HAL open science

Los desencuentros del mito y de la Historia y los juegos de la ficción en la narrativa de Manuel Scorza

Jean-Marie Lassus

▶ To cite this version:

Jean-Marie Lassus. Los desencuentros del mito y de la Historia y los juegos de la ficción en la narrativa de Manuel Scorza. Desde el sur, 2019, 11 (1), pp.53-71. 10.21142/DES-1101-2019-53-71 . hal-04012924

HAL Id: hal-04012924

https://nantes-universite.hal.science/hal-04012924v1

Submitted on 27 Sep 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Los desencuentros del mito y de la Historia y los juegos de la ficción en la narrativa de Manuel Scorza

The disconnects between myth and history and the fictional games in Manuel Scorza's narrative

Jean-Marie Lassus[1]
Universidad de Nantes. Nantes, Francia
jean-marie.lassus@univ-nantes.fr | jean-marie.lassus@klarismail.fr
ORCID 0000-0001-5061-3583

Citar como: Lassus, J. M. (2019). Los desencuentros del mito y de la Historia y los juegos de la ficción en la narrativa de Manuel Scorza. *Desde el Sur*, 11 (1), pp. 53-71.

RESUMEN

La clasificación del ciclo de *La guerra silenciosa* (1970-1978) como «literatura indigenista» hizo olvidar el carácter épico de las novelas de Manuel Scorza y la complejidad y riqueza de una literatura que se vale tanto de los procedimientos narrativos de la crónica como de los caminos abiertos por la nueva novela para describir los desencuentros del mito y de la Historia. *La danza inmóvil* (1983), principio de un nuevo ciclo novelesco titulado *El fuego y la ceniza*, seguirá cultivando la épica y las nuevas formas de escrituras, al abrir una reflexión crítica sobre la recepción de la literatura latinoamericana en Europa.

PALABRAS CLAVE

Narrativa andina, épica, mitos, historia, nueva novela

ABSTRACT

The classification of "The Silent War" series (1970-1979) as "pro-indigenous literature" led to the epic nature of

1 Profesor investigador en Literatura Latinoamericana en la Facultad de Lenguas y Culturas extranjeras de la Universidad de Nantes y miembro del Centro de Investigación sobre las Identidades Nacionales y la Interculturalidad (Crini) en esta institución. Sus investigaciones tratan de las escrituras de la historia en literatura y de las representaciones de los imaginarios en América Latina. Ha estudiado también las narraciones autobiográficas y la circulación y recepción de las representaciones literarias. Es doctor en Estudios Ibéricos y latinoamericanos por la Universidad de París III, con la tesis *Historia y epopeya en el ciclo de* La guerra silenciosa *de Manuel Scorza*, bajo la dirección del profesor Claude Fell.

Manuel Scorza's novels being overlooked, together with the complexity and richness of a literature that employs both the narrative device of the chronicle and the path opened by the new novel to explore the disconnects between myth and history. The "Immobile Dance" (1983), the first of a new series of novels entitled "The Fire and the Ash", would continue to employ the epic form and the new forms of writing, inviting critical reflection on how Latin American literature is received in Europe.

KEYWORDS

Andean literature, epic narrative, myths, history, new novel

A Nicasio Perera San Martín y Paul Roche,
que me abrieron las puertas de la literatura
mágica y comprometida de América Latina

El ciclo novelesco de *La guerra silenciosa*[2] sobre las guerras campesinas del Perú es una obra cuidadosamente pensada y articulada que renueva el género de las grandes sagas novelescas que se proponen dejar un testimonio de la sociedad de su tiempo. *La tumba del relámpago* (1979), última de las cinco novelas del ciclo, constituye el final de un proceso narrativo a la vez dinámico y simbólico: el de la transición de la crónica a la novela incluyendo la dimensión épica, afirmada desde las dos primeras noticias introductorias de *Redoble por Rancas* (1970) y *Garabombo el invisible* (1972). Los repetidos fracasos de los comuneros y su reiterado empeño en repetir la lucha a pesar de los fracasos hacen de ellos unos héroes trágicos. Si la tercera novela, *El jinete insomne* (1977), describe simbólicamente el intento de recuperación del espacio comunitario y de la memoria histórica, *La tumba del relámpago* (1979) narra los desencuentros del mito y de la historia: el sueño del Arpista de Lima, la destrucción de la Torre del Futuro. Pero ofrece también perspectivas narrativas que trascienden el contexto de esta fatalidad: la reinterpretación simbólica del mito de Inkarri, la metalepsis narrativa con la aparición del autor como personaje de su narración, y la dimensión autorreferencial de un texto al que se le podría aplicar el concepto dialógico de Julia Kristeva (1969, p. 98) de «una escritura que lee otra escritura, se lee a sí misma y se construye en una génesis destructora». Una novela que, gracias a los juegos de la ficción, logra entablar un

2 *Redoble por Rancas* (1970), *Historia de Garabombo el invisible* (1972), *El jinete insomne* (1977), *Cantar de Agapito Robles* (1977), *La tumba del relámpago* (1979).

diálogo con la literatura que se continuará bajo otras formas y otros espacios en *La danza inmóvil*, última novela de Manuel Scorza y principio de un nuevo ciclo novelesco titulado *El fuego y la ceniza*, desgraciadamente interrumpido por su muerte accidental en 1983.

Ejemplaridad y mitificación de los héroes de *La guerra silenciosa*

La guerra silenciosa trata de la lucha ancestral de los comuneros por recuperar las tierras arrebatadas por los hacendados y la Cerro de Pasco Corporation. Si el tema es característico de la «literatura indigenista», Manuel Scorza siempre rechazó esta categorización, al considerarla como una creación de la crítica, aunque nunca dejó de admirar a sus grandes representantes, como Ciro Alegría o José María Arguedas, a los que rinde homenaje en su pentalogía. Más que una nueva «novela indigenista», *La guerra silenciosa* crea un ciclo novelesco épico completo capaz de proponer una nueva representación de la lucha de los comuneros andinos. Sus protagonistas son héroes trágicos que luchan, aunque saben que van a morir o que pocos se salvarán. Como reza la primera «Noticia» introductoria de *Redoble por Rancas*, son actores reales de una «lucha solitaria que en los Andes centrales libraron, entre 1950 y 1962, los hombres de algunas aldeas solo visibles en las cartas militares de los destacamentos que los arrasaron» (Scorza, 1970, p. 11). Para acabar con una injusticia que sigue imperando desde la época colonial, repiten su rebelión a lo largo de las cinco novelas reivindicando títulos de propiedad otorgados por la Corona española y secretamente conservados en sus comunidades. *La guerra silenciosa* está construida como una espiral ascendente en que los comuneros, encabezados por héroes ejemplares, hacen el aprendizaje de la lucha, van enterándose de sus derechos y toman conciencia de la necesidad de abandonar una visión mítica del mundo para dar el paso violento hacia la Historia en la última novela, donde se enteran de la Revolución cubana[3].

La presencia de las grandes figuras heroicas de la historia nacional y continental al lado de los comuneros es una constante de *La guerra silenciosa*. En *El jinete insomne* el viejo Raymundo Herrera, jefe de la comunidad de Yanacocha, decide levantar el plano catastral de las tierras comunales para hacer valer los derechos de su comunidad ante la justicia gracias a un antiguo «título de propiedad». Pero morirá de cansancio e insomnio.

3 «En América tenemos un ejemplo: la Revolución cubana. Fidel Castro ha probado que es posible vencer a los norteamericanos. Igualito que los cubanos debemos pelear contra los yanquis. ¿Qué nos falta? Margarita Salinas sintonizaba todas las noches la radio de Cuba. En Pasco, Radio Habana se escuchaba mejor que la Radio Nacional, interferida por la ciclópea cordillera andina» (Scorza, 1979, p. 133).

En sus noches de desvelo empiezan a aparecérsele los fantasmas de los héroes del pasado: Túpac Amaru, entre otros, o los indios reclutados en los ejércitos de Bolívar a quienes se les había prometido la tierra (Scorza, 1984). La «Noticia» inédita de esta novela compara el recorrido de Raymundo Herrera con el de Poma de Ayala por el Perú colonial para denunciar las injusticias y el «mal gobierno» de los españoles[4]. *El jinete insomne* ocupa un lugar central y simbólico en el ciclo y realiza una fusión de tiempos y espacios para revelar la perennidad de una situación injusta que se prolongaría en el Perú contemporáneo.

El capítulo del *Cantar de Agapito Robles* (1977) titulado «De las funestas consecuencias que puede traer la creencia de que el 28 de julio llega el 28 de julio» (Scorza, 1984, capítulo 12), cuenta cómo Julio Carbajal, el nuevo maestro de la escuela de Huarautambo, será castigado por no aceptar el nuevo calendario impuesto por el Doctor Montenegro. Debido a un capricho de su esposa que se aburre en el pueblo donde él manda, decide adelantar las fiestas del calendario para que la primera dama pueda divertirse continuamente sin esperar el día oficial de la fiesta, lo que ocasiona un aceleramiento vertiginoso del tiempo. Frente a esta situación anormal, Julio Carbajal se empeñará en restablecer el orden del tiempo histórico nacional, celebrando el día de la fiesta nacional el mismo día en que ocurrió, provocando la ira del doctor y su expulsión. El primer día de su clase dedicada a la independencia del Perú, el maestro se asombra de ver que un niño coge el libro de historia y se lo lleva al oído, reaccionando exactamente como el Inca Atahualpa en Cajamarca poco tiempo antes de ser apresado por los españoles:

> El primer día sacó un libro. Emocionado explicó cómo había ocurrido la Independencia del Perú y leyó la proclama del Libertador San Martín. Cuando acabó, los niños lo miraron con pavor. El más valiente se atrevió a coger el libro. Se lo llevó al oído.
>
> —¿Qué quieres hijito?
>
> —Quería sentir la voz —dijo el mocoso.
>
> Carbajal se estremeció. ¡Hacía más de 400 años, en Cajamarca, el inca Atahualpa había reaccionado del mismo modo ante el enigmático «papel que hablaba»! Al día siguiente comenzó a enseñarles el silabario (Scorza, 1984, p. 104).

Esta «condensación» del tiempo o recuperación» de la historia nacional y épica reúne al Libertador y al inca Atahualpa en la misma página.

4 El autor de este artículo publicó este texto con sus comentarios y la autorización del autor en Lassus, 1989, pp. 119-133.

Frente al tiempo alterado de la sociedad oligárquica se impone el tiempo recobrado de la historia nacional y se afirma la resistencia por medio de la educación.

En el capítulo de *Redoble por Rancas* titulado «Presentación de Guillermo el Carnicero o Guillermo el Cumplidor, a gusto de la clientela», Fortunato corre desesperadamente para avisar a los comuneros de Rancas de la llegada del ejército que viene a ocupar por la fuerza las tierras que ellos han recuperado. El espacio comunitario, que había sido alterado por el Cerco al principio de la novela, se vuelve ahora cronotopo[5] cuando el narrador recuerda que la matanza de los comuneros ocurre en la misma pampa de Junín en que Bolívar luchó por la independencia en el siglo XIX, mientras que el ejército de hoy reprime a sus «enemigos interiores»: los obreros y campesinos peruanos. La página recuerda con tono sarcástico las guerras perdidas por el ejército peruano contra el extranjero: «El viejo corría y corría. Ocho guerras perdidas con el extranjero; pero, en cambio, cuántas guerras ganadas contra los propios peruanos» (Scorza, 1970, p. 219). Utilizando los procedimientos de la nueva novela, el capítulo yuxtapone y confronta los planos narrativos en forma de vasos comunicantes: la llegada de Guillermo el Carnicero y de su ejército, la hazaña de Fortunato, la historia de las guerras de independencia y las guerras contemporáneas internas. Estos planos al sucederse van acelerando la narración de modo vertiginoso. La estrategia narrativa condena al ejército nacional y engrandece al mismo tiempo a los héroes de *La guerra silenciosa* junto a los libertadores de la independencia.

Al reunir en un mismo espacio ficcional a los anónimos héroes de sus novelas con las grandes figuras de la historia peruana, Manuel Scorza parece atribuirle a la novela la función de acelerar su mitificación dando a conocer sus hazañas, cuando la historiografía oficial los relegaba al silencio y al olvido. Y, sin embargo, los protagonistas de *La guerra silenciosa* no fueron mitificados para ser ejemplificados luego en la memoria peruana, como Pancho Villa o Emiliano Zapata, cuyo proceso de mitificación se prosiguió en el cine, dándoles un alcance mundial. En este sentido, la novela fracasaría en su voluntad de ejemplificar y mitificar a sus héroes. Solo quedaría la dimensión trágica de una lucha campesina, condenada a fracasar siempre, a causa en particular de los desencuentros del mito y de la historia,

5 *Redoble por Rancas* presenta un determinado espacio-tiempo característico de la crónica y Rancas: «podría instaurarse como un cronotopo y el cronotopo de la plaza como un espacio-tiempo donde se marcan los hitos narrativos y se observa la dialogía de las ideas en combate. Podríamos considerar que existen otros cronotopos en la novela en que se condensan el tiempo y el espacio, desde el propio cerco hasta la pampa de Junín de los capítulos finales» (Dávila Raffo, s. f.).

que les vedan el acceso al reconocimiento nacional y a la justicia. En *La tumba del relámpago* Genaro Ledesma observa:

> ¿Y si en los Andes la vanguardia revolucionaria no es la inexistente clase obrera sino la esquilmada clase campesina? El aletazo de un pensamiento sombrío lo rozó: las revoluciones campesinas fracasaron siempre. Por eso nos fascinan los Emiliano Zapata, los Garabombo, los Raymundo Herrera, los Agapito Robles mueren puros. Los campesinos no llegan al poder: no tienen oportunidad de corromperse. La injusticia de la historia los preserva. No les da ocasión de transformarse de oprimidos en opresores (Scorza, 1979, p. 62).

En *La tumba del relámpago*, cuando los comuneros ya han decidido la fecha de la recuperación de sus tierras, el Arpista de Lima «ve» en sus sueños a Santa Maca de Yarusyacán, quien le informa que había que adelantar la fecha de la recuperación de las tierras[6]. Pero la creencia en el poder de predicción de los sueños, característico de la epopeya clásica y el abandono de los partidos de izquierda harán fracasar el proyecto revolucionario (Scorza, 1979, p. 251). Un *desencuentro* permanente parece condenar a los protagonistas

Los desencuentros del mito y de la Historia

Se puede leer *La guerra silenciosa* como la progresiva toma de conciencia de este error y de la necesidad de una revolución, que los obliga a afrontar la violencia de la historia. Pasamos así de la rebelión individual de Héctor Chacón en *Redoble por Rancas* a la movilización general de los comuneros liderada por Genaro Ledesma y Remigio Villena en *La tumba del relámpago:* la dinámica general del ciclo es la de una espiral ascendente encabezada por los héroes de cada novela intermedia. Fermín Espinoza —*Garabombo el invisible*—, Raymundo Herrera y Agapito Robles tienen una función ética: acabar con la injusticia que ha puesto el mundo al revés, imagen probablemente simbolizada en el primer capítulo de la última novela por la lluvia que cae de la tierra al cielo en el poncho tejido por doña Añada que Remigio Villena está descifrando. La creencia en el mito de la resurrección del dios Inkarri y con ella en el triunfo de la edad de oro —«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» (Scorza, 1979, p.10)— fundamenta el carácter épico del ciclo, pero no conduce al triunfo de la revolución, sino a un fracaso trágico cinco veces reiterado a lo largo de las cinco novelas. Dentro de este proceso general,

6 En *Garabombo el invisible*, Rufino Cruz, por hablar demasiado, desvela la fecha de la recuperación (Scorza, 1984, capítulo 2).

la novela se da progresivamente como el objeto de sus propias representaciones: la reiterada mención de los cinco cuerpos de Pariacaca —«Pariacaca tiene cinco cuerpos porque nace de cinco huevos» (Scorza, 1979, p. 30)— o de Inkari, cuyos miembros van a reconstituirse para que triunfe la edad de oro mítica, es un tema recurrente de *La tumba del relámpago* que permite interpretar simbólicamente las cinco novelas del ciclo como «los cinco huevos» del dios. La cabeza pensante del dios a la que se refiere el primer capítulo de la novela simbolizaría entonces el momento en que por primera vez el ciclo «piensa» la ideología citando e interpretando a Mariátegui, a González Prada, a los ideólogos revolucionarios —Marx, Lenin, Kropotkin— y a la Revolución cubana, preguntándose si «era llegado el momento», es decir, si estaban reunidas «las condiciones objetivas» de la revolución. Ya Mariátegui, en su prólogo al libro de Valcárcel *Tempestad en los Andes* (1927), había declarado su fe en la dimensión revolucionaria del mito: «No es la civilización, no es el alfabeto del blanco, lo que levanta el alma del indio. Es el mito, es la idea de la revolución socialista. La esperanza indígena es absolutamente revolucionaria (Mariátegui, 1996, p. 322).

En *La guerra silenciosa* el mito contiene una verdad que ayuda a soportar la violencia de la historia y su humillación, como fue el caso de la invisibilidad de Garabombo. Genaro Ledesma ya había tomado conciencia de «la verdad del mito»:

> Los comuneros decían que en un tiempo el Chaupihuaranga se había detenido. Todos los cursos de agua, todos los ríos, todas las cataratas de Yanahuanca se habían parado, Eso decían. ¿El agua o el tiempo? Ledesma admiró la hondura de la verdad contenida en el mito. Porque en el Perú, hacía 442 años que el tiempo no corría. ¡No corría allí ! Desgraciadamente, en el universo seguía fluyendo. Y ese tiempo no era el tiempo humano de los antiguos sino el tiempo enloquecido de la sociedad capitalista (Scorza, 1979, p. 245).

La guerra silenciosa es también un fresco narrativo que presenta a una multitud de personajes secundarios involucrados en el mismo combate ético contra la injusticia y la humillación. La vieja Doña Añada, que ha sido recogida por la comunidad después de su expulsión de la casa del juez Montenegro donde se había desempeñado como sirvienta toda la vida, es uno de los protagonistas claves de la pentalogía. En la tercera novela del ciclo donde aparece por primera vez, es una de las primeras en darse cuenta de la alteración del tiempo (los relojes que pudren). Este fenómeno se relacionará con la parálisis de los ríos o del tiempo, y obedece a uno de los temas centrales del ciclo: el tiempo es el mismo desde la Conquista, porque la justicia ha sido alterada desde entonces y «el mundo está al

revés» . En esta sociedad esquizofrénica que está perdiendo el contacto con la realidad, los héroes y las víctimas de la injusticia son los únicos lúcidos y los únicos capaces de hacerla volver a la «normalidad», pero también a un comportamiento ético: doña Añada será recogida por Agapito Robles y luego por la comunidad a quien este va a confiarla. Para agradecer y respetar la ética de la reciprocidad comunitaria, Añada teje ponchos a pesar de su ceguera. Estos acaban por constituir una narración dentro de la narración con carácter visionario, ya que los motivos de los tejidos cuentan la historia presente, pasada y futura de la comunidad:

> Esa noche de agosto, a los 39 años de su edad, el ganadero de Tusi, Remigio Villena, comprobó que doña Añada, la ciega de Yanacocha, se había confundido. En la desesperación de su ceguera, creyendo tejer el pasado había tejido el porvenir. No pudiendo avanzar bajo la luz, por el Mundo de Afuera, la ciega había viajado por el Mundo de Adentro. Y en alguna andanza, llegada a alguna encrucijada, doña Añada se había extraviado. Y, sin saberlo, había recordado lo que todavía no había sucedido. Esto amedrentaba a Remigio Villena. ¡La ciega de Yanacocha no había tejido el pasado sino el futuro! (Scorza, 1979, p. 10).

Al tejer la historia de los comuneros que la acogen y la protegen, doña Añada restablece un equilibrio, y les devuelve su memoria colectiva, su historia y sus mitos. El tejido desempeña una función interpretativa y estructurante. Esta «construcción en abismo» de la historia gracias al tejido forma parte de los juegos ficcionales del ciclo, que al mismo tiempo que narra una epopeya, «lee» la Historia y el mito. Podemos ver en efecto en este primer capítulo varias referencias a la historia y a la cultura precolombina[7]. Una alusión también a la práctica antigua de un arte de la figuración con finalidad histórica gracias a la conservación de la memoria y del pasado sobre telas y tablas pintadas. El fragmento parece aludir a la doble significación de la palabra *quellcani*: dibujar y escribir[8], haciendo de la página

7 El personaje remite a la función de los ancianos en la comunidad precolombina donde doña Añada hubiera sido Punocpaia: «La situación de tributario o reservista duraba hasta que el varón se convertía en Puricmacho, esto es, hombre mayor de 50 años pero menos de 80. Durante esta etapa de la vida dejaba de cultivar el campo y se le confiaban trabajos fáciles como traer paja y leña, hacer sogas y cestas, desgranar corontas de maíz, limpiar el interior de las casas y, sobre todo, corregir y castigar a los muchachos. Los mayores de 80 años eran los *Roctomacho*, o viejos sordos, y en el caso de las mujeres, las *Punocpaia* o dormilonas» (Del Busto Duthurburu, 1986, p. 102).

8 El *Vocabulario* de Francisco del Canto, en 1614, y el *Diccionario* de Torres Rubio, en 1619, también coinciden en decirnos que Quellca equivale a papel o carta y Quellcani significa «escribir o dibujar». Citando a varios cronistas, José Antonio del Busto Duthurburu concluye hablando de «un arte pictórico cuyo fin era historiar, el cual se ejecutaba tanto en tablas como en telas para ser guardado a modo de testimonio probatorio en el solemne Puquín Cancha» (Del Busto Duthurburu, 1986, pp. 207-208).

«un texto-tejido». Según Roland Barthes, «el texto es lo que está escrito, tal vez porque el dibujo mismo de las letras, aunque sea lineal, sugiere el habla y el entrelazamiento de un tejido (etimológicamente, texto quiere decir "tejido")» (Barthes, 1973, pp. 1013-1017).

La tumba del relámpago señala la toma de conciencia de la necesidad de la acción revolucionaria al mismo tiempo que consagra el fracaso final del mito con la cabeza de Inkari, que en las últimas líneas del capítulo, regresa bajo tierra en un procedimiento cinematográfico de ralentí semejante al de la muerte de Garabombo en la segunda novela: «Hacia el atardecer el cuerpo de Inkari regresó a la tierra, sus miembros volvieron a separarse y a dispersarse bajo las colinas, los ríos, los enormes bosques. Y la cabeza, sola de nuevo, cerró los ojos» (Scorza, 1979, p. 11). Será necesario esperar el capítulo de *La tumba del relámpago* simbólicamente titulado «Esplendor y ruina de la Torre del Futuro» para que les sea revelada a los comuneros la impotencia del mito, cuando Remigio Villena decide quemar los ponchos de doña Añada amontonados en la Torre del Futuro:

> Un primitivo miedo lo regresó a las insondables fosas de un terror más antiguo que la Torre, más terrible que el río de negras aguas rugientes de espumas negras que salpicaban el día negro [...]
>
> —Villena, ¿por qué hizo usted eso? ¿No sabía que en esos tejidos estaba el porvenir?
>
> —¡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 mi error (Scorza, 1979, p. 202).

Su terror desaparece cuando ya no quiere dejarse guiar por el mito, reintegrando el tiempo de la historia que había sido paralizado. Su iniciativa tiene un valor psicológico, ya que acaba con las interpretaciones míticas del mundo (el sueño del Arpista de Lima) y acaba también con «el terror de la historia».

En *La guerra silenciosa* el mito se integra en la narración no solo a nivel macroestructural —la equivalencia de las cinco novelas con los cinco huevos de Pariacaca—, sino también a nivel interno como un medio para narrar: la escena de la matanza del capítulo 35 de *Garabombo el invisible* está encabezada por la relación quechua de *Los dioses y hombres de Huarochirí,* recopilada en 1580 por Francisco de Ávila, que cuenta cómo al morir los hombres se les escapaba el alma diciendo «sio» como si fuera una mosca pequeña (Scorza, 1984, p. 222). Este motivo reiterado está «reescrito» en el capítulo para significar la muerte de cada comunero involucrado en la pelea. Después de la destrucción de la Torre del Futuro quedará el texto escrito de Manuel Scorza, que a su vez entreteje mitos tradición y narración a modo de palimpsesto, como en el primer capítulo de *La tumba del relámpago*.

Epopeya y juegos ficcionales

En síntesis, *La guerra silenciosa* se vale de las constantes de la epopeya clásica: una acción violenta simbolizada por una espiral ascendente y encabezada por héroes trágicos que, aunque saben que pueden morir, siguen luchando para restablecer el orden alterado del universo; una narración de la guerra que es también una guerra de relatos entre la historia oficial y la ficción novelesca[9]. Ahora bien, como lo recuerda Gerard Lambin en su análisis del génesis del género épico en Grecia: «La epopeya se diferencia de los otros géneros por presentar personajes hipertrofiados y una historia mitificada que es "por naturaleza" infiel a una realidad histórica demasiado corriente, y hasta humillante» (Lambin, 1999, p. 80). Observaremos que esta «inexactitud» histórica había sido afirmada por el autor desde las noticias introductorias de las primeras novelas del ciclo: «Ciertos hechos y su ubicación cronológica, ciertos nombres, han sido excepcionalmente cambiados para proteger a los justos de la justicia» (Scorza, 1970, p. 12).

En una publicación dedicada a la epicidad en la literatura hispanoamericana, Maryse Renaud observaba que el género épico parecía hoy doblemente desautorizado, tanto por su estética —con su fuerte codificación, su profusión, desmesura y ambición excesivamente abarcadora—, como por sus presupuestos ideológicos frecuentemente teñidos de nacionalismo, de chauvinismo, cuando no de totalitarismo. Para algunos, además, la palabra trae malos recuerdos. Se la percibe como demasiado vinculada al «realismo socialista» o al «realismo social», y evoca las imposiciones de una estética oficial o de un credo literario dominante (Renaud, 2009, p 129). Pero Maryse Renaud observa también que la cuestión de la epicidad en Latinoamérica es más compleja de lo que parece a primera vista (Renaud, 2009, pp. 12-13): si la epopeya ha entrado en crisis, tampoco ha muerto, y podemos comprobar cómo hoy día el aliento épico sigue pujante en las letras latinoamericanas: «Desde la nostalgia, el pastiche, y más a menudo aun la parodia, la farsa, el esperpento, se apoderan los escritores latinoamericanos, cada cual a su manera, de la epopeya canónica» (Renaud, 2009, p. 15). El género épico sigue siendo un referente permanente que echa una luz crítica sobre el presente. Creemos que esta tendencia caracteriza las novelas de Manuel Scorza en particular, más allá de *La guerra silenciosa*.

En efecto, *La danza inmóvil* (1983) reiterará en parte los motivos de la épica, pero reescribiéndolos y adaptándolos, como es el caso, por ejemplo,

9 El capítulo VII de *La danza inmóvil* describe una escena de amor en términos de batalla épica (Scorza, 1984, pp. 57-58).

de la «solaridad» del héroe. Philippe Sellier observa que se suele representar al héroe épico con los atributos del sol (Sellier, 1990, pp. 16-20). Ahora bien, la luz acompaña a los héroes de la pentalogía en su trayectoria épica: en las primeras novelas los comuneros estaban deslumbrados por la luz que irradiaba de los títulos de propiedad redescubiertos. En *Cantar de Agapito Robles* ya no brillan y el héroe comprende que es una señal para pasar a otro tipo de acción para recuperar las tierras:

> Agapito Robles aguardó el resto de la noche. El título no recuperó su esplendor [...] Alto de claridad, Agapito comprendió: ¡Yanacocha se había equivocado! El título por el que se inmolaron tantas generaciones, era solo papel apagado. Despidiéndose, el título hablaba por última vez: toda reclamación es insensata. Yanacocha solo recobraría su país por la fuerza. El día atravesó su corazón. Y Agapito Robles decidió que Yanacocha no imploraría nunca más (Scorza, 1984, p. 12).

La luz del título de propiedad se traslada al héroe («Alto de claridad», «El día atravesó su corazón»), en quien va a descansar en adelante la acción. Philippe Sellier observa también que el héroe, como el sol, sigue una trayectoria cuyas etapas se pueden asemejar fácilmente a la de una vida deslumbradora: aurora, cénit, crepúsculo: como el héroe, el sol entra en la sombra. El amanecer se asemeja a un nacimiento y el atardecer no es más que una muerte aparente (Sellier, 1990, pp.16-17). Esta trayectoria es también la de Nicolás en *La danza inmóvil*: el sol abrasador de los trópicos lo acompaña en su huida por el río en una balsa, como un motivo recurrente que lo mismo puede perturbarlo como traicionarlo:

> Nicolás ansía que el sol sea un Polifemo cuyo único ojo, al alcance de su brazo desollado, pudiera vaciar la punta de su remo. Pero el sol sigue allí, lo sancocha sin piedad ¡Ah, si pudiera abrir el ojo del sol para que lo envolviera la frescura de la sombra! [...] Erizado de troncos, semihundido en el río, el sol lo espera. Si sale con vida de esta correntada, solo le faltará eludir dos Puestos de Control (Scorza, 1984, p. 95).

Los juegos de la luz y de la sombra precipitarán la muerte del héroe, ya que en el momento preciso en que, protegido por la noche, creerá haber triunfado, será traicionado por la fosforescencia de las luciérnagas que cubren su cuerpo, haciéndolo visible ante los ojos de los soldados que lo persiguen (Scorza, 1984, p. 222). La imagen del sol está reiterada en las páginas finales, cuando el narrador está meditando sobre los girasoles que simbolizan el destino trágico de la humanidad, en términos que parecen sintetizar el dilema de la novela entre el amor y la revolución: «El destino de los girasoles es rotar alrededor del sol. El destino de los humanos girar alrededor del amor. ¡Ay del girasol o del humano enloquecidos que se obstinan en girar contra su sol!» (Scorza, 1984, p. 239).

Con *La danza inmóvil* debía empezar un nuevo ciclo novelesco titulado *El fuego y la ceniza*, desgraciadamente interrumpido por la muerte trágica del autor en la catástrofe aérea de 1983. Al contrario de la danza de Agapito Robles, que al final de la cuarta novela «avanzaba incendiando el mundo en un zigzag de colores» (Scorza, 1984, p. 245), «la danza inmóvil» parece manifestar la parálisis de todo movimiento al describir una situación momentáneamente estancada: la de la acción revolucionaria y de la creación literaria. Para Melvy Portocarrero, al presentarse como un relato de amor y de guerra que cuestiona las fronteras entre la ficción del personaje inventado y la realidad del inventor, *La danza inmóvil* ofrece múltiples perspectivas de carácter posmodernista (Portocarrero, 1997). La novela nos hace descubrir el mundo de los exiliados latinoamericanos en un París fascinado por tópicos literarios y «románticos»: la bohemia, la revolución, el compromiso político, los amoríos humanos y sus frustraciones, etc. Trata también de la crítica literaria y de la recepción de las obras latinoamericanas en Francia, haciendo eco al mito del París de la Belle Époque y al atractivo que representó la capital francesa para los escritores latinoamericanos, pero con una perspectiva crítica[10]. La novela cuenta los dilemas de Santiago, que es miembro de un movimiento guerrillero peruano, y Nicolás Centenario, un guerrillero perseguido por los militares en la selva amazónica. Con la historia de Santiago y Nicolás, que envidian recíprocamente sus vidas, se construye un juego de espejos. Santiago se ha enamorado de una bella intelectual parisina y decide abandonar la revolución por ella, mientras que Nicolás abandona a una mujer por la revolución. Semejante a los héroes épicos de las novelas del ciclo precedente, Nicolás luchará hasta el último momento, aun cuando tuviera que abandonar a sus seres más queridos. Santiago escogerá el camino simétricamente opuesto: abandonar el ideal revolucionario por el amor de Marie Claire. La novela mezcla los espacios y los recuerdos (París y el Perú, el bulevar Saint-Germain, el Sena y el Urubamba) para hacernos penetrar en «el espacio interior del héroe»:

> Y una vez más envidió a Santiago. ¿Y si el acto verdaderamente subversivo no era la revolución por la que iba a morir sino la vida con Francesca, el amor que dejó…? Se despierta en el agua. El caudal aleja la balsa de su cuerpo desamarrado. La ve irse dando tumbos entre los oleajes. No se ven las riberas [...] Ninguna batalla final acabó con la esclavitud. Las rebeliones anónimas, las luchas oscuras, los combates perdidos, los Espartacos, los Pugachovs, los Túpac Amaru, los Emiliano

10 De la misma forma en que ataca a aquellos que considera falsos intelectuales, Scorza critica el París que perpetúa esta trampa ilusoria. *La danza inmóvil* vacía a París de sus contenidos culturales idealizados» (Schwartz, 2009).

> Zapata, los Garabombo sin rostro, ellos, terminaron con la barbarie. Sus combates fueron el fermento del porvenir. Aunque caigamos oscuros, anónimos, olvidables, nuestra lucha tiene sentido: somos la semilla donde espera el porvenir de América. Nadó calmosamente hacia el *boulevard* Saint-Germain. Amanecía. Desobedeciendo su propia consigna, salió con Francisca a buscar un café. París no terminaba de despertar (Scorza, 1984, pp. 96-97).

La geografía latinoamericana y parisina van entrelazándose en un mismo espacio intertextual y en una operación de escritura que mezcla los niveles de lo psíquico, lo onírico y lo real. Esta estrategia narrativa borra las fronteras entre ficción y realidad gracias a un procedimiento de vasos comunicantes característico de la nueva novela latinoamericana ya usado en *La guerra silenciosa*. En otro momento, al confundir en su cansancio el sueño y la realidad, el héroe accede a otra dimensión, cercana a la alucinación, mientras la naturaleza americana con la que se identifica sirve de marco a su epopeya. Esta operación se acompaña en la novela de un cambio de enfoque narrativo:

> Hunde el remo en el fondo del río y fuerza, fuerza, fuerza hacia la orilla. ¡La balsa escapa rozando el remolino! Entra en aguas tranquilas. Siempre amarrado a la soga salvadora, se tiende en los tablones, duerme. ¿Duerme? No, ya no hay yuca. ¡Ni yuca, ni luz de jabalí ni espejo de sandía: estrellitas, estrellitas caminantes, triángulos fríos que sudan teorías, aeroplanos capturados por loros de celofán! En mi sueño volví a ser manchaco, una de esas garzas marrones que alcanzan el tamaño de un hombre. Mis patas rojinegras se alargaban bajo mi plumaje. Vi la infinidad del mar sobre el que volábamos, el océano sin término que mi cansancio no acababa de cruzar (Scorza, 1984, p. 52).

En estas páginas desaparece la parálisis sugerida por el título de la novela y el texto va construyendo su propia espiral narrativa, arrastrando al lector en una vorágine: desdoblamiento de la enunciación, intertextualidad, mezcla de los planos narrativos, en una forma novelesca dialógica, que en otros momentos no dudará en hacer un uso abundante del humor de la parodia y la carnavalización, sin por lo tanto abandonar la gravedad, la emoción y el aliento épico.

El espejo de la literatura y la Ilusión referencial

En *La danza inmóvil* (1983), Manuel Scorza prolonga también su reflexión sobre el poder de la literatura, que había empezado en las novelas de *La guerra silenciosa*. En el capítulo XVI de inspiración borgeana titulado «Santiago le dice a Marie Claire que Cervantes no fue el autor del *Quijote*», el protagonista cuenta cómo la literatura entró clandestinamente en su vida y en la de su familia. En los descuidos o ausencias de su madre,

Santiago leía a escondidas de su madre las novelas que ella leía a escondidas de su padre disimulándolas en revistas populares:

> No sabía qué libros leía pero los leía. No sabía qué autores me maravillaban, pero me maravillaban. En ellos encontré historias prodigiosas, amores casi siempre desdichados, batallas donde caían los mejores, intrigas donde triunfaban los cobardes y vencían los avaros. Pero nunca supe qué libros leía... Solo años después reencontré esos personajes que deslumbraron o aterraron mi infancia [...] y supe, también, que Emma Bovary, que muere al final de una novela por haber querido vivir como en una novela, es obra de un autor que jamás le perdonó esa osadía: Flaubert... (Scorza, 1984, p. 111).

Lo más importante no es la identidad del autor, sino la interacción que suscita la lectura: una lectura activa que hace revivir tanto a los personajes como al lector. Un intradiscurso sobre el poder de la literatura para elevar el nivel cultural de los pobres atraviesa la narrativa de Manuel Scorza[11], iniciador en el Perú de los «populibros»[12]. El descubrimiento de la literatura y de sus poderes ya estaba presente en *La tumba del relámpago* cuando el padre Chasán escuchaba las confesiones de Crisanto Gutiérrez, uno de los enanos idiotas disfrazados de militares que acompañaban a la bella Maca en *Cantar de Agapito Robles*. Este personaje carnavalesco será el objeto de una transformación radical al convertirse en un letrado. Según Julia Kristeva, Bajtin enfoca la escritura como lectura de un corpus literario precedente y el texto como absorción y réplica a otro texto anterior, hasta llegar a la concepción de la novela polifónica como absorción del carnaval (Kristeva, 1969, p. 88). Al confesarse al padre Chasán, el ahora «don Crisanto Gutiérrez» cuenta la transformación mágica que operó en él la literatura, y afirma que la lectura de los textos literarios y políticos fueron fundamentales para su formación intelectual y ciudadana: *Los perros hambrientos* de Ciro Alegría, *Los heraldos negros* y los *Poemas humanos* de César Vallejo, *El Quijote*, Dostoievski, Balzac o *Los ríos profundos* de José María Arguedas, «libro donde yo podía haber habitado porque ese maestro hablaba por mí y por todos los tristes del Perú» (Scorza, 1979, pp. 110-111). Con el personaje de Crisanto Gutiérrez la novela se abre a una dimensión intertextual de tipo literario.

---

11 Marie-Claire, la amante de Santiago, es también el nombre de una revista popular en Francia mencionada por Nicolás cuando afirma que «Las maravillas de París solo las conozco por fotografía. Mis únicas comidas completas las miré en *Marie Claire*, la revista de los pobres» (Scorza, 1984, p. 61).

12 «A finales de los años 50, Scorza empezó su propia empresa editorial llamada Populibros, que produjo ediciones masivas económicas de novelas que se vendían en las ferias literarias callejeras. El proyecto de Scorza casi coincidió históricamente con el boom internacional, y lo contesta en un esfuerzo anticomercial que puso a disposición de los lectores locales ediciones accesibles» (Schwartz, 2009).

El capítulo describe también una operación de transgresión de lo sagrado que espanta al padre Chasán cuando Crisanto le declara: «el mismo día en que la perversa la lastimada la odiosa la idolatrada Maca Albornoz se transformó en la Virgen que ahora reverenciamos, ese mismo día nosotros sus idiotas salimos de las tinieblas» (Scorza, 1979, p. 111)[13]. Esta «transfiguración» constituye un doble «milagro» de carácter religioso y humano. Al sugerir que el poder «mágico» de la literatura eleva el espíritu de los desamparados, la página se contrapone irónicamente al discurso inquisitorial durante la época colonial: como lo recuerda Mario Vargas Llosa en el prólogo a su ensayo *La verdad de las mentiras* (1990), sólo la lectura de los libros religiosos estaba permitida entonces para los indios, ya que las «ficciones» podían trastornarles el juicio[14]. Esta ironía está reforzada por la onomástica, ya que el nombre del personaje se puede leer como la fusión de «Cristo» y de «Santo». Crisanto pretenderá también haber leído su propia historia en el *Cantar de Agapito Robles*, novela que abre esta vez un diálogo intertextual con el ciclo y con los textos políticos:

> y hace poco padre Chasán leí una historia *El cantar de Agapito Robles* de Manuel Scorza ese libro es mi pura historia hasta ahora mis ojos no lo creen he visto allí el retrato de todos los desdichados con quienes compartí mi desdichada vida y más lo leo y más me maravillo porque es increíble padre Chasán es increíble que Crisanto Gutiérrez vea publicadas las desventuras del irrisorio general Gutiérrez y yo lo escuchaba pasmado porque tanto entendimiento solo podía ser obra de Dios y así se lo dije y don Crisanto Gutiérrez me replicó no padre no es obra de Dios es obra de los hombres que hicieron esos libros porque después descubrí en revistas viejas textos de Kropotkin Rosa Luxemburgo Luis E. Valcárcel José Carlos Mariátegui y así me di con la palabra *socialismo* y allí aprendí que esta vida podía y debía ser diferente y que es posible acabar con esa pesadumbre de cabezas gachas yo sé que no le digo nada nuevo sino verdades que usted seguramente aprendió antes que yo en las bienaventuranzas de Jesús que no son otra cosa que manifiestos del socialismo padre Chasán bienaventurados seamos los pobres de espíritu porque algún día encontraremos la claridad en los libros... (Scorza, 1979, pp. 110-111).

13 Según Julia Kristeva, la oposición de los contrarios es también característico del género novelesco.

14 «Los inquisidores españoles, por ejemplo, prohibieron que se publicaran o importaran novelas en las colonias hispanoamericanas con el argumento de que esos libros disparatados y absurdos —es decir, mentirosos— podían ser perjudiciales para la salud espiritual de los indios [...] Ahora pienso que los inquisidores españoles fueron acaso los primeros en entender —antes que los críticos y que los propios novelistas— la naturaleza de la ficción y sus propensiones sediciosas» (Vargas Llosa, 2002, pp. 5-10).

La página constituye también una transgresión del universo narrado y de la representación gracias a la metalepsis narrativa, un procedimiento reiterado en *La guerra silenciosa* y en *La danza inmóvil*. El primer capítulo de *La danza inmóvil* nos hace entrar de lleno en el universo editorial y mundano de la creación literaria: muestra cómo, mientras Santiago se enfrenta con las ansias de la creación y con su editor en el restaurante La Coupole, ven salir a Manuel Scorza en medio de un grupo de artistas e intelectuales (Scorza, 1984, p. 14). No es la primera vez que el autor aparece como personaje actor de sus novelas, ya que en uno de los capítulos finales de *La tumba del relámpago*, titulado «Un tal Scorza empieza a meterse en camisa de once varas» (Scorza, 1979), él y Genaro Ledesma están hablando de la situación preocupante de Cerro de Pasco, donde acaba de llegar la tropa. Estos procedimientos, sobre los que se explicó el autor, van cuestionando las relaciones entre la ficción y la realidad y rompen con los códigos de la epopeya[15]. En su artículo sobre la cuestión de la metalepsis hoy, John Pier y Jean-Marie Schaeffer observan que sus efectos parecen ir en contra de la ilusión mimética para mejor recalcar el carácter construido del discurso literario. Pero plantea también una interrogación de fondo sobre la representación y su tratamiento cognitivo en su dimensión artística y cultural. Ahora bien, las novelas de Manuel Scorza se apartan precisamente de la ilusión mimética en beneficio de la ilusión referencial. En el primer capítulo de *La tumba del relámpago* el lector se enterará de que lo que tomaba por la descripción de un extraño cataclismo no era sino la tentativa de interpretación de uno de los ponchos de doña Añada, que ilustraba el mito de Inkarri, creando casi una «ilusión referencial»: Remigio Villena, el «lector» del poncho, relega al «verdadero» lector de la novela a un segundo nivel, proponiendo diferentes niveles de lectura: el del protagonista «maravillaespantado» (Scorza, 1979, p. 10) que va descifrando el mito tejido y el del lector de la novela en su operación de racionalización del texto[16].

15 «Pero ahí [en *La tumba del relámpago*] ya hubiera sido absurdo excluirme, porque yo era un personaje demasiado importante en la acción misma en ese momento. Porque los documentos del Movimiento Comunal que están allí transcritos y publicados de periódicos existen y sí tuvieron importancia en la época. En ese momento, haberme eliminado era ya omitir por un exceso, digamos, de modestia, que corría el riesgo de caer en la soberbia. Era exactamente lo contrario. Incluso creo que me coloqué poco porque muchos hechos que he vivido no los puse pero debía haberlos puesto pero ahora... ya es así. Entonces que quede claro que la intención fundamental fue el que mi exclusión del relato posibilitaba un relato épico» (Suárez, 1984, pp. 93-94).

16 Para Michael Riffaterre, «La ilusión es un proceso válido en nuestra experiencia de la literatura. El problema es que los críticos están engañados también, inser¬tan la referencialidad dentro del texto, cuando esta está, de hecho, en el lector, en el ojo del observador; cuando la referencialidad no es más que la racionalización del texto operada por el lector» (Riffaterre, 2017, pp. 13-37).

La guerra silenciosa cultiva el género épico para dar cuenta de otra manera de una realidad que trasciende el espacio del Perú contemporáneo, descartando la descripción mimética. En una entrevista que nos otorgó en París en 1976, Manuel Scorza declaraba: «Reconozco que yo mismo he cometido el error de exagerar el valor del testimonio: es testimonio, pero no solamente testimonio. Es, fundamentalmente, una novela»[17]. La creación de un ciclo épico cuidadosamente articulado como un fresco narrativo donde se describen los desencuentros del mito y de la historia trasciende el marco habitual de la novela indigenista tradicional[18]. *La guerra silenciosa* y *La danza inmóvil* ilustran la revolución literaria que constituyó el boom literario latinoamericano, acerca del cual Manuel Scorza declaró:

> En los pueblos subdesarrollados que son los pueblos de América Latina, quizás el único sector verdaderamente liberado es precisamente el de la novela. No hemos dado una política teóricamente original, no hemos dado una filosofía, no hemos sabido aún dar estructuras en la lucha contra el imperialismo, no hemos podido solucionar nuestros problemas teóricos, prácticos y económicos, pero sí hemos dado y estamos dando una novela de dimensión universal (Lassus, 1992).

La relectura de las obras de Manuel Scorza hoy permite darse cuenta del alcance excepcional de una narrativa que se insertaba en esta dinámica literaria, partiendo de una realidad extremadamente precisa para alcanzar una dimensión universal.

Contribución del autor

Jean-Marie Lassus ha participado en la concepción del artículo, la recolección de datos, su redacción y aprobación de la versión final.

Fuente de financiamiento

Autofinanciado.

Conflictos de interés

El autor declara no tener conflictos de interés.

17 «Conversación con el autor» (Lassus, 1992).
18 «Por ejemplo, en cuanto a mi novela, le diré que mi novela es fundamentalmente una novela épica y una novela mágica [...] Clasificar la novela de «indigenista» es una manera racista de ver las cosas [...] Esto todavía son saldos de una mentalidad española que consideraba que el indigenismo era una manera de hablar de seres inferiores, cosa que yo he abolido en mis libros» (Lassus, 1992).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Barthes, R. (1973), Teoría del texto. *Encyclopædia Universalis,* tomo XV. París: Encyclopædia Britannica.

Dávila Raffo, B. (s. f.). La plaza pública: el cronotopo como arena de lucha ideológica en Redoble por Rancas. Recuperado de https://fr.scribd.com/document/226711015/Scorza-y-Bajtin

Del Busto Duthurburu, J. A. (1986). *Perú incaico*. Lima: Studium Editores.

Kristeva, J. (1969). *Recherches pour une sémanalyse,* Paris: Seuil.

Lambin, G. (1999). *L'épopée, genèse d'un genre littéraire en Grèce.* Rennes: Presses Universitaires de Rennes.

Lassus, J. M. (1989, segundo semestre). Una noticia inédita de Manuel Scorza, primer elemento de reflexión teórica sobre el ciclo de *La guerra silenciosa*. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XV(30), pp.119-133.

_____ (1992). *Histoire et épopée dans le cycle épique de La guerre silencieuse de Manuel Scorza* (tesis de doctorado). Universidad de París III, París.

Mariátegui, J.C. (1996). Prólogo a Tempestad en los Andes de Luis Valcárcel. En *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana.* Ciudad de México: Ediciones Era.

Portocarrero, M. (1997). *La danza inmóvil:* un prototipo de literatura posmodernista. Recuperado de http://lasa.international.pitt.edu/LASA97/portocarrero.pdf

Renaud, M. (Coord.) (2009). *Epicidad y heroísmo en la literatura hispanoamericana.* Poitiers: Centre de Recherches Latino-américaines- Archivos.

Riffaterre, M. (2017, julio-diciembre). La ilusión referencial. *Co-herencia,* 14(27).

Schwartz, M. E. (2009). París no siempre fue una fiesta...: la política transnacional de la cultura en *La danza inmóvil* de Manuel Scorza. Recuperado de http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/pars-no-siempre-fue-una-fiesta-la-poltica-transnacional-de-la-cultura-en-la-danza-inmvil-de-manuel-scorza-0/html/0217fb48-82b2-11df-acc7-002185ce6064_3.html#I_0_

Scorza, M. (1970). *Redoble por Rancas.* Barcelona: Planeta.

_____ (1979). *La tumba del relámpago.* Ciudad de México: Siglo XXI.

_____ (1984). *Garabombo el invisible.* Barcelona: Plaza & Janés.

_____ (1984). *El jinete insomne.* Barcelona: Plaza & Janés.

_____ (1984). *Cantar de Agapito Robles*. Barcelona: Plaza & Janés.

_____ (1984). *La danza inmóvil*. Barcelona: Plaza & Janés.

Sellier, P. (1990) *Le mythe du héros*. París: Bordas.

Suárez, M. (1984, setiembre). Manuel Scorza habla de su obra. *Socialismo y Participación,* 27, pp. 93-94.

Vargas Llosa, M. (2002). Prólogo a *La verdad de las mentiras*. Madrid: Alfaguara.

Recibido: 5/12/2018
Aprobado: 5/4/2019