucault llama «filosofía de la sombra», que constituye, por decirlo así, la filosofía espontánea de esta comunidad campesina[15]. El pensamiento indígena está fundado en una idea de participación, de que nada puede ser independiente de los otros o de lo otro, de que hay una afectación recíproca de todos y de todo. La actualización de formas del pensamiento indígena es parte del instrumental artístico para fusionar crónica e historia. En las novelas, Scorza no acude a la mitología incaica, con excepción del mito del Inkarri y el del Pariacaca; lo que hallamos son creaciones de la comunidad como un recurso para desafiar la realidad, para tratar de dar coherencia y de organizar a nivel de la imaginación el mundo incoherente y al revés en que viven debido a la «intromisión de fuerzas extrañas» (Levi-Strauss[16]). No son mitos originales preincaicos que preceden a la historia, como los concibe Ernest Cassirer. Incluso, el mito del Pariacaca es reelaborado en *La tumba del relámpago,* sigue una vida aislada y se completa de acuerdo a un patrón actual, mostrando un desarrollo distinto que incluye el juego de otras fuerzas. Aquí, mediante reglas análogas, para que de los cinco huevos que la divinidad puso salgan cinco hombres, es necesario hacer cinco revoluciones[17].

En fin, el cerco antropo-zoomorfizado, los sueños del abigeo, el diálogo con los animales, la invisibilidad de Garabombo, las revelaciones de los

[13] *M. Moraña. «Función ideológica de la fantasía en las novelas de Scorza».* Revista de crítica literaria latinoamericana, *n.° 17, Lima: Latinoaméricana Editores, 1983.*

[14] *Eliade, Mircea* Mito y realidad. *Barcelona. Guadarrama, 1978, p. 12.*

[15] *Foucault, Michel.* Arqueología del saber. *México: Siglo XXI, 1988, p. 220.*

[16] *Citado por Octavio Paz en* Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo. *México: Joaquín Mortiz, 1967.*

[17] *Varias versiones de estos mitos se encuentran en* Literatura Quechua. *Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1980, editado por Edmundo Bendezú Aybar.*

Ponchos de Doña Añada, y tantos otros, son muestras de una aplicación del pensamiento mítico mezclado con la fantasía como un intento para ordenar el caos. Los mismos funcionan como catalizadores de la solidaridad y como formas de fuerza. La comunidad no agota los recursos en cada circunstancia para dar coherencia a este mundo: si Garabombo es ignorado por las autoridades en el reparto de tierras es porque «no lo ven». Aceptada esta «realidad» pueden usarla como recurso contra la autoridad: si Garabombo es invisible puede recuperar los títulos y penetrar en los planes secretos que tiene el gobierno contra la comunidad *(Garabombo)*[18].

Otro recurso narrativo es la movilidad de los personajes y el darles características emblemáticas o simbólicas, es decir resemantizar determinados protagonistas para que comporten el significado que la comunidad les atribuye. En *El jinete insomne* son notorios; el personaje transhistórico que puede ver el pasado más remoto, el abigeo que puede ver el futuro o el pasado a través de los sueños, Remigio Villena que puede leer el futuro que Doña Añada tejiera en los Ponchos o el niño Remigio que es una metáfora del país.

El niño Remigio es uno de los más logrados. Puede verse como una prefiguración del Perú: físicamente es jorobado y cojo y sufre ataques de epilepsia. Sin embargo, es un niño muy lúcido, ambiguo y con gran sensibilidad, el único que pareciera lograr hacer convivir en sí mismo la visión de los vencidos y la de los dominantes. La malformación es como una metáfora del «subdesarrollo»; los ataques de epilepsia recuerdan la vida a saltos y de transformaciones fortuitas a que están sometidos los países latinoamericanos donde es posible anochecer con una democracia y amanecer bajo la represión militar; países donde no hay certeza de futuro y donde la movilidad social, siempre hacia abajo, mantiene a sus habitantes con «ataques epilépticos». ¿Y su cojera? ¿Es acaso el Perú un país cojo por excluir a la gran mayoría demográfica de un proyecto nacional? ¿Será necesaria su inclusión para poner el país a andar en sus dos pies? Asimismo, la mente lúcida y ambigua del niño Remigio y su sensibilidad práctica remiten también al Perú heredero, según Mariátegui, de una cosmovisión que incluye el animismo primitivo, el totemismo y la comunicación entre hombre y naturaleza[19]. El resultado de la superposición del pensamiento lógico occidental moderno y las formas de pensar indígenas es la convivencia conflictiva de dos culturas en el niño Remigio y por ende en el Perú. Más adelante el niño Remigio oye que Odría ha hermoseado el país y le escribe al dictador (1948-1956) para que lo hermosee a él también. Desea que le quite la joroba y le haga una pierna buena y que le conceda el deseo de casarse con la niña Consuelo que es aprista (aspiración democrática en medio de una dictadura). Pero la ilusión de hermosura que el juez Montenegro le

[18] *En la cárcel, Garabombo había descubierto la naturaleza de su enfermedad: «no lo veían porque no lo querían ver».* Historia de Garabombo, el invisible.

[19] *Mariátegui, J. C «La religión del Tawantisuyo».* Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana. *p. 146.*

concedió se vino abajo y el niño Remigio, como el Perú, siguió viviendo con todos sus problemas, jorobado, epiléptico y subdesarrollado. Cuando lo mataron, en su cabeza sólo hallaron flores; esto recuerda el poema nahuatl que dice «a nuestro lado brotan las flores/... las flores del corazón» y nuevamente el pensamiento indígena revive en un pasaje reciente[20].

Estos cantares son un campo de interferencias diversas que dan cuenta de formas de resistencia que no siempre son eficaces. Crónicas ficcionales que abandonan los esquemas de la historia oficial y sistemáticamente rechazan de manera implícita los postulados del pensamiento histórico, para hacer una historia distinta de la que se nos ha contado.

Maca es otro personaje creado a partir de las creencias del pueblo, por cierto uno de los más conflictivos y difíciles de entender bajo perspectivas puramente racionales y lógicas. Maca que, recuerda a Diadorín, personaje *Gran Sertón Veredas,* es también una mujer que fue criada como hombre, lo cual remite al androginato no precisamente sexual, pero sí en cuanto es un personaje sintomático de autocompletación[21]. A pesar de ser mujer, a los tres años ya muestra el valor propio de un hombre y a los catorce pasa la prueba como varón. Desde entonces se le identifica por su fuerza, su decisión y su arrojo: fuerzas estereotípicamente masculinas, que no tenían un correlato sexual. Maco/a es también símbolo de la totalidad que se desmorona cuando es vencida por los saqueadores de animales. Al verse vencido/a vuelve al uso de su polaridad culturalmente definida como femenina, y llega a ser tan auténtica que los hombres quedan presos de sus dones. Pero Maca no sólo aspira a la realización terrenal, por ello se incendia para purificarse y verse renacer de las cenizas como el ave Fénix, esta vez convertida en objeto de veneración de la comunidad como virgen intocada, inmaculada: Santa Maca.

Antes de convertirse en virgen, Maca tiene relaciones incestuosas con su hermano Roberto. Queda por descifrar cuál es el significado. Según Levi-Strauss el incesto fue el primer «no» que la humanidad puso a la naturaleza. ¿Por qué Maca transgrede ese «no» ancestral? ¿Qué significa este comportamiento a nivel emblemático? El desarrollo de Maca muestra cómo temas mítico-religiosos pueden emigrar al campo de la fantasía y de allí a la política. Los mecanismos para la creación de Maca/o son, simultáneamente, antiguos y nuevos, inéditos y repetidos, tradicionales y originales. Algunos derivan de formas antiguas para repetir mitos conocidos y otros no tienen antecedentes y van a servir de modelos para creaciones nuevas.

Scorza no presenta en sus cantares «la historia como inercia, como lenta acumulación de pasado y sedimentación silenciosa de cosas dichas»[22]. Esta imaginería contemporánea ligada a un proceso de vida, no tiene autor, momento o lugar de aparición determinados, pero en cambio en su exten-

[20] *León Portilla, Miguel.* La filosofía Nahuatl. *México: UNAM, 1983, p. 257.*

[21] *Diadorín es uno de los personajes principales de Guimaraes Rosa en* Gran Sertón veredas. *Su identidad sexual sólo fue descubierta después de que murió.*

[22] *Foucault, obra citada, p. 237.*

sión afecta toda la vida de la comunidad que continúa repitiendo en el tiempo idénticas formas de creación imaginativa hasta hallar respuestas más racionales y adecuadas al modo de pensar occidental. Se difunde por canales orales y circula en grupos de la misma estratificación, dibujando horizontes de pensamiento e imponiendo límites que se arcaízan o pasan distinguiendo un período de otro.

La crítica es otro elemento destacado. Las novelas critican las condiciones económicas y políticas de vida en los Andes peruanos. Scorza muestra a la mayor parte de la población que sufre la más despiadada explotación y despojo de la tierra, único elemento que, según Mariátegui, le da coherencia al mundo del indígena. Sin la tierra, divinidad correspondiente al sol, el indígena se siente huérfano; recuperarla es la única posibilidad de volver a «ser»[23]. La crítica es más fuerte en la última novela donde se ponen en tela de juicio todos los mecanismos infra y supraestructurales del país. A diferencia de lo que sucede en Arguedas, los curas en Scorza no son factor de rémora. El padre Chasan es un aliado del campesinado, lo cual no significa que todos los clérigos tengan la misma perspectiva en favor de las comunidades[24]. Critica también al sector educativo peruano que todavía enseña que los indios no pueden ser más que máquinas de trabajo y que son la causa de los atrasos del Perú. Critica a los militares y al sistema de gobierno que enfrenta a peruanos contra peruanos y cuya preocupación no tiene que ver con una mayoría.

A través de Vidal Salas, empleado doméstico en la casa de un miembro del gabinete en Lima, da a conocer la corrupción administrativa que existe en el subterráneo del sistema legal, buscando hallar el punto de ruptura, la diferencia entre lo histórico y lo nuevo; lo viejo y lo vigente; lo ya ahí y la vivacidad del presente. Fernando de Soto en *El otro sendero* se refiere a este tipo de economía informal que opera al margen de la ley o por debajo del sistema legal y que, según el propio Soto, representa un altísimo porcentaje del producto limeño[25].

Resalta en Scorza el coraje con que enfrenta la autocrítica de las comunidades que en *La tumba del relámpago* rompen el último pacto y se fragmentan por dejarse llevar de las revelaciones de Santa Maca. No escapa de su crítica la falta de solidaridad de la clase toda, más allá de la solidaridad con la comunidad local. Critica al APRA (partido al cual perteneció), por no estar de acuerdo con la recuperación de las tierras y critica también al Partido Comunista por haberse convertido en una institución apegada a los manuales, queriendo transferir al Perú unas instrucciones que fueron hechas para países con una evolución histórico-social distinta, y recuerda cómo en el momento cumbre de la lucha campesina no estaban en capacidad de contribuir efectivamente porque les faltaba entender que una revo-

[23] *Mariátegui, obra citada, p. 46.*

[24] *Se trata del seminarista que abandona su carrera para servir a las comunidades con Genaro Ledesma debido a que le crea un conflicto insoluble saber que el director del seminario es un explotador de indios. Hay que recordar que durante los años sesenta se dan las reformas de Juan XXIII que revolucionan la Iglesia y abren vías para la teología de la liberación.*

[25] *Soto, Fernando de.* El otro sendero. La revolución informal. *Lima: Ed. El Barranco, 1986.*

lución campesina no era transformable en revolución obrera. En su opinión, tampoco han seguido a Mariátegui, quien ya en 1928 sabía que la evolución económica del Perú había sido distinta porque del comunismo incaico había pasado a un sistema feudal durante la colonia y no al esclavismo que vino a ser posterior. En fin, a través de sus críticas deja ver la necesidad de un proyecto social distinto que queda por deducir y analizar.

A través de sus cinco cantares, Scorza pasea al lector por los intersticios de los grandes momentos registrados por la historiografía oficial, para hacerle ver el suelo terrible en que se basan y lo conduce, a través de la fantasía y la crónica, a lenguajes flotantes y temas que la historia oficial no muestra ligados a ella. Analiza las opiniones más que el saber, los errores más que la verdad, presentando la pluralidad de culturas del Perú y el otro tipo de mentalidad que entra en relación con la conquistadora.

Ante los acontecimientos que rebasan la capacidad para entender la lógica de los gobernantes y ante el dislocamiento de su propia cosmovisión, conceptos que no pueden sistematizarse juntos, las comunidades campesinas acuden a la imaginación que les procura, a un nivel más o menos profundo, un principio de cohesión que organiza el discurso y restituye su unidad. Este procedimiento les evita caer en la trampa de las pequeñas diferencias, y les ayuda a negar que el discurso de los hombres se halla perpetuamente minado por la contradicción de sus deseos y por las influencias que han experimentado. También les permite admitir que, si imaginan explicaciones y se las comunican, tal vez encuentren un punto a partir del cual puedan formular y superar las contradicciones entre las dos lógicas determinadas por el choque cultural que no está todavía resuelto.

Esta biculturalidad, por un lado indígena y por otro conquistadora, elementos que chocan y se superponen, en algún momento se fusionarán totalmente en una cultura mestiza o, como dice Cornejo Polar, en la «conciencia de nacionalidad como síntesis. Síntesis no forjada por la fusión de las razas, como en la ideología del mestizaje, ni tampoco solamente en la amalgama de culturas, como más tarde lo postulará la antropología culturalista, sino como producto de una historia...»[26]. Ésta es la idea que César Vallejo expresa poéticamente en estos versos:

> ¡Indio después del hombre y antes de él!
> ¡Lo entiendo todo en dos flautas
> y me doy a entender en una quena!
> ¡Y los demás me las pelan!...[27]

Consuelo Hernández J.

[26] *Cornejo Polar, Antonio.* La formación de la tradición literaria en el Perú. *Lima: Centro de estudios y publicaciones, 1989, p. 151.*

[27] *Vallejo, César. «Telúrica y magnética».* Poesía completa. *México: Premia Editora, 1978, p. 274.*