

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

E.A.P. DE LITERATURA



**APROXIMACIÓN A LA NOVELÍSTICA DE
MANUEL SCORZA *REDOBLE POR RANCAS*:
LA IRONÍA COMO DISCURSO CRÍTICO**

TESIS

**para obtener el Título Profesional de Licenciado en
Literatura**

AUTORA

Yuri Jesús Vilchez Bejarano.

Lima-Perú

2007

**REDOBLE POR RANCAS:
LA IRONÍA COMO DISCURSO CRÍTICO**

	pág.
INTRODUCCIÓN	03
CAPÍTULO 1	
RxR ANTE LA CRÍTICA LITERARIA	13
1.1. Perspectiva de la crítica literaria en torno a la narrativa de Manuel Scorza	13
1.2. La crítica literaria peruana sobre Scorza: la polémica inicial en torno al realismo en RxR	16
1.3. La crítica peruana sobre Scorza: vertientes actuales	21
1.4. El "desfase" de RxR desde la perspectiva del realismo	25
1.4.1. El realismo como ficción de realismo	25
1.4.2. El "desfase" en RxR	39
CAPÍTULO 2	
LA IRONÍA EN RxR	38
2.1. La ironía en RxR según la crítica literaria	41
2.2. La ironía verbal	45
2.3. La ironía verbal en RxR	50
CAPÍTULO 3	
RxR COMO UNA CRÍTICA AL REALISMO	56
3.1. El realismo como discurso ecoizado en RxR	56
3.2. RxR y su crítica al realismo	65
3.3. Lo mitológico	69
CONCLUSIONES	72
BIBLIOGRAFÍA	75

INTRODUCCIÓN

A lo largo de muchos años, desde las primeras publicaciones poéticas de Manuel Scorza, poco se ha escrito en el Perú sobre la obra de este autor, debido muchas veces a cuestiones personales contra él o simplemente por el desconocimiento de su escritura. Sin embargo, si su poesía ha sido injustamente olvidada, su narrativa ha gozado de mayor atención por parte de un público mayoritariamente extranjero (sobre todo en Francia y Alemania). En el Perú, el intento de rescatar la obra de Scorza y de plantear una nueva lectura de sus novelas ha tomado fuerza en la última década del siglo XX (lo demuestran casos como el de las revistas que dedican ediciones o artículos a Scorza, por ejemplo el No. 17 de la revista *La casa de cartón* o a través de la *Revista de crítica literaria latinoamericana*, desde los ochenta). En la actualidad, en el Perú, son importantes los estudios sobre la narrativa de Scorza publicados por Tomás Escajadillo, Antonio Cornejo Polar y Edmundo Bendezú. La crítica literaria peruana está volviendo los ojos hacia este autor. Sin embargo, aunque también la demanda de autores comunes a Scorza va en aumento, resulta contradictorio que hasta el día de hoy sólo se hayan reeditado dos novelas de Scorza. Este hecho provocaría un desfase entre la demanda de los lectores y las editoriales. Todo lo contrario ocurre lejos de nuestras fronteras: la novela *Redoble por Rancas*¹ ha sido traducida a más de quince idiomas y ha merecido más de media docena de tesis en otros países. En el 2002, Cátedra ha publicado una edición crítica de RxR. La editorial Siglo XXI ha lanzado al mercado, en varios volúmenes, las obras completas de Manuel Scorza.

¹ En adelante usaremos RxR para referirnos a la novela *Redoble por Rancas*.

Estos logros, por parte de Scorza, no han podido evitar el silencio² de la crítica peruana, sobre todo en el siglo pasado, actitud que ha contribuido a su poca comprensión dentro del Perú. En los lugares donde se ha hablado de su obra literaria, la crítica literaria peruana veía --y algunos sectores continúa viendo-- en Scorza una escritura oscurecida y deformada. Ciertos críticos literarios publican valoraciones siempre matizadas de prejuicios con respecto al autor, como señala al respecto Tomás Escajadillo:

En el Perú, en muchos sectores culturales y específicamente literarios, existe un prejuicio en contra de Manuel Scorza. Y esta antipatía ha estado presente en la crítica literaria, sea en forma de evaluaciones negativas de la narrativa de este autor, sea en la forma más habitual de un silencio en torno a su obra. (Escajadillo, 1994, p. 212)

² Cuando en 1970 se publica por primera vez RxR la crítica literaria peruana le fue indiferente o contraria, lo cual dio pie a suspicaces insinuaciones con respecto a una conjura de silencio en torno a Scorza (Escajadillo, 1993, p. 220). Hoy se continúa pregonando la idea sobre la indiferencia de la crítica peruana en torno a Scorza.

El silencio se prolonga en la crítica peruana, pues hasta la actualidad sólo hay dos críticos que se han ocupado seriamente de las obras de Scorza: Antonio Cornejo Polar y Tomás Escajadillo; luego siguen las notas periodísticas de Ricardo Gonzáles Vígil; también existen notas en otros diarios, así como entrevistas concedidas por Scorza a diversos medios. En la Universidad Nacional Mayor de San Marcos tampoco se registra ninguna investigación sobre nuestro autor reseñado, que contrasta con los numerosos trabajos de investigación en el ámbito universitario realizado en Estados Unidos y Europa. (Escajadillo y Mamani Macedo, 2005, pp. 336-337)

Sin embargo, hoy en día, a casi cuarenta años de la primera edición de la novela, las circunstancias y los actores han cambiado. La publicación, en el Perú, de su poesía completa y la reedición de las novelas *Redoble por Rancas* e *Historia de Garabombo, el Invisible* evidencian el enorme interés que su obra viene despertando en los lectores peruanos desde la década del noventa. Por otro lado, los críticos literarios peruanos le dedican mayor atención al advertir su relevancia en el desarrollo de la literatura peruana. Por otro lado, debiera de añadirse el nombre de Edmundo Bendezú al grupo de críticos peruanos, mencionados en la cita anterior, que se han ocupado "seriamente" de las obras de Scorza; porque, como veremos más adelante, Bendezú explora una poca hollada línea de análisis de la narrativa de Scorza y lo hace desde una perspectiva distinta a las anteriores, mostrando de esa manera valoraciones importantes de la obra de Scorza. En verdad, no se puede seguir hablando de un silencio sólo en torno a Scorza, habría que denunciar una conjura de silencio contra un gran sector de la literatura peruana por parte de la crítica literaria peruana, auspiciada por el centralismo obsesivo de la crítica en torno a una cantidad pequeña y sobrepuesta de autores representativos o comerciales, lo que impide que otros sean puesto de relevancia.

Es necesario reconocer aquella primera indiferencia y tomar con cuidado sus valoraciones. Debemos tener presente que nosotros mismos, muchas veces de modo inconsciente, como lectores pasivos, hacemos de esos prejuicios³ nuestras propias opiniones. De esa manera, las palabras de un cierto grupo de críticos literarios, quienes dominan el sistema literario peruano, se convierten en ilusión de certeza. Es decir, aquella ilusión se produce cuando los prejuicios se imponen de manera oculta en la mente del lector y aparecen como propios del mismo sujeto; cuando en realidad son opiniones interesadas que se nos imponen, tratando de dictarnos juicios determinados, y no, por el contrario, buscando generar una visión crítica del lector cotidiano al dotarlo de herramientas y perspectivas válidas para su juicio. Sin embargo, no por esas subjetividades cabe eliminar aquellos prejuicios parcializados, porque “sin prejuicios no cabe formarse juicios. En los prejuicios, y solo en ellos, hallamos los elementos para juzgar”⁴. No debemos eliminar de nuestras reflexiones los prejuicios en torno a Scorza; sino, por el contrario, los tomaremos como juicios anteriores a nosotros de los cuales partiremos.

Las primeras críticas hablan de un proyecto fallido en RxR, cuyo objetivo, ser un discurso realista y verídico, se vería empañado por los elementos de humor e irrealidad que contiene. Estas primeras valoraciones en torno a RxR se contrastan con la enorme lectura que tiene en el extranjero y la evidente atracción que es hoy en día.

³ Al hablar de prejuicios no nos referimos, con respecto a ellos, como solamente ideas discriminatorias sobre algo; sino, de opiniones sobre algo antes de tener verdadero conocimiento sobre algo.

⁴ "Los prejuicios iniciales de los padres producen una decantación de juicios que sirven de prejuicios a la generación de los hijos, y así en denso crecimiento, en prieta solidaridad a lo largo de la historia. Sin esta condensación tradicional de prejuicios no hay cultura" (Ortega y Gasset, 1985, p. 66).

Las inquietudes que motivaron este estudio, cuyo objeto es el primer libro de Manuel Scorza, giran en torno a algunos hechos extratextuales. En primer lugar, el rechazo, ya mencionado, por parte de la crítica literaria peruana a la novela RxR, durante los primeros años de aparición de la obra. Este hecho se contradice con el enorme interés y aceptación de RxR por lectores del Perú actual. Además, estos dos casos anteriores corren en paralelo con la negación del escritor Scorza de incluir su obra dentro del indigenismo o neoindigenismo; lo cual, paradójicamente, viene siendo proclamado desde hace algunas décadas por la crítica literaria peruana.

A propósito de estos hechos, y con el deseo de comprenderlos, realizamos en este trabajo un análisis de RxR intentando describir las intenciones expresivas del texto. De este modo, centraremos nuestro análisis en la ironía, la cual permite articular los elementos irreales y reales que posee el texto, cuya aparente no correspondencia ha llevado a varios críticos literarios a señalar una incongruencia entre la forma de narrar la realidad y la "realidad misma". Es a partir de este punto que planteamos nuestra hipótesis central: la ironía, como discurso medular en RxR, al coagula los niveles aparentemente discordantes en la novela, critica la poética del realismo literario al considerarlo como un correlato de los discursos políticos imperantes en la literatura peruana que buscan, a juicio de Scorza, justificar un estado de dominación.

El realismo ortodoxo, que fundamentalmente se desarrolló a través del indigenismo, fue uno de los principales lenguajes literarios empleados en la primera mitad del siglo XX en el Perú (la retórica realista cumplió un papel medular en el costumbrismo o neocostumbrismo y, también, en el discurso del realismo urbano o

neorrealismo a mitad del siglo XX). Sin embargo, a fines del siglo XX, el realismo canónico cae en una falta de credibilidad y surge, a la par, tendencias narrativas que abren nuevas vetas de la creación literaria narrativa, inexploradas de manera continua hasta entonces, como sucede con el relato fantástico. El auge de la obra de Scorza se presenta como evidencia del quiebre de la estética realista canónica. De ahí el enfrentamiento de la obra con la crítica de aquel entonces, una crítica literaria cuya fuente es la estética del realismo canónico (sobre todo el realismo social y crítico). Por ello, la negativa y superficial lectura de Scorza por parte de los primeros críticos peruanos, quienes no tuvieron en cuenta que los elementos, considerados por ellos como irrelevantes, son la fuerza principal que estructura el discurso en la obra. Debido a esto, nos resulta muy importante concentrarnos sobre todo en los estudios y las posturas de los críticos literarios peruanos que analizaron y comentaron *RxR*, porque a través de sus palabras se nos revela la pugna con el realismo que mantiene *RxR*.

Es necesario señalar que no analizaremos el conjunto de cinco libros que conforman el ciclo de *La guerra silenciosa*. Nuestro objetivo nos lleva a estudiar la primera de estas obras, pero no en relación con los otros libros que conforman el ciclo novelístico. Esta delimitación responde a dos motivos. Si bien el libro se articula dentro de un conjunto mayor de textos, posee una individualidad que lo hace independiente semánticamente de los demás. Contrátese, por ejemplo, el estilo de *RxR* con las otras cuatro novelas que pertenecen al ciclo y se comprobará que *RxR* contiene mayor carga lúdica en su discurso, en tanto que en los restantes libros este tono decrece. En este sentido, *RxR* sobresale del conjunto. Quizá nunca sepamos con certeza el porqué de esto. Recordemos que Scorza fue diseñando los componentes del ciclo a medida que lo

iba escribiendo (al inicio el ciclo comprendería nueve novelas), por lo tanto se podrían suponer la existencia de factores que cohibieron el uso del mismo lenguaje de la primera entrega en las otras cuatro. Por otro lado, esta independencia semántica de la primera novela de Scorza, con respecto a los otros libros que la acompañan, se ve motivada por la enorme reedición y circulación en el Perú de antiguas ediciones de RxR, a diferencia de las demás obras del ciclo novelístico. Todo esto produce en el lector cotidiano el efecto de percibir a RxR no como una parte de una estructura mayor, sino como una individualidad. Sólo la crítica literaria lee *La guerra silenciosa*, los lectores comunes leen RxR. De ahí una probable fuente de incompreensión por parte de una línea de la crítica literaria peruana y los lectores no académicos.

Nuestro análisis se encuentra dividido en tres capítulos. En el primero realizamos una síntesis de la crítica literaria peruana en torno a la novela de Scorza, con el objetivo de comprender en qué radican las valoraciones negativas de su obra. Este repaso nos lleva al problema de la representación del referente en la novela RxR. Posteriormente pasamos a revisar los elementos que componen la ficción narrativa en RxR y describimos de qué manera, dentro del discurso de RxR, existe una incongruencia entre su objetivo (ser verídico) y los componentes irreales que debilitan la finalidad pretendida. Sin embargo, también tenemos en cuenta que ese desfase se produce desde la perspectiva de lectura de un realismo canónico. Por lo tanto, tomando como base los estudios sobre la comunicación literaria, proponemos que esos desfases, más que develar una fisura en la estructura, señalan la necesidad de que el lector replantee su lectura, ya no hacia el referente, sino hacia el lenguaje mismo. De ese modo, RxR se instaure sobre la base de un discurso irónico.

En el segundo capítulo describimos el desarrollo del discurso irónico en RxR. Pero antes comprobamos que la crítica literaria no ha abordado esta faceta de la novela por considerarla simplemente como accesoria. A partir de superar esta lectura, reconocemos a los componentes añadidos en la novela como elementos que dotan de significado al texto y, sobre todo, describimos cómo el discurso irónico vertebraba a todos esos componentes, los cuales, sin ese tipo de lectura, estarían sueltos produciéndose la incongruencia que señalara la crítica anterior.

El concepto de eco, desarrollado en el capítulo segundo, es medular en la definición pragmática de la ironía verbal que empleamos. Como explicamos más adelante, la ironía se da al reproducirse un enunciado ecoizado en un contexto determinado, al reconocer el lector este hecho se altera el sentido de la frase y se produce un desvío hacia una lectura irónica de lo dicho y una crítica de lo ecoizado. En el tercer capítulo precisamos el discurso ecoizado en RxR. Este objetivo nos lleva a revisar los discursos imperantes al momento de la producción de RxR. Partimos de la relación evidente que existe entre RxR y el discurso indigenista. Mas no identificamos el discurso ecoizado con el indigenismo en su totalidad, o con una etapa, o autor, u obra determinada; sino, detectamos que RxR ecoiza una característica de los discursos anteriores a su producción: el deseo de esconder su naturaleza ficcional y constituirse como verdad. Lo que hace RxR, al proponerse como realista y mostrar contradictoriamente componentes irreales, es develar su carácter ficcional y al hacerlo desnuda la naturaleza ficcional de los discursos ecoizados.

En este camino, Carlos Eduardo Zavaleta nos alienta con su aguda intuición al afirmar que Manuel Scorza "nos liberó de nuestro respeto al *neindigenismo* de Arguedas, y elaboró otro (...) Él puso de vuelta y media a los críticos que no entendieron su nueva retórica, en la cual Scorza envolvió la injusticia (y la hipocresía oficial) en que sufrían los campesinos" (Zavaleta, 2004, pp. 321-322). Quitar el lado serio del discurso indigenista canónico a través de un lenguaje lúdico, que para Zavaleta es propia del "boom", es precisamente lo que nuestro análisis de la ironía en RxR describe.

Es muy común que, para explicar su lenguaje, el estilo narrativo de Scorza sea emparentado con la llamada narrativa del "boom". Algunos libremente lo asocian con García Márquez, o tratan de conectarlo con Alejo Carpentier o enlazan a RxR con una herencia del surrealismo poético del último Scorza--poeta. Nuestro análisis no parte de estas conjeturas, es decir, no analizamos RxR desde la perspectiva del "boom"; sino, únicamente nos abocamos a describir como funciona un discurso irónico en RxR. De dónde hayan venido esas influencias queda en segundo plano, por ahora. No tocar el tema de las conexiones RxR con otros modelos retóricos no invalida la propuesta de lectura que realizamos. Sin embargo, no podemos negar que el lenguaje lúdico (humor, ironía, erotismo) que emplea RxR y las posturas, que básicamente vamos a tratar en esta tesis, contra el realismo ortodoxo corren a la par de la narrativa del "boom"⁵, lo cual puede dar paso a un segundo nivel de estudio.

⁵ Es importante resaltar el papel demoledor que tuvo la narrativa del "boom" frente al realismo ortodoxo, el cual, como veremos más adelante, es cuestionado por el discurso irónico de RxR. Esta evaluación del realismo que realiza RxR lo también lo aproxima al "boom". Carlos Fuentes señala: "Lo que ha muerto no es la novela, sino precisamente la forma burguesa de la novela y su término de referencia: el realismo (...) La muerte del realismo burgués solo anuncia el advenimiento de una realidad literaria mucho más poderosa" (Fuentes, 1972, p.17). Y esa realidad literaria estará basada en un nuevo lenguaje cuyo rasgo principal es el humor (Ibíd., pp. 30-32. cf. Rodríguez Monegal, 1972, pp. 88-90), elemento importante en RxR. Más adelante Fuentes habla del objetivo de la nueva narrativa: "Reinventar la historia, arrancarla

Al final de nuestro derrotero confiamos en haber contribuido con los estudios en torno a la literatura de Manuel Scorza; o, al menos, esperamos provocar una reflexión sobre el proceso de cambio que viene atravesando nuestra literatura. Nos encontramos en una etapa de espera, de desconcierto espiritual. La desesperanza, el cinismo, la ironía, el escepticismo, el individualismo, el vacío, etc. son ánimos que nos embargan en la actualidad. Nuestra literatura, como tratando ella de ser fiel a su pasado, pareciera que se encontrara en la espera de un proyecto mayor que la encause y le de sentido. El auge actual de la lectura de Scorza, al igual que los libros de la misma tónica, sintetiza un nuevo ordenamiento dentro de la construcción simbólica de nosotros mismos. El español y el criollo fueron el referente simbólico en la literatura durante la colonia; el criollo pasó a liderar como símbolo de nuestra identidad republicana en el siglo XIX; el indígena fue el estandarte de nación para las clases medias en la primera mitad del siglo XX; el migrante provinciano y el marginal, lo fueron a mitad del siglo XX; hoy, en este presente que camina, probablemente se viene construyendo un nuevo sujeto simbólico que será nuestro reflejo y nuestra imagen. La literatura está puliendo diversos personajes y uno de ellos quizá sea, en unos años más, nuestro referente. Scorza, después de dos décadas de fallecido, reingresa en medio de esta guerra simbólica y silenciosa.

de la épica y trasformarla en personalidad, humor, lenguaje, mito: salvar a los latinoamericanos de la abstracción e instalarlos en el reino humano del accidente, la variedad, la impureza: solo el escritor, en América Latina, puede hacerlo" (Fuentes, 1972, pp. 95-96). Este es un planteamiento al cual Scorza se acerca mucho en sus propuestas. Donald Shaw, a la par que resalta la destrucción del realismo ortodoxo (Shaw, 1992, p. 216), pone de relieve el humor y erotismo como aspectos importantes en el lenguaje de la nueva narrativa. Este crítico literario clasifica tres tipos de humores que se dan en la narrativa: el humor satírico, el humor "ontológico" (metafísico o trágico) y el humor lúdico, exento de toda preocupación

social (Shaw, 1992, pp. 219-221). Por otro lado, tampoco partiremos de la noción de realismo mágico o real maravilloso (cf. Merton, 1998) por las mismas razones ya expuestas.

CAPITULO I

RxR ANTE LA CRÍTICA LITERARIA PERUANA

1.1. PERSPECTIVAS DE LA CRÍTICA LITERARIA EN TORNO A LA NARRATIVA DE MANUEL SCORZA.

Los escritos actuales sobre la obra de Scorza, tanto en el Perú como en el extranjero, exponen una variedad de lecturas que enriquecen su poesía y su narrativa. El crítico alemán Friedhelm Schmidt, después de organizar y analizar la bibliografía de y sobre Scorza (Schmidt, 1991b; 1993), plantea tres temas básicos sobre los cuales ha girado la crítica literaria que aborda la narrativa de Scorza (Schmidt, 1991a): 1) la relación entre ficción y realidad; 2) la elaboración de los mitos indígenas; y, 3) la ideología del autor.

Partamos desde la sistematización que plantea Schmidt (la más completa realizada hasta ahora) para precisar un punto de convergencia que relacione estas diversas perspectivas. No se trata de sintetizar estas perspectivas en una idea general; por el contrario, sólo trataremos de señalar el tema que se encuentra de manera secundaria, pero latente, en todas ellas y que en cierto modo las vincula.

En el tema básico sobre la ideología del escritor (3), según el crítico alemán, se confrontan dos posiciones: aquella que coloca el discurso narrativo de Scorza dentro de

la perspectiva de los protagonistas y la otra que, por el contrario, subraya el carácter exterior de la mirada del narrador sobre el mundo indígena, resaltándose de esa manera en la novela la heterogeneidad propia de los discursos indigenistas. Podemos concluir que el debate, en torno a este punto, trata de aclarar si el escritor logra o no plasmar una visión desde dentro de los protagonistas indígenas. Se evalúa el grado de veracidad que posee la mirada del escritor. En tal sentido, podemos decir que la discusión sobre la ideología del escritor involucra, de manera relevante, el realismo de la obra.

En cuanto a la elaboración de los mitos indígenas (2), segundo tema básico señalado por Schmidt, Dunia Gras, en la introducción que realiza a la última edición de *RxR*, señala dos aspectos a tener en cuenta cuando se aborde el tema de lo mitológico en la novela: el empleo de los mitos como mecanismo para generar conciencia social y la invención de éstos por parte de Scorza (Gras, 2002).

Con respecto al segundo punto señalado por Dunia Gras, queda claro que la mayoría de los mitos fueron creaciones del propio autor⁶. Sin embargo, tengan o no tengan los mitos, que emplea Scorza en sus novelas, su origen en la tradición popular andina, la función que éstos cumplen dentro de la narrativa de Scorza da pie a diversas interpretaciones. Algunos ven el empleo de la visión mítica como "la posibilidad de mostrar una aproximación a la visión interior del mundo andino" (Gras, 2002, p. 113); otros críticos resaltan lo mítico como elemento liberador (Teja, 1978, p. 278), porque el

⁶ "Se debería precisar que esos mitos que aparecen en *La Guerra Silenciosa* no son en Scorza herencia de la tradición, del substrato quechua --como pensaron algunos críticos franceses--, sino que forman parte de una mitología muy precisa: la producida por el propio Scorza, que surge de su poder simbólico. Es decir, su tratamiento del mito es muy distinto al que realiza José María Arguedas, quien llevó a cabo incluso un rescate de la tradición oral indígena. Si consultamos por ejemplo, un texto de referencia sobre el folklore de la región de Cerro de Pasco, como es la obra de César Pérez Arauco, *El folklore literario de Cerro de Pasco (cuentos, leyendas, cantares)*, podemos llevarnos una pequeña sorpresa inicial, ya que en las casi

empleo del mito como "doble de la historia (...) permitirá luchar contra el olvido, engrandeciendo al pueblo indio" (Lassus, 1989, p. 130). La pugna dentro de la novela entre la historia y el mito representa la confrontación entre las culturas que la novela pone en escena (Forgues, 1991; Schmidt, 1991a). Al situar al mito o a la visión mítica, ya sea su origen o función, como centro del discurso en la novela se produce una evaluación implícita del discurso realista; porque los mitos cumplen en la novela una clara función desde el principio, "la de poner en evidencia la realidad con la que contrastan" (Gras, 2002, p. 116).

Por último, cuando vemos la problemática que surge entre la ficción y la realidad (1), producto en el fondo de los dos puntos anteriores a éste, se observa con mayor claridad que el concepto siempre a tener en cuenta, y con el cual se involucran las diversas miradas críticas que abordan esta novela, es el realismo, ya sea para contrastar RxR con la realidad en la búsqueda de una correspondencia, ya sea para observar la función que cumplen los mitos o los efectos fantásticos en una novela que se pretende como un texto de denuncia, tal como refiere Mabel Moraña cuando estudia la función de la fantasía en RxR.

La configuración mítica del relato y los elementos sobrenaturales incluidos en el discurso de la novela operan como todo fenómeno de creencia: resultan sostenibles en tanto satisfacen el nivel pragmático de explicar la realidad, lo cual confiere cierta solidez a ese sistema de representaciones, independientemente de su confirmación empírica. La fantasía opera así tanto en el nivel consciente como inconsciente de los personajes. Invierten la realidad en el sentido de que da preeminencia al irracionalismo y a las versiones míticas de la historia, sin constituir un cuerpo conceptual sistemático, sino un sistema de signos encubrientes, poéticos, que aparentan inaugurar una realidad nueva cuando en verdad solamente organizan

cuatrocientas páginas de las que consta no se encuentra ni una sola referencia que pueda servir de substrato autóctono a los supuestos mitos tratados por Scorza en sus novelas" (Gras, 2002, pp. 112-113).

versiones simbólicas, interpretativas, del nivel empírico cotidiano. (Moraña, 1983, p. 191).

1.2. LA CRÍTICA LITERARIA PERUANA SOBRE SCORZA: LA POLÉMICA INICIAL EN TORNO AL REALISMO EN RxR

Hemos observado cómo la crítica literaria que aborda la narrativa de Scorza ha dado gran importancia a la confrontación entre el mito y la historia, así como entre la ficción y la realidad, trasladando la perspectiva del escritor de uno a otro lado. A la vez, con todo ello, se resalta el análisis implícito del discurso realista en la novela. Sobre la base de este mapa, veamos ahora la recepción que tuvo esta primera novela de Scorza en el Perú para buscar con ello un argumento más probable con respecto al porqué del silencio de la crítica literaria peruana. En primer lugar mencionaremos a dos de los primeros críticos de RxR, Ricardo Ruez y Abelardo Oquendo, quienes desde el nacimiento de la narrativa de Scorza lapidaron su novela.

La primera de estas reseñas críticas es la de Abelardo Oquendo (1971). Fundamentalmente, este crítico literario señaló en su momento que la novela mantiene un tono de frivolidad que daña RxR. Esta falencia, seguimos a Oquendo, radicaría en una especie de desfase entre la forma de narración y lo narrado, entre la enunciación y lo enunciado.

Darle a lo que el propio autor define como “la crónica exasperadamente real de una lucha solitaria”, un tono de farsa, implica el grave riesgo de que la realidad y la forma de narrarla no conciliaran bien, no se compenetraran como debieran en la novela. Y Redoble por Rancas tiene un carácter lúdico en su escritura y en la concepción de situaciones y personajes que obstaculizan la aludida fusión; es decir, la farsa reviste allí cierta gratuidad, lo que establece

el divorcio entre la condición de testigo que reclama para sí el autor y las modalidades histriónicas que adopta el novelista. (Ibídem)

La idea central de la crítica de Abelardo Oquendo expresa un desfase, una no conjugación adecuada entre la forma de narrar la historia y las pretensiones mismas de ésta: ser real. Esta disyunción se aprecia también, respectivamente, entre lo que expresa (implícita y explícitamente) el narrador y las intenciones del autor de convertir la novela en una denuncia; porque, si la intención de la obra es ser una denuncia, para serlo tiene que pretender ser real; pero, según Oquendo, la forma "irreal" de narrar contraviene el deseo y fundamento mismo del libro.

Por su parte, Ricardo Ruez, si bien rescata elementos positivos en RxR, no deja de señalar también el mismo desfase señalado por Oquendo:

Manuel Scorza ha limitado sus puntos de vista. Ha sacrificado el rigor en la interpretación de la realidad, no ha buscado en profundidad en la trama de los conflictos sociales, al darles un sesgo de superficialidad en favor del desarrollo de situaciones y personajes que abultan el relato, distraen, deslumbran, enajenan la realidad que se pensó mostrar. (Ruez, 1971)

Ruez señala como causa de esta "falta de rigor en la interpretación de la realidad" el empleo, por parte del narrador, de recursos técnicos de lenguaje y montaje que observó en los escritores latinoamericanos contemporáneos a Scorza. El problema, según Ruez, sería que Scorza no supo emplear adecuadamente esas técnicas

Su fracaso se hace patente cuando debe mostrar los hechos concretos de la lucha y cae en la anécdota, con función limitada: la conmisericordia o la

sonrisa. Estos desniveles en el enfoque de los hechos y en la discordancia verbal son las causas del desacierto en la composición de la novela. (Ibídem)

Todo esto provocaría en la novela su alejamiento de la "realidad" y, por lo tanto, un desenfoco del interés primordial del realismo crítico: la denuncia social sustentada en el grado de veracidad del relato.

Pero alejarse del sustento real, reelaborar, transfigurar los hechos para constituir un mundo ajeno a las exigencias del enfrentamiento social, resulta peligroso. (Ibídem)

Ambas aproximaciones críticas señalan en común un desfase entre la intensión de RxR como aparato de denuncia social y las técnicas literarias empleadas para ello. Estos niveles, según los críticos citados, no responden a los intereses del realismo crítico social.

En el año de 1978, Tomás Escajadillo publica un estudio sobre las cuatro novelas publicadas de Scorza hasta aquel entonces. Este análisis se inicia denunciando una conjura de silencio contra Scorza. Escajadillo intenta "esclarecer una situación que a mi me parece evidente: el juicio crítico en torno a la novelística de Scorza ha estado oscurecido o deformado" (Escajadillo, 1994, p. 212). Pero no explica ni precisa el motivo de tal situación.

Sobre la valoración que realiza Escajadillo, es necesario señalar que los tres puntos donde incide su crítica son el lenguaje empleado, la relación de la novela con el

indigenismo⁷ y el problema de la coherencia interna dentro de la obra, debido a las historias y los espacios narrados⁸. El primer punto desconcierta al crítico, sin embargo, no cae fácilmente en el frívolo juicio negativo de Oquendo y Raez.

El "realismo mágico" ¿entorpece o favorece la percepción y comprensión de la realidad, en una novela que se presenta explícitamente como "realista"? (...) Es necesario esclarecer que estos dos aspectos, el lenguaje de la novela, y el realismo mágico y fantasía del ciclo, con frecuencia se han vinculado a la idea de que las novelas de Scorza --por las objeciones que ha este respecto se les hace--, carecen de "eficacia social", incumplen una función que sí realizan otras novelas de contenido social y muy especialmente las "indigenistas". Afirmación que considero incierta pero que merece un debate más amplio. (Ídem, pp. 218 - 219)

De una manera más explícita, en la cita anterior se hace evidente la tensión interna que observa la crítica literaria en la novela de Scorza: el desfase entre el objetivo de la obra y el lenguaje que emplea ésta para entregarnos el mundo representado.

En 1984 aparece un análisis breve y conciso de Antonio Cornejo Polar titulado "Sobre el 'neoindigenismo' y las novelas de Manuel Scorza". Cornejo, en primer lugar, introduce el concepto de heterogeneidad a la propuesta inicial de Escajadillo, quien bautizara como Neoindigenismo a la narrativa heredera del Indigenismo e Indianismo que aplicaba las técnicas narrativas del "boom"⁹. Y sobre esa reformulación, Cornejo Polar realiza un balance de la obra de Scorza.

⁷ "Scorza ha traído a la narrativa cuya temática se centra en las luchas del campesino indígena, tanto elementos ajenos a dicha tradición, que los lectores (y los críticos), no saben ya si seguir hablando de indigenismo o no" (Escajadillo, 1994, p. 217).

⁸ "Mencionemos ahora una falla que se repite en los cuatro tomos: la presencia de historias secundarias, con frecuencia muy divertidas y bien narradas, que están totalmente desvinculadas de la intriga principal y que no cumplen función alguna en el orbe novelístico". (Íbidem, p. 219).

⁹ Además de otras características como el aumento del lirismo, el crecimiento del espacio de la representación narrativa y el empleo de la perspectiva del realismo mágico. Sobre el concepto de

Parece claro que el empleo de este doble código [el realismo mágico y la novela social] no resuelve la heterogeneidad propia del indigenismo; al revés, en cierto sentido, al menos, la hace más compleja y conflictiva. Si el indigenismo ortodoxo ponía en tensión la índole del referente con respecto a la normatividad de la novela social, el neoindigenismo de Scorza añade una nueva tensión mediante el empleo de los recursos del realismo mágico que representa, tal como los utiliza el narrador, la modernización del relato y un nuevo alejamiento de su referente. (Cornejo Polar, 1989a, p. 215)

Cabe señalar que el concepto de heterogeneidad, elaborado por Cornejo Polar, designa la relación asimétrica de dos universos socioculturales distintos y opuestos presentes en el texto literario. Entre el mundo que la obra pretende representar y el espacio desde el cual se construye el texto existe una discordancia cultural que provoca la deformación del mundo indígena dentro de la novela, al intentar ingresar una cosmovisión extraña dentro de nuestros esquemas mentales, occidentales y supuestamente modernos (cf. Cornejo Polar, 1980, 1994; Mazzotti [y] Zevallos Aguilar, 1996; Schmidt-Welle, 2002). La pretensión de realismo en las obras indigenistas canónicas se vería defraudada por la imposibilidad de saltar esa brecha. Según Cornejo Polar, dentro de la obra de Scorza, ese conflicto se intensifica debido al lenguaje "moderno" que emplea el narrador para intentar representar el mundo "arcaico" de los indígenas. Nuevamente estamos frente a una valoración de la obra de Scorza que sitúa el conflicto dentro de la estética del realismo, como tensión que se produce por la falta de coordinación entre su objetivo como obra de denuncia, la cual pretendería la representación fiel de la realidad indígena, y el lenguaje que emplea para ello, las nuevas técnicas del "boom".

neoindigenismo, Cornejo Polar señala: "La caracterización que propone Escajadillo es correcta, sin embargo, sería necesario articularla con una concepción general del indigenismo que no se limitara a definirlo por su referente (el mundo indígena) y por su intencionalidad (una literatura de denuncia y

A diferencia de las primeras valoraciones sobre la novela de Scorza, negativas ambas, los estudios de Escajadillo y Cornejo Polar, resaltan de manera más técnica y clara el quiebre entre la pretensión de realismo de la obra y el lenguaje que emplea para ello. Ambos críticos no minimizan la obra de Scorza; por el contrario, Escajadillo intuye que detrás de ese "defecto" se esconde algo importante y Cornejo Polar lleva ese desfase a un nivel mayor, no como un rasgo de la obra de Scorza, sino como una característica propia de la novela indigenista, la cual se pretende realista por naturaleza.

Debido al poco reconocimiento que tuvo la obra de Scorza en el Perú dentro de la crítica peruana, estos cuatro análisis han sido los canónicos sobre la narrativa de Scorza. Todo lo que se ha comentado en el Perú sobre este narrador está sobre la base de estas lecturas.

1.3. LA CRÍTICA PERUANA SOBRE SCORZA: VERTIENTES ACTUALES

Entre los análisis más recientes en el sistema de la crítica peruana podemos señalar el estudio que le dedica Edmundo Bendezú a la zaga de *La guerra silenciosa*. Bendezú no duda en situar a Scorza dentro del realismo peruano al afirmar que "Scorza ha escrito técnicamente las novelas más realistas del realismo peruano" (Bendezú, 1992, p. 277). A diferencia de los críticos literarios anteriores, Bendezú no encuentra una discordancia en la novela entre el mundo representado y la forma de entregarlo. Para Bendezú la mezcla "increíble" de ficción y realidad determina el tipo de realismo que

reivindicación), sino que pudiera observar prioritariamente su proceso de producción. Esta perspectiva permite ver lo que es esencial en el indigenismo: su heterogeneidad conflictiva" (Cornejo, 1989, p. 208).

están practicando los novelistas peruanos del siglo XX, en comparación con el realismo decimonónico.

El realismo peruano, señala BendeZú, es un juego de dos tendencias: la preocupación por la historia peruana que debe ser cambiada en su curso hacia el futuro y, del otro lado, un poderoso impulso de la imaginación para distorsionar artísticamente la realidad que se quiere representar en la obra de arte. Para Edmundo BendeZú, "Manuel Scorza ha logrado en *Redoble por Rancas* un equilibrio bien proporcionado entre las dos tendencias de la novela peruana" (Ibídem, p. 279). Para este crítico peruano, RxR se destaca por el justo equilibrio de los elementos fantásticos y realistas en la estructuración de la obra, gracias al empleo del lenguaje del "realismo mágico".

A diferencia de los críticos anteriores, BendeZú no encuentra como deficiencia la alternancia del propósito realista en la obra de Scorza y el lenguaje empleado por ésta; por el contrario, realza esa combinación. Esta postura es motivada por el concepto de realismo que maneja BendeZú para valorar las obras literarias. Una perspectiva bastante diferente a los críticos anteriores.

Para que una novela merezca el nombre de realista, ¿tiene que dar una versión exacta de los hechos históricos a los que alude o describe? Ninguno de nuestros novelistas del realismo lo hace, ni tiene intención de hacerlo, lo que quiere es, sobre todo, escribir una novela y si ésta tiene éxito, aún mejor, y si ella de algún modo altera la realidad mediante la imaginación, entonces la novela a logrado un objetivo ideológico que puede tener o no tener nada que ver con la verdad. (Ibídem, p. 293)

Bendezú lleva el concepto de realismo hacia un ámbito meramente técnico y pragmático, donde la correlación de veracidad entre la obra y "lo real" queda invalidada. La categoría de realismo se desplaza hacia el receptor, es éste el encargado de mimetizar la novela con la realidad. La obra literaria puede presentarse a través de múltiples lenguajes, pero es el receptor quien asume el carácter realista de la novela, no con el criterio de buscar una correspondencia entre el mundo representado por el texto literario y la realidad fáctica, sino con el ánimo de interiorizar el mundo representado por la novela, sea cual fuere éste, para luego, a partir de allí, lograr la contrastación con el discurso de la realidad que la cultura establece.

Esta línea abierta por Bendezú, mucho más rica que la predominante para el análisis y comprensión de la obra de Scorza, desgraciadamente no es seguida, pero sí acompañada por otros recientes estudios que buscan resaltar más las estrategias discursivas del texto que comprobar la fidelidad de los hechos narrados¹⁰. Felizmente, la otra línea, no menos importante, continúa siendo estudiada para esclarecer la relación entre el referente y el lenguaje que intenta representarlo¹¹. En el fondo ambos caminos conducen a un mismo fin.

La revisión que hemos realizados en torno a la crítica peruana sobre RxR nos lleva a sostener tres premisas: a) las diversas lecturas críticas tienen en común señalar

¹⁰ "Demostrar que la literatura es una literatura políticamente comprometida con la causa de las comunidades indígenas del Perú no aporta nada a la crítica que existe sobre ella, pues este compromiso define su estética y su vida. Lo que sí es importante es mostrar los múltiples mecanismos a través de los cuales Scorza compromete su literatura y busca comprometer al lector con la causa indígena" (Wilson Osorio, 2001)

¹¹ "En el texto de Scorza se da una correspondencia analógica entre lo narrado y lo sucedido, pues lo que se relata en el discurso se puede comprobar en la realidad. Los hechos pertenecen a las historia reciente de

un "desfase" en la novela, entre el objetivo de realismo en la obra y el lenguaje empleado para lograrlo; b) la visión mítica se mantiene como tema central en los estudios sobre RxR, de este modo, se resalta con ello una importante filiación de RxR con el indigenismo, sustentándose de esta manera el concepto de neoindigenismo; y, c) una variación en la crítica literaria en cuanto a su perspectiva de análisis, desde un paralelismo entre la realidad fáctica y la novela (ya sea también en una clave mitológica), hasta un mayor realce de las técnicas narrativas y el lenguaje empleados en la construcción de la obra.

En cuanto al primer camino (a), felizmente se ha agotado la perspectiva crítica que asumía dicho desfase como un defecto de la obra; por el contrario, hoy se explora de manera más disciplinada y objetiva el problema que plantea RxR en cuanto al género que pertenece¹². En cambio, (b) es el tema más estudiado en el Perú, así como fuera de él, y es el que indudablemente hidrata el texto y le dota de valor universal. El tercer camino (c), en realidad, no ha sido estudiado detenidamente, apenas una que otra aproximación, que en un comienzo fueron negativas; pero que, poco a poco, ha ido sobresaliendo el valor del humor y otros efectos de la novela. Este será nuestro camino principal.

A continuación analizaremos el "desfase" señalado en (a). Cabe recordar que esta visión crítica es producto de una poética realista predominante en gran parte del

la sierra peruana y Scorza conoció muy de cerca esa realidad. No hay relación homológica en tanto los hechos no son los mismos, en tanto no son iguales, sino parecidos" (Mamani, 2005).

¹² "En el texto de Scorza se da una correspondencia analógica entre lo narrado y lo sucedido (...) Entonces no se puede considerar a Redoble por Rancas como una obra perteneciente al plano de la ficción, tampoco puede decirse que es una novela. Nosotros consideramos que se encuentra en una zona de frontera, entre

siglo XX en el Perú. Nuestras lecturas institucionalizadas exigían a las obras un compromiso social y, muchas veces, político. Las obras debían reflejar fielmente la realidad. Los ejemplos abundan en nuestra historia literaria.

1.4. EL "DESFASE" DE RxR DESDE LA PERSPECTIVA DEL REALISMO

Antes de ingresar al análisis de RxR es importante precisar conceptos necesarios a nuestro estudio. No intentamos realizar un estudio pormenorizado de la evolución del realismo, simplemente hacemos unos deslindes necesarios para dotarnos de recursos que nos permitan describir el hecho literario que nos interesa.

1.4.1. EL REALISMO COMO FICCIÓN DE REALISMO

Sobre la base de todos los conceptos de realismo podemos señalar un interés común a todos ellos: el Realismo pretenderá siempre describir las cosas y los hechos con crudeza, tal como son, sin concesiones a la realidad. Es decir, pretende una correspondencia absoluta y veraz entre el objeto real y la percepción que tenga el sujeto de ese objeto, independientemente¹³.

la historia y la novela, pero que se halla más en el campo de la historia que en la novela por la contundencia del referente, por la veracidad y facticidad de los hechos relatados". (Mamani, 2005, p 85)

¹³ El término Realismo se emplea en Filosofía como una teoría, la cual postula que los universales existen antes que las cosas y con independencia de estas. En Epistemología, el Realismo es la doctrina que señala que la experiencia permite el conocimiento directo del mundo real. Es decir, el Realismo sostiene que las percepciones sensoriales se refieren a las entidades objetivas, independientes de si son percibidas o no, y el conocimiento sobre ellas. A este nivel, el Realismo es asociado con la teoría de la verdad en el sentido de la Lógica Formal, para quién la verdad es una relación entre una frase y un referente del cual se afirma algo. De este modo, Verdad y Realismo se han asociado como términos inseparables y de este modo es asumido muchas veces en el ámbito literario.

Desechemos la confusión inicial producida al relacionar directamente Realismo y Verdad, es decir, al entender el Realismo como la correspondencia exacta entre la frase enunciada y el referente enunciado.

Las frases de que se compone el discurso literario no tiene referente: se manifiesta como expresamente ficcionales y el problema de su verdad no tiene sentido (...) Investigar la verdad de un texto literario es operación no pertinente y equivale a leerlo como un texto no literario. (Ducrot [y] Todorov, 1972, p. 301)

A partir de esta idea de base, precisemos la relación entre el texto literario y la realidad¹⁴. Si bien no se puede dar una relación de correspondencia entre ambos espacios mediante el grado de verdad, no se puede negar que exista una cierta correlación entre una y otra. Un texto no tiene que decir la verdad para ser realista. El Realismo literario no es un método lógico o científico; es una técnica artística que no tiene como fin primordial probar o demostrar, sino que busca crear un efecto estético, sugerir la relación entre la realidad y el texto, crear la ilusión de que el texto se sustenta en un referente.

La verdad de esta ilusión es ésta: eliminado de la enunciación realista a título de significado de denotación, lo real retorna a título de significado de connotación; pues en el mismo momento en que esos detalles se supone que denotan directamente lo real, no hacen otra cosa que significarlo, sin decirlo: el barómetro de Flaubert, la puertecilla de Michelet, en el fondo, no dicen más que esto: nosotros somos lo real; entonces lo que está significando es la categoría de lo real (y no sus contenidos contingentes). (Barthes, 1987, p. 186)

¹⁴ Cuando hablamos de realidad no nos referimos a lo real, que viene a ser lo existente de modo independiente a nuestra percepción y conocimiento, y por ello totalmente intangible a nuestra conciencia.

Esos detalles (objetos o hechos) no son lo real, ni necesariamente, dentro de la poética del realismo, lo refieren; pero fingen referirlo o serlo, aparentan tener correlación verídica entre ellos y la realidad, buscan estar ya no en el nivel de la verosimilitud, sino en el plano de la verdad¹⁵. Por tanto, en primer lugar, señalaremos a los textos literarios realistas como aquellos que se sustentan, más que en la verdad, en la verosimilitud lograda por la coherencia interna de la obra que se sustenta en la armonía y propiedad de sus elementos que la conforman (cfr. Barthes, 1980, p. 22-24)

Si tomamos esta premisa como base, lo hacemos conscientes de no caer en el llamado Realismo Formal. Darío Villanueva, en su estudio sobre el Realismo (2004), plantea que a lo largo de la historia se han barajado básicamente tres ideas sobre el Realismo. El Realismo Genético es aquél que pone énfasis en la potencialidad imitativa o reproductiva de una realidad que la obra literaria posee. El Realismo Formal, por el contrario, desplaza el interés a otro ámbito: ya no es la correlación entre realidad y obra; sino, el mundo creado autónomamente dentro de la obra. El Realismo Intencional, que es la propuesta de este autor para superar las deficiencias de las otras perspectivas, involucra dialécticamente las anteriores para entender el Realismo como "un fenómeno fundamentalmente pragmático, que resulta de la proyección de una visión del mundo externo que el lector --cada lector-- aporta sobre un mundo intencional que el texto sugiere" (Villanueva, 2004, p. 126).

¹⁵ "Lo verosímil, sin ser verdadero, sería el discurso que se asemeja al discurso que se asemeja a lo real. Siendo una *realidad* desajustada que llega incluso a perder el primer grado de similitud (discurso-realidad) para juzgarse solo al segundo (discurso-discurso), lo verosímil no tiene más que una sola característica constante: **quiere decir**, es un **sentido**" (KRISTEVA, 1981, p. 65).

Si asumimos que el Realismo es una ilusión, debemos de tener en cuenta que al hablar de ilusión estamos refiriéndonos a ficción. La ficción, es sin duda, uno de los elementos que caracterizan el discurso literario en general; sin embargo, no lo determina como tal. Los estudios en torno a este tema no solo conciben la ficción básicamente como una propiedad del texto; sino, sobre todo, como un resultado de la comunicación literaria¹⁶. De este modo, la ficción se diferencia de la realidad, no por la irrealidad de sus contenidos, sino por respetar las convenciones comunicativas del sistema literario que instaure un discurso como ficcional (Segre, 1985, pp. 247-267; Reisz de Rivarola, 1989, pp. 135-190); porque el discurso narrativo constituye un acto de habla pleno y auténtico, aunque de una fuente ficticia: la misión del autor consiste en producir los signos que posteriormente aparecerán en boca del narrador, quien es el responsable directo e inmediato del discurso (Martínez Bonati, 2001, pp. 67-76). El realismo sería un tipo de ficción literaria.

Es determinante afirmar, aunque suene redundante, que no existe un divorcio entre la ficción y la realidad, no se trata de dos ámbitos contrapuestos.

Para los filósofos la fantasía actúa sobre la realidad y según algunos la constituye. En las obras literarias danza en torno a la realidad, no la pierde de vista al alejarse o se precipita hacia ella. La ficción literaria considera la realidad como un dato. Cuanto más audaz sea la ficción (cuando más tienda a lo inverosímil y al absurdo), tanto más su usufructuario querrá verificar la efectiva validez de lo real, dentro o tal vez más allá de los límites de sus concepciones. Huida de lo real y vuelta a lo real son las dos direcciones

¹⁶ "Resulta que las convenciones literarias no se limitan a efectuar una legitimación funcional de lo imposible. Lo legitiman, incluso, a base de su repetición y disfrute a lo largo de una serie de textos afines. lo excepcional adquiere una sintaxis y un paradigma: entra dentro de las estructuras de una gramática. Así, lo que tomado en sí mismo constituía un absurdo y no tenía validez comunicativa entra dentro de un sistema de valores, Las convenciones literarias son la gramática de lo imposible" (SEGRE, 1985, p. 255; cf. Garrido Domínguez, 1997).

entre las que alterna la actividad de la *fonction fabulatrice*. (Segre, 1985, p. 257)

Desde el punto de vista de lo literario, la ficción mantiene un contacto fluido con la realidad y, de hecho, este proceso es medular en el discurso del Realismo literario, porque precisamente esta ficción trata de significar la realidad al tomar sus categorías (Barthes, 1987, p.186). Para Susana Reisz, esa relación entre realidad y ficción no se establece de manera directa, sino a través de modificaciones intencionales que realizan el productor y el receptor de un texto literario. Para esta autora, como para otros teóricos (cfr. Mayoral, 1987), la ficcionalidad es una categoría que se establece pragmáticamente. Los primeros elementos que motivan la ficcionalidad de un texto son constituidos por el productor y el receptor, quienes, como participantes de la comunicación literaria, modifican sus roles al ficcionalizar un hablante posible y un destinatario posible, presentados como efectivamente existentes (Reisz de Rivarola, 1989, p. 141; cfr. Genette, 1993). De este modo, "un texto es ficcional si emana de un productor ficticio y/o si se dirige a un receptor ficticio y/o si se refiere a objetos y hechos ficticios" (Reisz de Rivarola, 1989, p. 140)¹⁷.

1.4.2. EL "DESFASE" EN RxR

En un texto literario el primer paso de fictivización del texto lo instaura el productor, quien establece un narrador ficticio como si fuera real para que lo narrado tenga valor ficcional. En el caso de RxR, se produce todo lo contrario, pues en la obra se insinúa una identificación entre el productor y el narrador, sobre todo por la noticia

¹⁷ "Ficticios son todos aquellos objetos y hechos a los que un individuo adjudica transitoriamente y en forma intencional una modalidad distinta de la que tiene vigencia para él --y para otros individuos de su mismo ámbito cultural-- en determinado momento histórico" (REISZ DE RIVAROLA, 1989, p. 140).

inicial que lleva la firma de M.S. De este modo, el narrador no pretende ser ficticio, sino real como un cronista o un testigo. Además, todo esto fue reforzado por el propio Manuel Scorza quien mostraba constantemente fotografías donde él aparecía junto a las personas en las que basó su novela favoreciendo cierta confusión entre persona y personaje, así como entre productor y narrador (Gras, 2002, pp. 66-71). Esta transgresión de RxR del primer paso para la constitución de un texto ficcional, lo hace motivado por el propósito de denuncia que conlleva su producción, predisponiendo al receptor a realizar una lectura realista y, sobre todo, constatativa de los hechos. Sin embargo, si bien el texto desde un inicio se propone como realista, como una crónica o un testimonio, el trato que reciben los personajes y lo hechos pronto contradice el propósito del texto¹⁸.

Según Susana Reisz, a los componentes de un texto ficcional se les puede atribuir diversas modalidades con respecto a la realidad. Su clasificación va desde lo fáctico (los estados y procesos realmente acaecidos en un momento del pasado o los que realmente acaecen en el presente y en un lugar dado) hasta lo irreal o imposible (aquello que escapa de toda posible realidad), dependiendo del grado de fictivización que sufren los componentes. Entre uno y otro polo se establecen diversas graduaciones de lo posible. La combinación de cada una de estas modalidades dentro del texto establece el tipo de ficción literaria que se establece, así como la obtención de la meta comunicativa que se propone. De este modo, en un texto realista, con pretensiones de veracidad y

¹⁸ "Sin embargo, este argumento se convirtió pronto en un arma de doble filo, ya que buena parte de la crítica y el público, sobre todo en el Perú, cayó en esa misma trampa del realismo, lo que no le permitió ver más allá de la pura comparación de los hechos reales con los ficcionales, produciéndose un desencanto y cierto rechazo ante cualquier desviación del código más puramente realista que podía hallarse en la novela, desde la ruptura del discurso cronológico tradicional hasta la presencia de elementos fantásticos" (Gras, 2002, p. 71).

asumido por el lector como documento testimonial, dentro de sus componentes fácticos o posibles, verosímiles o necesarios, no pueden presentarse como posibles o fácticos componentes irreales o imposibles¹⁹.

En RxR los hechos y los personajes son presentados bajo la modalidad de lo fáctico, sustentado no solamente en la noticia inicial o la cita periodística inicial o el epílogo de la obra; sino, por el conocimiento de una realidad determinada por el productor y asumida por el receptor. Desde este punto, los componentes modifican su modalidad hacia los ámbitos de lo posible según lo necesario y lo posible según lo verosímil²⁰ (el deseo de sublevarse que tiene los campesinos debido a la opresión, algunos diálogos entre ellos, el deseo de matar a Montenegro, etc.); es decir, con posibilidades de convertirse en fácticos. Todos estos componentes cuyas modalidades son fácticas o posibles están dentro de la realidad.

Sin embargo, y de aquí surge el "desfase" que algunos atribuyen a la novela o que otros interpretan como una mitificación de la realidad, muchos de esos componentes con modalidad fáctica, no solo se modifican hacia una de las modalidades de lo posible (lo cual es propio de la ficción realista); sino, que adoptan modos de lo irreal o lo imposible. Esta modificación recurrente produce un trastorno en la pretensión

¹⁹ "En un informe orientado a lo fáctico o en un tratado científico la introducción de objetos de referencia irreales como reales es considerada una transgresión o un error (lo que conduce al fracaso del acto de comunicación)" (Reisz de Rivarola, 1989, p. 163).

²⁰ "Lo posible según lo necesario representa el grado máximo de la posibilidad de que algo ocurra efectivamente, esto es, que pase de posible a fáctico. Lo posible según lo verosímil representaría, en cambio, un grado menor, si bien relativamente alto, de dicha posibilidad de tránsito de lo posible a lo fáctico: correspondería a aquello cuya ocurrencia, en relación con ciertas condiciones, no es exactamente predecible sino sólo esperable o calculable de un modo aproximativo" (Reisz de Rivarola, 1989, p. 160).

de realismo y veracidad de RxR. Veamos este medular proceso de modificación en algunos fragmentos de la novela.

El humo de la fundición asesinaba a los pájaros. Un día se comprobó que también trocaba el color de los humanos: los mineros comenzaron a cambiar de color; el humo propuso variantes: caras rojas, caras verdes, caras amarillas. Y algo mejor, si una cara azul se matrimoniaba con un cara amarilla, les nacía una cara verde. (pp. 104-105)

El hecho extraordinario no está en la clasificación de caras azules o caras amarillas, sino en el hecho de que al casarse un azul con un amarillo naciera un hijo cara verde. Se extrema la tragedia descrita de los hombres dañados por el humo de la fundición a un nivel donde nuestro conocimiento de la realidad no puede cubrir. En esta cita podemos identificar diversas modalidades en el proceso que seguimos.

Lo fáctico: el humo mata los pájaros; el humo es un ente dañino.

Lo posible: el humo *troca* el color de la cara de los hombres (sin embargo, señalemos que el verbo no es "pintar" o "cubrir", cualquiera de los cuales resaltaría una distinción entre el ser y el parecer, entre la cara y la máscara; por el contrario, el verbo usado señala una transformación del ser mismo: se trocaba el color de los humanos. El humo adquiere un poder de transformación, algo que nuestro conocimiento de la realidad soportar en tanto mantenemos una relación semántica entre trocar y pintar o cubrir).

Lo irreal o imposible: Los hombres y mujeres de colores distintos dan hijos de colores distintos (Aquí el humo se confirma como transformador y no como encubridor de la piel; esto es algo que nuestro conocimiento de la realidad no permite aceptar como fáctico o posible --aunque se mantienen una cierta lógica: la combinación de dos seres

humanos de distinto color de piel, concibe un hijo híbrido; azul y amarillo da como resultado verde²¹).

Esta modificación, hasta el grado de irrealidad de las modalidades de los componentes de un texto que pretende ser realista desbarata su objetivo, alejándolo de un posible paralelismo con la realidad.

Uno de los hechos más importantes y sobresalientes que se describen en RxR es el proceso de construcción del cerco. El cerco aparece, en el principio de la novela, como cualquier otro componente fáctico. En el capítulo 6 se describe la llegada de trabajadores "enchaquetados de cuero negro", el desembarque de enormes bolas de alambre y el trabajo de aquellos hombres que cavan pozos para dar nacimiento al cerco. El cerco es un objeto construido por hombres. Cuando el lector, o receptor, asume que la narración toma el punto de vista de los pobladores de Rancas y, luego, lee sobre cómo "el cerco durmió en el cerro Huiska" o sobre cómo el cerco "reptaba ya siete kilómetros", no le parece algo fuera de la realidad cotidiana, porque asume que tal acción se debe al trabajo de los hombres que construyen el cerco.

Todo esto se verá perturbado cuando el cerco aparentemente cobre ánima y se le considere, por parte del narrador, un ser vivo. Esta modificación se producirá a través de

²¹ Aquí estaríamos ante lo que Albaladejo Mayordomo denominaría mundo posible tipo III, siendo el mundo posible tipo II propio de los textos de naturaleza realista: "Existen tres tipos generales de modelo de mundo a los cuales corresponde los diferentes modelos de mundo concretos, particulares (...) [El tipo I] un modelo de mundo que coincide con la realidad objetiva (...) [El tipo II] aquel al que corresponden los modelos de mundo cuyas reglas no son las del mundo real objetivo, pero están construidas de acuerdo con éstas (...) [El tipo III] corresponden los modelos de mundo cuyas reglas no son las del mundo real objetivo ni son similares a éstas" (Albalarejo Mayordomo, 1985, pp. 58-59).

la disolución del único componente que otorgaba verosimilitud al movimiento del cerco: los constructores. Poco a poco, a lo largo de la obra, la figura de estos sujetos se irá perdiendo en el anonimato, hasta oscurecerse dentro de la irrealidad del relato.

En un inicio, dentro de RxR, los pobladores se enteran que esos personajes no son enviados del gobierno e irán asumiendo que esos seres son enviados por la oficina del telégrafo.

¿Qué tonterías divulgan? Esos enchaquetados no trabajan para el telégrafo. Yo conozco bien a los trabajadores de Obras Públicas. Esos no son del gobierno. Nunca he oído hablar de ellos. (p. 36)

Lentamente los trabajadores van cobrando un fuerte aire de misterio y se irán opacando frente a la vitalidad que, cada vez más, tendrá el cerco.

-- El Barrigón dice que de la cárcel de Cerro no ha salido a trabajar ningún preso.

-- Quizá son presos de Huánuco --aventuró, sin convicción, don Mateo.

Nadie contestó. Ni desde las lomas se avizoraba el fin del alambrado. Avanzaba y avanzaba. Cerros, pastos, puquios, cuevas, lagunas, todo lo engullía. El lunes a las cuatro, devoró el cerro Chuco. (p. 50)

Una vez que se disuelven los constructores del cerco, el Cerco (ahora con mayúscula) se sale de lo fáctico y lo posible, y se muestra como un ser animado e independiente, pleno de consciencia y de características de un ser vivo.

En el borde de la carretera, el Cerco se detuvo, **meditó** una hora y se dividió en dos (...) Así nació el cabrón, un día lluvioso, a las siete de la mañana. A las seis de la tarde **tenía una edad** de cinco kilómetros. **Pernoctó** en el puquial Trinidad. Al día siguiente **corrió** hasta Piscapuquio: allí **celebró** sus diez kilómetros (...) Al alba **reptó** hacia el cañón por donde fugaba la carretera a Huánuco (...) El quinto día, **el Cerco derrotó** a los pájaros. (pp. 64-65 [la negrilla es nuestra])

Los viajeros, forzados a pernoctar en Rancas, murmuraban que **el Cerco no era obra de humanos**, que brotaba al mismo tiempo en docenas de caseríos, que pronto el Cerco entraría al pueblo y hasta en las habitaciones. Bruscamente **el Cerco sacó** la cabeza a veinte kilómetros. (pp. 74 [la negrilla es nuestra])

A modo de resumen podemos señalar la modificación de las modalidades de los componentes.

Fáctico: el cerco es construido por hombres.

Posible: alguien tiene que construir el cerco (los hombres que construyen el cerco, se disuelven; sin embargo, por un lado se mantiene la idea del cerco como un producto, un objeto creado; por otro lado, el cerco va ingresando al ámbito de lo irreal).

irreal o imposible: el Cerco tiene vida propia (El Cerco adquiere características propias de un ser vivo: puede reptar, correr, dormir, meditar, devorar, etc. El Cerco ya no produce el efecto de realidad que debería, todo lo contrario, se ha convertido en un componente irreal que pretende ser fáctico)

En uno y otro ejemplo se produce el mismo conflicto: dentro de un texto que pretende ser realista los componentes cuyas modalidades iniciales son lo fáctico o lo posible se modifican y adquieren modalidades de lo irreal o lo imposible. Este proceso

subvierte las pretensiones de RxR (ser un texto de denuncia y, por tanto, verídico). Este sería el desfase (la discordancia entre la pretensión de realismo de la obra y la realidad a la cual se refiere) que algunos críticos señalan como una deficiencia de RxR. Los lazos entre la realidad cotidiana o fáctica y lo narrado en la obra se debilitan, el narrador apela a diversas versiones de ciertos "cronistas" de la historia para lograr mayor realismo; pero siempre "aquí se confunden las versiones" (p. 86). Todo contraste posible con la realidad pareciera romperse y hundirse en el misterio. Sólo quedan nombres de personas y lugares, se recuerdan vagamente acciones situadas en algún tiempo; lo demás parece no tener valor fáctico, aunque parte desde esa modalidad.

Héctor Chacón es un personaje de la novela que también pertenece al conocimiento de nuestra realidad (textos históricos y periodísticos lo confirman). Si bien nuestro conocimiento de la realidad fáctica no revela la imagen de Chacón como la de un hombre capaz de ver en la oscuridad, esa característica es la que configura al personaje en RxR. Chacón produce también ese desfase, ese conflicto dentro de la pretendida estructura realista de RxR. Los demás personajes responden a la misma configuración.

Para principiar, Héctor Chacón, el Nictálope, veía igual de día o de noche; sus ojos distinguían lo mismo la oscuridad que la claridad. ¿A qué trampas podría arrastrar a la Guardia Civil? El Ladrón de Caballos y el Abigeo taimadamente organizaban una insurrección de equinos en Yanahuanca. Pacientemente, el Abigeo explicaba a los caballos de la provincia los múltiples alcances de la conjura. (p. 208)

Una y otra vez los componentes trascienden la realidad fáctica y posible (ámbito del realismo), modificándose a modalidades propias de lo irreal y lo imposible, ya sea a

través de recursos como la metáfora, la hipérbole, la alegoría, el humor, la parodia, la personificación, etc. (la presencia del empleo de estas diversas formas en RxR podemos encontrarlas en Gras, 2002, pp. 95-108). De este modo, muchos componentes fácticos adquieren modalidades de lo imposible e irreal, sin perturbar su naturalidad dentro del texto.

Con los ojos mojados, los jamelgos entendían que se acercaba la aurora de las pampas libres (p. 208)

CAPÍTULO II

LA IRONÍA EN RxR

Un ámbito de la crítica literaria ha señalado un "desfase" dentro de RxR. Como hemos descrito, ese desajuste se produce básicamente entre el propósito del libro de ser un texto de denuncia (y, por lo tanto, ser verídico, es decir, los hechos y objetos existentes en RxR debieran ser corroborados por la realidad) y muchos de sus componentes que toman la modalidad de lo irreal o lo imposible y no son deslindados como pertenecientes a otro nivel (es decir, dentro de RxR esos componentes irreales son presentados sin distinción de los componentes fácticos o posibles). Dentro de una lectura verista, ese "desfase" es una contradicción del texto que desbarata su estructura e imposibilita su objetivo. Sin embargo, el texto, por otro lado y de manera contradictoria, advierte su carácter impreciso frente a la realidad debido a excesos en su descripción²². En cierto modo, la novela también anuncia su irrealidad. RxR por un lado se propone como verídico y por otro lado se muestra como no verídico.

De esta manera, el lector se halla ante una disyuntiva: catalogar el texto como fallido o buscar un horizonte interpretativo que permita cohesionar el texto.

²² "Los protagonistas, lo crímenes, la traición **casi** tienen aquí sus nombres verdaderos (...) Más que un novelista, el autor es un testigo. Las fotografías que se publicarán en un volumen aparte y las grabaciones

Aquellos enunciados en los que se combinan objetos y hechos de referencia de distintas modalidades, plantean al receptor un problema interpretativo (...) Frente a aquellas expresiones en las que, según el parecer del receptor, se combinan objetos y hechos de referencia de distintas modalidades, existe la tendencia a atribuir a todos los elementos de referencia en conjunto la modalidad menos problemática y que menos compromete ante el interlocutor. Hay que advertir, sin embargo, que la modificación del todo en el sentido de la modalidad menos comprometedor debe estar posibilitada por la función comunicativa atribuida implícitamente o explícitamente a la expresión en cuestión. (Reisz de Rivarola, 1989, p. 163)

Es decir, frente a desvíos provocados por componentes cuyas modalidades van en contra de lo verosímil genérico (lo esperable dentro de un género literario determinado, cf. Reisz de Rivarola, 1989, pp. 150-153; Segre, 1985, p. 252) propuesto por el sistema comunicativo literario, el receptor trata de llenar ciertos vacíos comunicativos en la estructura del texto. Esto último, el receptor no lo realiza libremente, sino partiendo de los propios elementos que el texto le sugiere.

En el encabezado del primer capítulo se pueden tener algunas pistas sobre el tipo de lector implícito que el productor ha configurado en su ficción²³.

Donde el **zahorí** lector oirá hablar de cierta celeberrima moneda. [la negrilla es nuestra]

De este modo el productor invoca a un tipo de lector que sea capaz, como lo indica el adjetivo *zahorí*, de descubrir lo que está oculto en lo subterráneo. Es decir, se insinúa que el texto contiene algo escondido que el lector tiene que desentrañar. Más

magnetofónicas donde se constatan estas atrocidades, demuestran que los excesos de este libro son **desvaídas** descripciones de la realidad" (9 [las negrillas son nuestras]).

adelante, el productor añade otros adjetivos al lector: desocupado (cap. 4), no fatigado (cap. 21) y entretenido lector. El narrado no solo hace explícito su deseo de entretener al lector (en el capítulo 19 el narrador señala que "el lector se entretendrá con una partida de póquer"); sino, explícitamente invoca a un lector que sea capaz de ver lo que está oculto, que sea apto para interpretar esa "casi" referencia a nombres verdaderos o comprender que esas "desvaídas" o poco definidas descripciones de la realidad no son imprecisiones propiamente, sino parte de un código de lectura. RxR pide que el lector descubra ese doble discurso entregado por el narrador²⁴.

Como es evidente al leer RxR, esas desvaídas descripciones son producto del lenguaje empleado por el narrador, quien hace uso de múltiples recursos retóricos. Si para algunos el empleo de estos recursos es una contradicción, para otros es una señal que invoca un sendero de lectura distinto. Las abundantes metáforas ("El cielo tenía el mismo color de cuervo de la mañana de la universal huida de los animales" [p. 18]), las hipérboles ("El miércoles la gente amaneció con orejas de a metro" [p. 161]), la personificación de objetos inanimados ("La cantina de don Glicerio Cisneros vomitó un racimo de borrachos" [p. 15]), la animalización (la aparente vida del Cerco), la burla o el ridículo (el envenenamiento colectivo de los trabajadores de la hacienda "El Estribo"²⁵), la parodia, etc.; todos esos elementos que de una u otra manera "trivializan"

²³ "El resultado, tanto en el caso del hablante como en el del receptor ficticios, es la ficcionalización del mensaje, por más que éste se refiera a hechos reales" (Reisz de Rivarola, 1989, p. 141)

²⁴ De este modo, RxR establece una relación lúdica con el lector. Así mismo, las características mencionadas hacen a alusión a un tipo de lector que podemos denominar de tipo burgués. No olvidemos que dentro del sistema literario la novela es un género propio de la burguesía.

²⁵ "El doctor Montenegro fue categórico: los peones habían sido segados por el primer infarto colectivo de la historia de la medicina. El doctor Montenegro confirmó que los débiles corazones de los caballerangos no resistieron las alturas del poder; corazones acostumbrados a trotar a cinco mil metros de altura fueron despedazados por la emoción de sentarse en los sillones de la sala de El Estribo. La provincia triunfaba. El privilegio de la desconcertante novedad médica, negada a las cosmópolis, recaía en una humilde pero sincera provincia peruana" (p. 112).

o tornan irreal RxR, son instrumentos que constituyen la actitud irónica del texto²⁶. Para el lector, ésta es la actitud que calza, a primera mano, con la más conocida estructura irónica, la cual evidencia una contradicción entre la forma de la enunciación y el propósito de la enunciación.

2.1. LA IRONÍA EN RxR SEGÚN LA CRÍTICA LITERARIA

Los primeros críticos que hablaron de la ironía, la parodia, la hipérbole, etc., es decir, de todo ese lenguaje cargado de humor, desgraciadamente vieron aquellos recursos como defectos de la obra (Oquendo, 1971; Raez, 1971)²⁷. La importancia del estudio de la visión mítica y del indigenismo hizo desaparecer el interés por este tema, además que fue asumido simplemente como un recurso accesorio heredado del realismo mágico (Cornejo Polar, 1989a; Escajadillo, 1994; Bendezú, 1992; Tamayo Vargas, 1975, Ferro, 1999).

Entre los críticos literarios extranjeros no ha pasado desapercibido el valor que entrañan esos recursos en RxR. Sin embargo, muchas de esas aproximaciones son sólo comentario al margen que carecen de profundidad, asignándoles a estos recursos

²⁶ "Para lograr el efecto irónico no existe una fórmula única, sino que pueden emplearse diversos recursos retóricos" (Gras, 2002, p. 106).

²⁷ Visión que desgraciadamente continua vigente. Mario Vargas Llosa, en 1989, hablada del lenguaje de Scorza en sus novelas, de la siguiente manera: "En la obra de Manuel Scorza hay una profunda huachafería" (citado en Gras, 2002, p. 97). Por otro lado, José Miguel Oviedo declara lo siguiente en torno al lenguaje de RxR: "El gran problema es la cualidad retórica de la enorme mayoría de esas metáforas (...) Llamativas, aparatosas, de dudoso gusto y con un trasnochado aroma ultraísta que le conviene muy poco a la naturaleza del relato, las metáforas de Scorza anteponen el relumbrón novedoso al tratamiento profundo de una historia de indudable valor y malbaratan la importancia literaria de lo que pudo ser una auténtica epopeya" (Oviedo, 2001, p. 99). Prácticamente las mismas palabra de Oquendo y Raez hace casi treinta años. Pero Oviedo va más lejos: "Esta epigonal forma de 'neoindigenismo' en realidad mira hacia atrás y tal podría llamarse 'retroindigenismo'" (Ibídem).

funciones accesorias en el estilo de RxR²⁸. Si bien señalan un objetivo a estos recursos, no explican formalmente el proceso y la función que le adjudican, o los interpretan simplemente como medios de expresión de una realidad²⁹.

Entre los acercamientos más recientes al tema está el de Dunia Gras, para quién el lenguaje lírico de RxR es resultado de la dilatada experiencia poética de Scorza (Gras, 2002, p. 97); además, resalta que ésta es una de las cuestiones más rechazadas en la narrativa de Scorza por la crítica, porque se enfrenta con la solemnidad del indigenismo convencional (Gras, 2002, p. 104). Entre los recursos que sobresalen, la ironía es la más empleada y la encargada de sostener, con la ayuda de otros recursos retóricos, el tono humorístico de RxR. Por un lado, el humor e ironía presentan de manera atractiva el relato al público lector; y, por otro lado, la risa actúa como fuerza subversiva que logra quebrar el poder. El humor en RxR, según Gras, cumple los objetivos de endulzar el contenido del texto y humanizar a los personajes, y lograría con ello "equilibrar la tragedia" (Gras, 2002, p. 103)³⁰.

²⁸ "El recurso estilístico de la narración autorial, la ironía (...) es utilizado ante todo para caracterizar a los terratenientes y para describir la angustia de los notables y pequeños burgueses frente al poder y la arbitrariedad de los primeros (...) La función de la ironía consiste en denunciar la arbitrariedad de los poderosos y en poner en ridículo el oportunismo de los pequeños burgueses" (Schmidt, 1991, pp. 242-241).

²⁹ "De esta manera, [el narrador de RxR] narra desde dos perspectivas; la de la conciencia popular, a la que rodeará de elementos fantásticos, y la nuestra --se dirige a nosotros--, dominante y que subordina a la anterior, hilvanada con la ironía. Su relato de la lucha campesina tomará ese camino, quizá como recurso para evitar el tono compasivo y extremadamente realista de la tradicional literatura social hispanoamericana. También como defensa para enfrentar el destino desmesurado, incomprensible, repetitivo, con que siente a su pueblo, sin desesperarse. El autor, entonces, prestará testimonio de la vivencia que tiene el pueblo peruano acerca de su situación trágica, velando esa realidad delirante (es su expresión) con la ironía" (Losada, 1976, p. 108).

³⁰ Otros de los recursos que menciona Gras, pero que no desarrolla, es el diálogo que mantiene RxR con la tradición literaria, sobre todo con autores del Siglo de Oro. De una manera bastante escueta, Darío Puccini estudia la relación de RxR con la tradición de las novelas de caballería e, inclusive, con la cinematografía "western" (Puccini, 1986, p. 66). En muchos casos, para este crítico literario, la función de

Probablemente quien haya dedicado mayor reflexión a este tema sea Ada María Teja, "El mito en *Redoble por Rancas*: su función social" (Teja, 1978). En este breve estudio, la autora analiza la función del mito en RxR como energía que mueve un proceso de liberación de los sojuzgados. Para explicar el desarrollo de ese proceso, que conlleva una desmitificación del poder, acuña el concepto de "contrapunto irónico". El humor, para ella, cumple primero la función de captar el interés del lector; para luego, esto lo explica con la ayuda de Freud, a través de la risa convertir al oprimido en juez del opresor. La ironía, cuya estructura ("representación por el contrario" [Teja, 1978, p. 266]) según la autora es ideal en este caso, es un instrumento para desmitizar el discurso de la burguesía, a través de la técnica que ella denomina "contrapunto irónico".

Esta técnica, según la autora, consiste en presentar una situación paralela a otra que la contradice o la descubre como falsa o ridícula.

El recuento [en RxR] de las once guerras oficiales del Perú está marcado por el contrapunto con la historia presente y su drama: la carrera de Fortunato para avisar a su pueblo y la lentitud de Guillermo el Carnicero para planear la masacre. Debajo de las pantomimas de las guerras oficiales sigue la única guerra que ha durado siempre: la guerra contra el indio y su lucha por afirmar su humanidad (...) La amarga ironía del contrapunto histórico entre guerras "perdidas" y guerras "ganadas" revela también que en la misma pampa donde Guillermo el Carnicero prepara la hecatombe, 140 años antes Simón Bolívar libró la batalla de Junín. (Teja, 1978, p. 273)

En este sentido, continúa la autora, la ironía de Scorza busca "desencubrir dialécticamente la realidad" (Ibídem) y eliminar las máscaras del poder y la ideología. Por un lado, la novela produce y construye mitos, el Cerco o el juez Montenegro, y por

estos diálogos es paródica; es decir, humorística. Pero en el fondo, al matizar RxR con referencias a la

otro lado, un contraste irónico, humorístico y paródico, los desmitifica mostrando su humanidad vulnerable. En esa dialéctica, RxR se construye como discurso mítico.

Otro autor que pone énfasis en este tema es Oscar Wilson Osorio. Para este autor, la ironía juega un papel importante en la construcción de los personajes.

[La] configuración de los héroes y los antihéroes se rige por una misma idea estructurante. Podemos hablar de una función textual héroe, repetida en distintos personajes para cada novela; y una misma función textual antihéroe, también reproducida en distintos personajes. El héroe hace una confrontación heroica, el antihéroe hace una confrontación irónica. Vemos pues que héroe y antihéroe comparten una misma función textual: la confrontación al poder del gamonal; y que ambas confrontaciones terminan siempre en el fracaso (Wilson Osorio, 2001)

Un ejemplo de ambas configuraciones es el personaje niño Remigio; quien, aunque aparece brevemente en RxR, es desarrollado más ampliamente en *Garabombo, el Invisible*. Remigio, según Wilson Osorio, es un personaje ambivalente.

Para sí mismo es un intelectual, un poeta, un hombre con una profunda sensibilidad y espíritu crítico; pero para los demás es un bufón asqueroso, atrapado en una sentina de complejos y humillaciones (...) En este juego de caracteres que lo constituyen, Remigio se erige como un sujeto que confronta al poder desde el humor: en su demencia de personaje culto, a través de sus cartas y discursos irónicos (...) en su carácter bufonesco, llamando a sus chandosos con los nombres de las autoridades (...) El antihéroe confronta el poder desde el humor. Remigio denuncia de manera incontestable, desnuda efectivamente la realidad a través de la ironía (Wilson Osorio, 2001)

Estos críticos, cuyos estudios hemos resumido, ponen énfasis en la ironía como un recurso que contribuye en la estructuración de la novela, ya sea en la configuración de los personajes, ya sea en la realización del objetivo de RxR. La ironía, o el humor asociada a ella, no es solamente un accesorio que endulce el discurso literario, por el contrario, lo constituye. Esta es una ruta muy poco explorada por la crítica literaria, a pesar de su importancia para entender RxR.

2.2. LA IRONÍA VERBAL

La ironía es a todas luces un término muy difícil de definir. Cuando se cree haberla comprendido de pronto uno se da cuenta que no es así, pues ha caído en el juego mismo de la ironía (cf. De Man, 1996, pp. 231-260). No pretenderemos establecer un concepto de ironía, sino trataremos de establecer coordenadas que nos permitan ubicar este término y poder hacer uso de él.

Para ubicarnos frente a este término, podemos establecer un eje en cuyos extremos estén las definiciones o conceptualizaciones más opuestas en torno a la ironía. En un extremo está la ironía entendida simplemente como el "empleo de la palabra con el sentido de su antónimo" (cf. Ducrot y Todorov, 1972, p. 319; Marchese y Forrandelas, 1994, p. 221). En el otro extremo la ironía que, estudiada por la lingüística contemporánea, no es asumida como puramente decorativa en el discurso; sino, como portadora de un auténtico contenido cognitivo. Entre uno y otro polo, como gradaciones que van de lo blanco a lo negro, se pueden ubicar las diversas otras aproximaciones a la ironía³¹. Sin embargo, la disciplina contemporánea que ha desarrollado más el tema de

³¹ Como ejemplos tenemos, por un lado la perspectiva retórico-filosófica de Kierkegaard, Bergson (1985), Freud (1988), Booth (1989), De Man (1996). Por otro lado, la retórica contemporánea aborda la ironía, no como un tropo, sino como una figura del pensamiento. La Teoría de la Argumentación postula

la ironía es la Pragmática Lingüística³², porque precisamente la ironía, para su eficacia, pone en juego todos los componentes que la Pragmática señala como fundamentales en la realización de la comunicación lingüística³³.

Un estudio muy completo y riguroso en torno a la ironía es el libro de María Ángeles Torres Sánchez, *Aproximación pragmática a la ironía verbal* (1999). Torres Sánchez empieza su planteamiento realizando una diferenciación básica entre la ironía del sino, la ironía verbal y la ironía dramática. En la ironía del sino el hablante hace explícito el carácter irónico del acontecimiento al introducir un verbo performativo de tipo "ironizar" o los términos directos "es una ironía que". Por el contrario, la ironía verbal no presenta explícitamente ninguna referencia metalingüística al fenómeno irónico, ya que en este caso tal ironía comunicativa fracasaría. Nunca el hablante comenzará su mensaje diciendo "le comunico irónicamente que"; más bien sus palabras deben guardar celosamente el contenido irónico de lo comunicado. Y por último, la ironía dramática sirve de enlace entre la del sino y la verbal, pues pretende reflejar de forma literaria la ironía del sino.

Sobre la base de esta clasificación Torres Sánchez señala la insuficiencia de entender la ironía como una simple "contradicción", porque esto lleva a mezclar

a la ironía como arma contrargumentativa (Perelman y Olbrechts-Tyteca, 1989, p. 321-327). El Grupo Mi (1987), por su parte, entiende la ironía como un metalogismo, es decir, una metábole que actúa sobre la lógica del pensamiento.

³² "La ironía es uno de los fenómenos que la pragmática radical que mencionamos en el primer capítulo reclama como objeto de estudio exclusivo" (Reyes, 1990, p. 139)

³³ "La ironía es un buen ejemplo de esta explotación [violación de las convenciones con el propósito de comunicar un nuevo mensaje pertinente] y de las dificultades que tal uso plantea a una teoría pragmática basada en la adecuación, ya que las ironías deben su efectividad y su sentido comunicativo, y de aquí su adecuación, precisamente a su inadecuación (...) La pragmática debería tratar precisamente de los mecanismos por medio de los que un hablante puede significar más, o algo bastante diferente, de lo que realmente dice, explotando de una manera creativa las convenciones comunicativas" (Levison, 1989, p. 23).

indiferentemente todos los niveles de significación, lingüística y extralingüística, explícita e implícita, en cada una de las cuales se puede dar la ironía. Debido a esto, la pregunta que mueve la reflexión de la autora es ¿hasta qué punto la ironía descansa en el nivel lingüístico, o siempre es un fenómeno que trasciende el plano gramatical, obligando un estudio e interpretación pragmática? Más adelante, la autora, después de realizar una revisión del fenómeno irónico desde la perspectiva retórico-filosófica, afirmará:

Haciendo un balance de las principales teorías lingüísticas que se han desarrollado para la explicación de la ironía verbal, observaremos que ninguna de ellas explica cómo infiere el oyente que su interlocutor está siendo irónico, y por qué el locutor prefiere el recurso indirecto de la ironía al enunciado directo en que los elementos lingüísticos reflejan literalmente el sentido que intenta transmitir. Por ello, otros lingüistas que se han acercado a este fenómeno han optado por una perspectiva pragmática, combinando el análisis lingüístico con el estudio de componentes extralingüísticos o contextuales que, realmente, explican la ironía en cuanto acto comunicativo. (Torres Sánchez, 1999, p. 49)

Posteriormente la autora realiza un repaso de las teorías interpretativas pragmáticas que buscan una caracterización intencional de los enunciados irónicos; y, de ese modo, llega a un deslinde que clarifica su derrotero.

La ironía que nos interesa es la de carácter verbal, que manifiesta una actitud irónica del hablante hacia un pensamiento, y no la ironía que caracteriza como tal a una situación o estados de cosas en el mundo real. Así pues, ironía verbal e ironía situacional o situación irónica son dos fenómenos de naturaleza distinta, sin ningún tipo de conexión, siendo solo la primera la que cae dentro del campo de trabajo de la pragmática lingüística (Ibídem, p. 87)

La ironía, seguimos las conclusiones de la autora, no es un fenómeno meramente figurativo, donde, de modo simplista, se entiende que el hablante emite una frase cuyo sentido real es contrario al explícito en el enunciado. Esta explicación no logra precisar cómo es que el oyente o lector llega a saber que tiene que descodificar la estructura irónica del mensaje para acceder al sentido real (hay que recordar que el enunciado que estamos estudiando es aquel cuyo carácter irónico no se presenta de manera explícita: "es irónico que", "resulta irónico"). Por lo tanto, el problema es saber, por parte del receptor, cuándo el emisor está hablando en clave irónica. Al no ser el propio mensaje el que alerta la intensión que alberga, se podría explicar la ironía a través de la intervención del contexto. Sin embargo, la noción de contexto no permite, de manera completa, explicar este fenómeno, porque el contexto en el cual participan el emisor y el receptor tendría que ser siempre el mismo para que el efecto irónico resultara efectivo. Todo esto se agrava más cuando el mensaje se transmite por intermedio de la escritura, y por lo tanto el contexto de emisión y el contexto de recepción resultan totalmente distintos; por ello, no se puede basar toda la interpretación de un discurso como irónico a través del contexto, porque la frase podría ser también un desliz del emisor e interpretado como irónico por el receptor debido al contexto cuando se reciba el mensaje.

Debido a esta insuficiencia para describir el proceso de la ironía, y después de evaluar diversas propuestas de análisis del fenómeno, Torres Sánchez introduce la noción de "eco", término empleado ya por otros autores para interpretar la ironía desde la pragmática lingüística (cf. Reyes, 1990, p. 138-144; Sperber y Wilson, 1994, 1999).

Normalmente el eco es la repetición de un enunciado previo, o de su contenido, y que pretende usarse para señalar conformidad con el contenido proposicional del mismo o para simplemente indicar que se ha entendido. Pero en los casos de ironía ecoica, el emisor se remite al contenido de otro enunciado para deformarlo, exagerarlo o modificarlo burlescamente, con la intención de mostrar una actitud negativa ante el estado de cosas aludido o hacia su autor. A veces el enunciado aludido pertenece al contexto, enunciados previos, pero otras veces se trata de un contenido no inmediato, aunque fácil de localizar por tratarse de una frase habitual, o ser un supuesto contextual archivado por la tradición, la historia o la cultura de la comunidad lingüística. (Ibídem, p. 92)

El enunciado no se dirige directamente al contexto situacional de enunciación, sino que activa la memoria colectiva del receptor, al ser ese enunciado un eco, una cita de un discurso guardado en la memoria colectiva y activado en el enunciado emitido por el hablante. Esta frase ecoica, pareciera entrar en contradicción con el contexto real de comunicación. En realidad, señala Torres Sánchez, no es la frase la que se contrasta, sino una situación ideal ("ecoizada" por la frase) que queda contrastada con la situación real. "La ironía no expresa pues lo contrario de lo dicho, sino que expresa lo que se dice y manifiesta una actitud hacia lo que se dice o se implica" (Ibídem, p. 91). Por lo tanto, la ironía no es un enunciado para hablar de la realidad, sino para hablar del mismo enunciado ecoizado (se sostiene una enunciación a propósito de otra enunciación, anterior o implícita, perteneciente al conjunto de supuestos contextuales, que se intenta desacreditar)³⁴.

³⁴ Citemos un ejemplo claro que diferencia los modos de entender la ironía que aquí tratamos: "Supongamos que un amigo me lleva en su coche y que antes de incorporarse a la carretera principal se para a mirar a ambos lados. La carretera está vacía, pero cuando está a punto de volver a arrancar yo digo tranquilamente:

(112) Viene uno.

Mi amigo pega un frenazo y vuelve a mirar a ambos lados, pero la carretera está vacía como antes. Cuando me pregunta qué demonios estoy haciendo, yo le replico amablemente que sólo intentaba ayudarle asegurándole que la carretera estaba vacía. Mi enunciado satisface la definición clásica de ironía: yo he dicho algo que es patentemente falso, y existe un supuesto relacionado lógicamente con mi enunciado, a saber, (113), que yo podría haber expresado con arreglo de la verdad:

(113) No viene nadie.

La base común que subyace a todas las formas distintas de ironía es la discrepancia entre lo que el hablante dice, lo que ecoiza explícita o implícitamente, y lo que realmente quiere comunicar. (Torres Sánchez, 1999, p. 99)

2.3. LA IRONÍA VERBAL EN RxR

Una vez que identificamos como inapropiado, dentro de un contexto, ciertas características de RxR, estamos alertados sobre otras probables implicancias que tiene el texto. Lo primero, dentro de la variante de lectura que proponemos, está en establecer si RxR es un discurso ecoizado; es decir, siguiendo los pasos señalados por Sperber y Wilson para realizar la correcta interpretación de un enunciado irónico, tenemos que ver si RxR interpreta o toma como referente a otro discurso anterior.

La recuperación de esa implicatura depende, en primer lugar, del reconocimiento de que la emisión pertenece al tipo de aquellas en las que uno se hace eco de algo; en segundo lugar, de una identificación de la fuente del opinión de la que el hablante se hace eco; y, en tercer lugar, del reconocimiento de que la actitud del hablante hacia la opinión de la que se hace eco es una actitud de desaprobación. Argumentamos que éstos son los factores clave en la interpretación de todas las emisiones irónicas. (Sperber y Wilson, 1999, p. 708)

¿Por qué no ha saltado instantáneamente mi amigo a la conclusión de que esto es lo que estaba intentando transmitir?

La explicación clásica de la ironía falla notablemente a la hora de explicar qué distingue la ironía genuina de la mera irracionalidad demostrada en el ejemplo (112). En nuestro marco teórico, la diferencia está clara: la ironía genuina es un fenómeno de eco y está concebida en primer lugar para ridiculizar la opinión de la que se hace eco. Vamos a replantear nuestro ejemplo de modo que estas condiciones se vean cumplidas. Mi amigo es un conductor exageradamente prudente, constantemente alerta frente al peligro, que nunca se mete en una carretera principal si hay coches acercándose, aunque estén muy lejos. Cuando nos paramos en el cruce, la carretera, totalmente recta, está completamente vacía en ambas direcciones, salvo por un ciclista que se divisa en el horizonte. Cuando mi amigo toma la carretera principal, yo digo, con aire de desaprobación, (112). En esas circunstancias, esa observación puede perfectamente ser irónica. Yo me estoy haciendo eco de la clase de opinión que mi amigo está expresando constantemente, pero en circunstancia que la hacen claramente ridícula. Así pues, todo lo que se necesita para hacer que (112) sea irónica es un elemento de eco y una actitud asociada con éste de desaprobación o de burla" (Sperber y Wilson, 1994, p. 293-294).

Como vimos anteriormente, el concepto de eco no es propio del estudio de la ironía. En ese sentido no todos los enunciados de eco son necesariamente irónicos. El eco es como un cita, un referirse a otro enunciado.

En el caso de los textos literarios su carácter de eco sería más evidente que otros enunciados, por cuanto pertenecen o se relacionan a géneros literarios determinados (ya sea porque partan de ellos para constituirse o se produzcan como rechazo a ellos). En este sentido, un texto literario es un eco, o un conjunto de citas, de una tradición determinada.

En el momento de la producción de RxR, el espacio literario estaba ocupado principalmente por dos tendencias, en cierto modo contrarias: la nueva narrativa hispanoamericana y el indigenismo³⁵. Para la crítica literaria, RxR partiría desde la línea establecida del indigenismo³⁶, pero constituyendo una variante que han denominado

³⁵ "El ciclo narrativo de Manuel Scorza se instala, pues, en un espacio literario doble: de una parte, está obviamente condicionado por la nueva narrativa hispanoamericana; de otra, se refiere a una tradición anterior, en gran parte discutida y negada por el *boom*, como es la novela indigenista y más específicamente la novela indigenista de intensa motivación social" (Cornejo Polar, 1989a, p. 212).

³⁶ Puesto que en el siguiente capítulo hablaremos más ampliamente del indigenismo, cabe en este punto hacer solo un deslinde conceptual para precisar el término indigenismo. Para ello tomaremos la propuesta, muy extendida y aceptada, que desarrolla Tomás Escjadillo en su libro *La narrativa indigenista peruana*. Este crítico literario señala, en orden cronológico, como antecedente del indigenismo al indianismo (donde se ubicarían el indianismo modernista y el indigenismo romántico-realista-idealista) caracterizado básicamente por una "mera emoción exotista". El indigenismo, cuyo rasgo general sería el sentimiento de reivindicación social que posee, se caracterizaría sobre todo por una búsqueda de proximidad en relación con el mundo creado. En ese sentido, Escjadillo, diferencia dentro del indigenismo dos etapas: el indigenismo ortodoxo y, lo que él denomina, el neoindigenismo. De este último solo diremos que sus principales rasgos son un mayor bagaje técnico, una ampliación del problema tratado y una intensificación del lirismo. Por otro lado, el indigenismo ortodoxo, básicamente se caracteriza por "su cada vez mayor penetración al 'mundo total' del habitante andino" (Escjadillo, 1993, p. 49). Es decir, con respecto a nuestro tema, el indigenismo ortodoxo se basaría principalmente en el llamado Realismo Genético (Villanueva, 2004, p. 27-66). Además, cabe señalar, el rol solemne y quirúrgico con el cual actúa el narrador indigenista ortodoxo. "En la tradición indigenista (en el 'indigenismo ortodoxo') existe una casi escrupulosa separación de narrador y protagonistas. El autor omnisciente podrá incluso adoptar la ficción (algunas veces, la impostura, como en V. García Calderón) de disfrazarse de narrador-observador, de narrador-testigo; pero siempre existió, en el indigenismo tradicional ('ortodoxo'), una rigurosa separación entre el 'yo' del contemplador y el 'ellos' de los contemplados (los indios)" (Escjadillo, 1993, p. 45).

neindigenismo (Escajadillo, 1993; Cornejo Polar, 1989a; Schimidt, 1991; Tamayo Vargas, 1975).

Sobre esta base podemos establecer una certeza en cuanto al camino que vamos trazando. RxR mantiene una relación con la tradición literaria, entendida por Scorza como, indigenista³⁷ (con este término, de aquí para adelante, nos referimos tanto a lo que hemos calificado como indigenismo ortodoxo, así como a su antecesor, el indianismo). Si bien no se puede negar que RxR también mantiene una conexión con la llamada literatura del *boom*; ésta se reduciría, según la crítica, a un nivel técnico y compositivo. Por el contrario, la relaciones con la tradición de la literatura indigenista serían más estrechas: los personajes (campesinos explotados y hacendados explotadores), los tema tratados (la injusticia social, el conflicto de tierras, las diferencias culturales), el escenario escogido y su significado dentro de la obra (el espacio rural opuesto al urbano), y sobre todo, además de otros, un conflicto esencial que caracteriza al indigenismo y la literatura regionalista, la lucha entre civilización y barbarie (Cerro de Pasco Coporation y el poblado de Rancas). Todas estas características entablan una conexión entre RxR y la tradición literaria del indigenismo, es decir, RxR funciona como un eco de un discurso latente en el contexto.

Quizás una manera de entender mejor la posición de Scorza sería considerar que utilizaba la tradición indigenista como un modelo ya conocido para mediatizar su denuncia, es decir, como vehículo comunicativo para canalizar un mensaje de reivindicación social. Sin embargo, su obra no se

³⁷ Es importante la observación que realiza Gras con respecto a este tema: "Posiblemente el concepto de 'indigenismo' manejado por Scorza, estuviera aún poco perfilado, asimilado todavía a una actitud paternalista del pasado y a unas formas decimonónicas. Aún no había aparecido los estudios de especialistas como Antonio Cornejo Polar o Tomás Escajadillo, quienes han revisado la cuestión con posterioridad. Probablemente, *Scorza rechazara en realidad lo que la crítica ha dado en llamar 'indianismo'*" (Gras, 2002, p. 53 [las cursivas son nuestras]). Si bien hemos marcado una distinción entre indigenismo e indianismo, en el momento de producción de RxR esta delimitación teórica no tenía relevancia; por lo tanto, para Scorza, tanto uno como otro, pertenecían a un mismo camino de la tradición.

queda ahí, sino que supera los límites de este subgénero narrativo, al añadir elementos renovadores desde el punto de vista técnico de la novela. (Gras, 2002, p. 62)

El diálogo que las novelas de Scorza tienen explícita e implícitamente con la narrativa indigenista previa y contemporánea, sirve como marco insustituible para la comprensión de sus recursos hiperbólicos y alegóricos, acercándonos a una posible consideración crítica, paródica e incluso utópica. (Huamán, 1999, p. 97)

Como salta a la vista, esa relación ecoica entre RxR y el indigenismo literario se produce de manera distorsionada por los elementos que hemos mencionado anteriormente. Para catalogar como irónica el producto de esa disociación, tratemos de precisar la actitud del hablante con respecto al discurso repetido o ecoizado.

Al respecto, muchos críticos literarios han resaltado el rechazo de Scorza al ser incluido, por algunos, dentro del indigenismo (no olvidemos que Scorza, cuando habla del indigenismo, se podría estar refiriendo al indigenismo ortodoxo o al indianismo). Sin embargo, algunos críticos señalan que no es importante darle mucho énfasis a este tema en Scorza y argumentan que

en relación al supuesto rechazo al indigenismo que tuvo Scorza, es cierto que primero declaró no estar de acuerdo con el indigenismo, y esto se debe a la manipulación ideológica y distintiva que tiene el término, pero también es cierto que en una entrevista concedida a González Vigil en 1982 señala que nadie puede estudiar la novela indigenista sin sus libros, pues ellos cierran la novela indigenista, porque considera que le da un carácter épico y la saca del mito para llevarla a la realidad, por ello el énfasis que pone Dunia Gras en este tema no es justificado. (Escajadillo y Mamani Macedo, 2006, p. 342)

Es indudable que RxR mantiene fuertes vínculos con el indigenismo, a pesar de la primera negativa explícita de Scorza; sin embargo, la afirmación del autor, sobre que no se puede estudiar el indigenismo sin sus obras, no necesariamente cierra el debate,

simplemente porque aquella frase no nos dice certeramente que Scorza acepte ser incluido dentro de ese rubro o contradiga sus afirmaciones anteriores con respecto al indigenismo. Los lazos con el indigenismo es indudable, tales como serían, salvando las distancias, los vínculos de *El Quijote* con las novelas de caballería; pero no pretenderíamos decir que la obra de Cervantes es enteramente una novela de caballería y mucho menos la estudiaríamos solamente desde esa perspectiva, aunque es indudable que no se puede estudiar las novelas de caballería sin *El Quijote*. El rechazo de Scorza al indigenismo continúa siendo un tema importante, porque, como veremos más adelante, es causa del sentido de RxR. Abundan las declaraciones del autor en ese sentido que muestran un recelo al término.

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 especialmente una calumnia frente a la realidad porque encierra, en mi opinión, un intento de desprestigiar la realidad (citado en Moraña, 1983, p. 172)

Clasificar la novela de "indigenista" es una manera racista de ver las cosas (...) el indigenismo era una manera de hablar de seres inferiores, cosa que yo he abolido en mis libros. (citado en Gras, 2002, p. 52)³⁸

Este tipo de declaraciones ha dado pie para que la crítica literaria, al tratar de interpretar esta contradicción (rechazo del indigenismo y producción literaria con características propias del indigenismo), lo instale dentro del concepto de "Neoindigenismo" y de ese modo sintetizar, acaso de manera dialéctica, este conflicto.

³⁸ "Creo que el movimiento descriptivo de las luchas campesinas no podía seguir en el plano indigenista porque la oligarquía literaria del Perú y de América Latina había anulado la tradición de luchas campesinas de las que Ud. está ocupándose, justamente porque estaba representada por una literatura que yo llamaría indigenista hechas por blancos (...) La literatura ha sido una literatura más escrita --no hablo de los grandes sino de los pequeños-- había provocado la fácil refutación, el desprecio, la indiferencia y el silencio de los libro literario. Entonces yo necesitaba en mi ánima romper ese silencio" (Suárez, 1984, p. 92).

"Neoindigenismo" será la incorporación de la temática indigenista a la nueva novela hispanoamericana (pero no es el momento para ahondar más en este concepto clasificatorio³⁹, porque lo que nos interesa es deslindar la actitud de Scorza frente al indigenismo y observar en que radica ese rechazo).

Como vimos en las citas anteriores, Scorza determina el indigenismo como una máscara o una mentira intencional. Lo que más le preocupa, y de ahí su rechazo, es que ese discurso, según él, "calumnia" y "desprestigia" la realidad. Scorza no está esencialmente en contra de la temática indígena o de los escritores "blancos" que hablan sobre lo indígena; sino, del efecto que conlleva esa operación: una deformación de la realidad. En el fondo, Scorza estará en contra de cualquier discurso que, según él, intente imponerse como verdad y de ese modo cubra la realidad.

Nosotros vivimos en un continente donde lo escrito ha sido una permanente falsedad que comienza con la instauración de la República; las propias constituciones son colecciones de mentiras, de mala literatura, las constituciones de América Latina son resúmenes de humor negro. El periodismo mismo es una calumnia permanente de la realidad. En esa realidad la literatura se presentó como una apelación a la verdad (...) La literatura surge aquí como un intento de establecer otra verdad. (Forgues, 1988, p. 79-80)⁴⁰

Para precisar más este importante punto es necesario revisar el contexto de enunciación para detectar el discurso que es ecoizado en RxR, lo cual conlleva a la interpretación de la ironía en la novela.

³⁹ Además el debate sigue abierto entre quienes incluyen RxR en el neoindigenismo, la novela política, la novela social, el realismo mágico, etc.

⁴⁰ "En América Latina toda "la historia" es una colosal mentira y esa mentira comienza el día mismo de la Conquista (...) En medio de todas esas gigantescas mentiras, la novela latinoamericana ha sabido decir una verdad, porque ha descrito la verdad como es. A raíz de la Guerra Civil Española, que creó un vacío de poder entre América y España, y en el tiempo en que los Estados Unidos estaban ocupados en sus guerras coloniales en Oriente, hubo veinte años de vacío de 'poder lingüístico'. Aprovechando ese lapso,

CAPITULO III

RxR COMO UNA CRÍTICA AL REALISMO

3.1. EL REALISMO COMO EL DISCURSO ECOIZADO EN RxR

Como acabamos de plantear en líneas anteriores, la estructura de RxR está compuesta sobre la base de un discurso ecoizado. Nos queda ahora precisar qué tipo de discurso ecoizado es o que características posee, porque al decir que el discurso ecoizado es el indigenismo no estamos señalando de manera clara el origen del discurso irónico de RxR, ya que al referirnos al indigenismo no podemos pensar que se trata de un concepto monolítico, inamovible, como si no tuviera los matices que posee y las diversas interpretaciones que le adjudican a lo largo del tiempo (cf. Mazzotti, 1998, pp. 77-101). ¿A qué tipo de indigenismo se refiere Scorza cuando, expresando su inconformidad de ser encasillado dentro del indigenismo, dice: "El indigenismo no existe" (Forgues, 1988: 83); o cuando, de manera aparentemente contradictoria, dice: "Nadie puede pretender estudiar la novela indigenista sin mis libros" (Citado en Escajadillo, 1993, p. 112)? Por lo tanto, decir que el discurso indigenista es el discurso ecoizado es aún decir poco.

Así se hable de una relación irónica o no-irónica, la crítica literaria no precisa de manera certera si el libro de Scorza mantiene una conexión particular o significativa con

la novela de América Latina se abrió paso sensacionalmente y adquirió entidad propia" (Peralta, 1981, p.

algún discurso en singular. O se menciona de manera imprecisa su relación con el indigenismo, o se cae en el extremo de encontrar referencias transtextuales a diestra y siniestra. Obviamente cualquier texto literario puede, después de un análisis detenido, mostrar sus conexiones con otros textos literarios. Lo importante viene a ser determinar no solo con quienes mantiene lazos referenciales; sino, resaltar la importancia que poseen en la significación de RxR. Por lo tanto, precisar el discurso ecoizado y desviado irónicamente en RxR, sin anular sus otras referencias, es relevante para el sentido del texto.

Partamos de una primera evidencia que nos dejan los estudios en torno a RxR: el texto no ecoiza una obra en particular, o un autor específico o al indigenismo o indianismo en general⁴¹. No se puede establecer un punto en particular desde el propio texto de RxR porque pareciera extender los brazos en todas direcciones (cf. Puccini, 1986; Gras, 2002). Tenemos que partir desde el productor y establecer, a este respecto, cómo el productor configura el entorno desde donde produce RxR. Porque aquel hablante que va producir una ironía tiene en cuenta el contexto de enunciación, y el enunciado adquiere una forma determinada por la visión que de esa circunstancia tiene el productor y lo que él desea expresar (cf. Sperber y Wilson, 1994, p. 173-193).

28).

⁴¹ Gras sólo insinúa que "probablemente, Scorza rechazara en realidad lo que la crítica ha dado en llamar 'indianismo'" (Gras, 2002, p. 53). A pie de página, como para aclarar el término que ha usado, menciona el estudio de Concha Meléndez, *La novela indianista en Hispanoamérica*, que aborda "un aspecto de la literatura romántica en la América española" (Meléndez, 1961, p. 13). Sin embargo, Gras no desarrolla más este punto. Al final del apartado, Gras, señala que el indigenismo en RxR es usado sobre todo como un lenguaje para transmitir el mensaje, y de ahí plantea que "quizá incluyendo *Redoble por Rancas* dentro del término más amplio de 'novela social' se le restituya su sentido primigenio, que lo ubican dentro del contexto de otras novelas que critican la sociedad peruana, desde otros ángulos aunque desde una misma perspectiva" (Gras, 2002, p. 63).

Anteriormente hablamos de la actitud de Scorza con respecto al indigenismo y señalábamos que Scorza no estaba en contra del indigenismo en sí mismo, sino de una característica y pretensión de éste. Retomemos la crítica que realiza Scorza a la historia, o mejor dicho al discurso que construye la historia. Para Scorza "en América Latina toda 'la historia' es una colosal mentira y esa mentira comienza el día mismo de la Conquista" (Peralta, 1981, p. 28; cf. Forgues, 1988, pp. 79-80). Esa 'falsedad' se construye sobre la base de la imposición lingüística, la cual es la responsable de la construcción de ficciones o mitos que van configurando 'una historia', como lo refiere Scorza:

Se conmina al pueblo a someterse al rey de España en una lengua desconocida (...) A partir de esto se desarrolla en toda la sociedad de América del Sur una permanente sarta de mentiras. Todas las leyes han sido mala mitología: las constituciones amargas bromas, mitos en el peor sentido de la palabra. Paralelamente el poder acicala su leyenda hasta la caricatura. (Peralta, 1981, p. 28)

Frente a esa evidencia, Scorza asume que la obligación de la literatura, como producto del lenguaje, es destruir esas 'falacias', al recuperar primero la palabra para los oprimidos. Leamos lo que al respecto dice Scorza e identifiquemos la ideología responsable, para Scorza, de esa mentira.

Una de las formas de búsqueda de identidad en América Latina es mostrar la palabra corrupta y corrompida por una realidad mentirosa, arrebatarse esa palabra al opresor. Y la única literatura del mundo que ha logrado hacerlo es la literatura latinoamericana. En todas partes se ha requerido una revolución para arrebatarse la palabra a la clase poseedora, salvo en América Latina. Es importante señalar que los grandes escritores de América Latina son de orígenes populares, casi no hay aristócratas. Martí era hijo de un carcelero, Neruda de un ferroviario, Vallejo era maestro de escuela, Gabriela Mistral lo mismo. Nosotros cumplimos una labor de detonantes morales, ponemos dinamita en todos los fondos ideológicos podridos de América Latina. Este Perú extraviado actualmente; este país criollo que oscila entre el

narcotráfico y la corrupción de estado que es más grave que la otra, este país lo destruimos los escritores dinamitando la realidad lingüística y recuperando el derecho a la palabra. (Forgues, 1988, p. 86)

De esta extensa cita, pero necesaria, podemos extraer dos conclusiones importantes. Scorza diagrama un conflicto entre criollos y mestizos, sobre la base de una relación de dominantes y dominados. Sobre esta senda, identifica el discurso criollo como el responsable de la construcción de mentiras. "La cara criolla sobre la cual se ha instalado toda clase de mentiras desde la Conquista" (Forgues, 1988, p. 83). Y sobre todo, lo que reprocha es la pretensión de ese discurso que trata de imponerse como verdad.

Lo que pasa es que nosotros vivimos en un país donde se quisiera que el eje de lectura fuera únicamente el eje de lectura de la pequeña burguesía mirafloresina. Miraflores ha querido transformarse en provincia incluyendo San Isidro, las playas del sur, les faltó solamente levantar una muralla. ¿Eso es significativo, no? El Perú no es Miraflores. (Ibídem)

A esta imposición que denuncia Scorza, al hablar de la literatura peruana, él contrapone una visión, obviamente inspirada por la lectura de Mariátegui, sobre la problemática de la nación peruana. Scorza, en su afán de lograr una visión total, pareciera tomar una posición escéptica y relativista de los componentes, donde uno de ellos no tiene la primacía sobre los demás.

Creo que el Perú es un país poligonal, poliédrico; tiene varias caras: la cara criolla (...); la cara india sobre la cual no hay prácticamente noticias salvo las de Garcilaso, de Guamán Poma, de Arguedas, de Alegría, y de otros entre los que me incluiría yo. Hay la cara negra, la cara china, la cara selvática. Todos estos países tienen diversos tipos de sensualidad, de moral y de actitudes ante el mundo (...) Entonces, ¿cómo puedes tener una literatura peruana? La literatura peruana está por nacer. Para mi el pueblo peruano es un pueblo huérfano, sin padre (Ibídem)

Por lo tanto, en realidad, la postura descentrada de Scorza la encontraremos cuando se halle frente a un discurso político (y en tal sentido frente a una ideología, que en Scorza es equivalente a un mito). Scorza trata siempre de desvincularse de cualquier discurso político (o ideológico) porque reconoce su naturaleza ficcional. De ahí su rechazo furioso y constante a ser encasillado dentro de nomenclaturas que conlleven implicaciones políticas o ideológicas⁴². Y el indigenismo es una concepción ideológica y, como discurso, se configuró durante los debates sobre el carácter de la nación peruana que se produjeron a lo largo del siglo veinte, sobre todo en la primera mitad.

No es el caso clasificar las diversas variantes del indigenismo, tarea muy complicada y sujeta a una eterna polémica (además Scorza no hace eco de un tipo de indigenismo, sino de una pretensión propia de cada postura indigenista), sino traer a colación algunos caracteres del indigenismo.

A lo largo del siglo XX el indigenismo tuvo una función política, ya sea desde el ámbito de la oligarquía criolla peruana o de la naciente mestiza clase media. Su función era la de apuntalar discursos políticos y sociales que trataban de sustentar espacios de privilegio en la sociedad, sobre todo en una época donde la reformulación de la imagen nacional se estaba debatiendo en aras de refundar la república. El indigenismo propalaba ideas que buscaban establecer una realidad como verdad. "Las novelas fundacionales son precisamente aquellas ficciones que tratan de hacerse pasar por verdad y convertirse en el terreno de la asociación política" (Sommer, 2004, p. 63; cf. Anderson, 2006; López Jiménez, 1997). En el caso del Perú, la reformulación de la

⁴² "En mi opinión no hay razón de hacer novelas políticas en América de Sur; la simple descripción de la sociedad es ya un panfleto político. Hay que hacer todo lo contrario" (Peralta, 1981, p. 28). "Mi literatura es simplemente literatura" (Suárez, 92, p. 1984).

imagen nacional estuvo dominada por un conflicto social y cultural. Para Sinesio López Jiménez, en *Ciudadanos reales e imaginarios* (1997), la formación de la ciudadanía en el Perú es un proceso complejo que involucra básicamente dos matrices culturales: el comunitarismo y el liberalismo, que se han visto trabadas por la heterogeneidad étnica, ya que los criollos se han negado a desarrollar una política de reconocimiento a otras razas y culturas.

La heterogeneidad étnica dio lugar a que el Estado, las élites y las mismas etnias discriminadas desplegaran estrategias culturales específicas con la finalidad de formar una comunidad política o de participar en ella. Como producto de esas estrategias, la polarización cultural entre los criollos y los indios del siglo XIX y de gran parte del siglo XX ha ido desplazándose hacia el centro --el acriollamiento y la cholificación--. (López Jiménez, 1997, p. 197)

En el caso de la oligarquía criolla⁴³, cuyo gran apego a regímenes políticos cerrados y antidemocráticos en el siglo XX sintetiza su carácter totalitarista y absolutista⁴⁴, su estrategia buscaba sustentar su posición social a través de diversas

⁴³ Al hablar de la oligarquía peruana se debe de tener cuidado de siempre precisar el término oligarquía, porque en el Perú este grupo social adquiere diversos matices. En primer lugar la oligarquía no solo hace referencia a las clases dominantes tradicionalmente conocidas en el Perú (agroexportadores, fracción financiera y terratenientes tradicionales y gamonales), cuyas características principales son su carácter cerrado, su fuerte integración, sus rasgos aristocratizantes de su forma de dominación preburguesa); sino también al ingreso en el siglo XX de los grupos industriales--burgueses (que constituyen parte del bloque en el poder aunque subordinados a la hegemonía agroexportadora), quienes remecerán los cimientos del Estado oligárquico. "La crisis del Estado oligárquico se expresa en una agudización de la lucha por la hegemonía dada en la cúpula, como expresión de luchas más amplias en el conjunto de la sociedad, entre este poder ya desgastado y las clases mayoritarias" (Pease García, 1979, p. 20-21; cf. Quijano, 1978; Cotler, 1978; Burga y Flores Galindo, 1979; Klaren, 2004: capítulo III). Antonio Cornejo Polar advierte esta complejidad del estrato oligarca criollo desde el punto de vista de la producción literaria. "Es claro, sin embargo, que el estrato criollo no es en modo alguno homogéneo y que su apropiación del legado colonial discurre por varias vías" (Cornejo Polar, 1989, p. 67).

⁴⁴ "A partir de los años 30 de este siglo, el Estado oligárquico deberá recurrir a la dictadura para hacer frente a las demandas de los sectores populares. Ello señalará el inicio de su crisis, aunque ésta se vea más nítida con los procesos de cambio que se muestran en la sociedad peruana en la década del 50" (Pease García, 1979, p. 21). Flores Galindo señala que el autoritarismo en el Perú es una característica de nuestra sociedad: "Las conspiraciones se han entretreído en los cuarteles pero también en los salones de los clubes o las casas oligárquicas. Sin el apoyo de la clase alta no hubiera sido posible el golpe de Odría, ni el Mariscal Benavides se hubiera mantenido en el poder durante seis años (...) Estados de emergencia

ideas, pero sobretodo trataba de imponer un discurso que configurase una superioridad racial⁴⁵. Sobre esta base se dibujaba al indígena como un ser inferior que debía de ser salvado o en otros casos mejorado racialmente⁴⁶. La literatura de Ventura García Calderón es uno de los casos más notables donde se devela el discurso racista de la oligarquía criolla frente al indígena (Kristal, 1991, pp.155-202).

Por otro lado, el discurso popular mestizo de la clase media tomó al indígena como medio para participar en el debate nacional⁴⁷. La imagen del indígena fue el

existen durante gobiernos militares y también durante gobiernos constitucionales. Entonces *dictadura y democracia*, no necesariamente son sinónimos de *militares y civiles*" (Flores Galindo, 1999, pp. 29-30).

⁴⁵ "Curiosamente la ideología hispanista, tan sólida y hasta agresiva en sus manifestaciones ideológicas generales y en el pensamiento histórico-literario, no tuvo un correlato condigno en el plano de la creación literaria (...) Tal vez por esto el hispanismo expropió las *Tradiciones* de Palma, que como se ha dicho varias veces representa otra perspectiva, e inventó algunos tópicos que, al menos indirectamente le daban presencia en ese ámbito" (Cornejo Polar, 1989, pp. 80-81). Por lo tanto el discurso criollo en su vertiente hispanista elabora ficciones que impone a la realidad. Por un lado, idealizan el tiempo de la conquista y elaboran simultáneamente un discurso de 'integración'. "No todo el hispanismo frecuenta el tópico de la conquista y de la reiteración de su contenido de violencia en la sociedad moderna, aunque esa violencia aparece siempre, al menos bajo la forma de la discriminación y el desprecio del indio. En este orden de cosas el esfuerzo mayor del hispanismo consiste en ocultar esos sentimientos mediante el procedimiento de arqueologizar al pueblo quechua y constreñirlo a la cima de su nobleza imperial. Hecha esta operación, en la que el modernismo peruano tuvo un notable éxito, es posible forjar una ideología mesticista, aparentemente respetuosa del lado indígena de la nacionalidad, pero, en el fondo, tan racista como la que impregna 'Amor indígena' [cf. los cuentos de Ventura García Calderón] y hasta peor, en cierto sentido, porque añade un contenido clasista --nobiliario-- a las anteriores" (Ibidem, p. 83) "La trabajosa constitución de una persona poética mestiza --mestiza imperial, por cierto-- termina siendo una alambicada estrategia para glorificar la conquista y el sentimiento general de la presencia española en América" (Ibidem, p. 85).

⁴⁶ "El 'racismo científico' (1850--1950) fue la ideología implícita del moderno Estado oligárquico (1895--1968), la base de su legitimidad y, al mismo tiempo, permitió que las élites pudieran consolidar un sentimiento de superioridad que las ideas democráticas y liberales amenazaban" (Portocarrero, 1998: 219). "El racismo es un capítulo mayor del autoritarismo" (Flores Galindo, 1999: 41). Esta imposición del racismo científico por parte de la oligarquía criolla se encuentra de manera muy clara en la tesis de Clemente Palma titulada 'El porvenir de las razas en el Perú', donde propone mejorar lo criollo, venido a menos por el cruce con la raza indígena, apelando a un 'cruzamiento' con una raza más ordenada, enérgica y moralista como la alemana (cf. Mora, 2000, p. 44-46). Esta actitud científicista de la oligarquía criolla es producto de la base positivista de su ideología que se sería confrontada con la ideología anarcosindicalista primero, representada por González Prada, y luego por el discurso izquierdista tanto en su vertiente aprista como socialista ortodoxa (cf. Quijano, 1978)

⁴⁷ "El indigenismo-2 no fue una manifestación de lo autóctono, sino una lectura de las capas medias y altas puestas a pensar y a sentir en contrapunto a las normas establecidas para lo extracriollo, y en perenne crisis de identidad frente al resto del país desde --por lo menos-- la guerra del Pacífico a fines del siglo XIX" (Lauer, 1997, p. 18). El indigenismo-2 es para Lauer aquel fenómeno literario, plástico, arquitectónico o musical que se dio aproximadamente entre 1919 y 1945. Se denomina se ese modo para diferenciarlo del indigenismo socio-político, con el que no tenía una relación de continuidad.

estandarte de la lucha de la clase media a lo largo de la primera mitad del siglo XX⁴⁸ (luego fue dejado de lado cuando la clase media configura, a partir de la década del 50, otra figura que interprete a su grupo social y a sus intereses⁴⁹). Pero si bien su intención era acercarse al indio, lo que provocó en el fondo fue su acriollamiento en las representaciones que hacía de este⁵⁰.

El indigenismo fue un discurso que permitió difundir ideologías y remover imaginarios sociales, y de ese modo proponer visiones determinadas de la realidad para que los sujetos sociales en pugna se ubicaran en lugares privilegiados. En el fondo, el indigenismo se desplaza siempre a través del problema de la representación del referente. Esta es una actitud del ámbito de la producción literaria que es acompañada por parte de la crítica literaria, quien asume el estudio del indigenismo como la búsqueda de una mejor aproximación al indígena.

Frente a los demás escritores que intentaron mostrar al indio antes que él (llámense Aréstegui, Matto), el "indio de López Albújar" se nos figura bien dibujado, vital, convincente, "de carne y hueso"; sin embargo, frente "al

⁴⁸ Al respecto Scorza resalta: "El APRA ha tenido una retórica proindigenista; y los partidos de izquierda tuvieron siempre en sus programas lo que se conoce con el nombre de 'la reivindicación del indio': el derecho a la propiedad, el derecho al reconocimiento de la personalidad humana, jurídica y cultural del indio. Pero en la práctica ha habido un abismo absoluto. Los partidos políticos existen en un país criollo que no tiene nada que ver, absolutamente nada, con el país real que viven los indios" (Suárez, 1984, p. 91)

⁴⁹ "En los años veinte, cuando el viejo orden empieza a mostrar su debilidad, hubo una búsqueda de energía rotunda en el ambiente, y muy probablemente también la idea de que lo autóctono podría proporcionar esa energía (...) A partir de los años sesenta el indigenismo-2 en tanto acumulación de historia cultural dejó de ser un interlocutor imprescindible de las nuevas corrientes culturales --lo había sido hasta los años cincuenta--, para volverse solo antecedente histórico y, en algunos casos, paradigma de un tipo de línea creativa, o de insistencia nacionalista. En los años ochenta terminó de desaparecer la idea de que los indigenistas-2 habían hecho --o que sus epígonos seguían haciendo-- justicia artística frente a lo autóctono, un de los principales argumentos del movimiento" (Lauer, 1997, p. 21).

⁵⁰ "El propósito declarado del indigenismo-2 --creo que sincero-- fue acercarse a y rescatar para lo nacional un espacio cultura postergado: hacer justicia cultural, remediar el olvido, proponer una nueva definición de lo nacional. El resultado concreto no fue el retorno de lo autóctono sino la expansión del ámbito de lo criollo como lo dominantes" (Lauer, 1997, pp. 16-17). "Para el criollo el otro no tiene nada propio, carece de identidad. La única identidad que este puede tener es la suya. El criollo, en efecto, no podría verse en el indígena. Al revés, en cambio, es el nativo el que tiene que verse a través de él, y lo que descubrirá entonces es un ser y un cuerpo defectuosos. La cultura criolla, por eso, no concibe la existencia de lo otro" (López Maguiña, 2003, p. 41)

indio de *Ciro Alegría*" esta "proximidad" nos parece inadecuada: sentimos que *Ciro Alegría* ha sabido acercarse al mundo andino, calar profundamente en la sicología de su habitante y, sobre todo ha sabido darnos con la mayor fuerza posible la dimensión épica de su tragedia colectiva. Y, sin embargo, al comparar "el indio de *Ciro Alegría*" con "el indio de *Arguedas*" nos pronunciamos a favor de un acertado juicio crítico (...): Nadie como él ha podido fundir en uno solo el "yo" desgarrado del narrador--protagonista con el "ellos" (los indios). (Escajadillo, 1993, p. 45)

Esta falacia fue descartada por Efraín Kristal. Este crítico literario plantea que la imagen indigenista sobre los indios no se debe a una aproximación a la realidad por parte de la literatura, sino que es un reflejo de aquella que se divulga en los centros urbanos. Es decir, como la literatura indigenista estaba en continuo diálogo con el medio político, se producía un círculo de referencialidad entre la literatura y la política imperante, produciéndose de este modo la ilusión de realismo desde la crítica literaria.

En ambos discursos, tanto desde la oligarquía criolla como desde la clase media, tanto a nivel de producción como a nivel de la crítica literaria, la principal atención estaba en la manera como representaban el referente. Se trataba de imponer una verdad, de construir un discurso que se muestre como verídico y, por lo tanto, que se pretendiese como el más fiel a la realidad que trataban de hacer prevalecer. En medio de ese debate ideológico, político y social, la búsqueda de realismo fue el principal objetivo de cada uno de estos discursos en su anhelo de constituirse e imponerse como imágenes de la nación⁵¹.

⁵¹ No olvidemos precisar que el realismo es una de las características más importantes de la narrativa peruana (cf. Escobar, 1960; Bendezú Aibar, 1992). Para Castro Arenas, al realismo se suma el carácter didáctico como rasgo de la literatura peruana (Castro Arenas, 1966). En la misma línea, el indigenismo es uno de los movimientos fundamentales dentro de la historia cultural peruana. "Podemos señalar que la novela peruana del siglo XX surge básicamente con el indigenismo. Algo nada sorprendente si recordamos que muchos intelectuales renombrados, desde Jorge Basadre hasta Alberto Flores Galindo, han insistido de diferentes maneras en señalar que la conciencia sobre el indio y su problemática ha sido el aporte más significativo de la intelectualidad peruana de este siglo. La narrativa indigenista incluso hoy sigue siendo una de las expresiones más representativas de nuestra sociedad y cultura (...) [Ha] dotado a nuestra novela de un conjunto de obras cuya calidad e importancia no sólo se ha proyectado

A la par de este entorno, Scorza reconoce que todo discurso político y literario es ficticio, y, por lo tanto, el problema que señala es el carácter de estos discursos que tratan de instaurarse como lo real, ocultando su carácter ficticio. Es en ese instante cuando estos discursos se tornan omnipresentes, porque tratan de imponerse como verdad. Para Scorza este tipo de imposturas caracterizan los discursos que intentan mantenerse como imágenes absolutas de lo nacional.

3.2. RxR Y SU CRÍTICA AL REALISMO

Continuando con nuestra lectura de RxR es importante señalar qué contrapone Scorza a ese tipo de discurso seudoverídico del realismo indigenista, el cual es practicado por el indigenismo⁵², y que para él es insuficiente al hablar de la realidad.

En mi opinión, no hay razón de hacer novelas políticas en América del Sur; la simple descripción de la sociedad es ya un panfleto político. Hay que hacer todo lo contrario. Yo utilizo mucho la poesía para evitar una descripción demasiado escueta de la realidad. La sociedad peruana está paralizada históricamente. Tenía la posibilidad de presentarla en un discurso puramente político o de presentar una metáfora simbólica (...) Al final del libro tenía que describir una masacre; hacerla en forma realista era insuficiente, se quedaba en lo periodístico (...) Mi meta era atacar la imaginación del lector. (Peralta, 1981, p. 28)

Scorza ataca al lector con recursos del lenguaje cotidiano: el humor, la exageración, la parodia, la burla, el coloquialismo, las frases hechas, los elementos irreales, etc. Frente al lenguaje formal y culto, Scorza trata de imponer un lenguaje

internacionalmente, sino que ha permitido un corpus sólido para la reflexión y la crítica" (Huamán, 1999, p. 86).

⁵² Como vimos en una nota anterior, Scorza estaría refiriéndose sobre todo al indianismo. Pero no podemos hacer ese deslinde por que Scorza no manejaba la diferencia teórica entre indigenismo e indianismo. Lo que podemos extraer como premisa es que Scorza al hablar de indigenismo, se refiere a lo que hemos denominado indigenismo ortodoxo, pero con una fuerte influencia y relación con el

vulgar, oral, tosco, cínico, pero sobre todo, poético. A través de estas herramientas, según Scorza, se mantiene libre el imaginario y la memoria del lector⁵³ (que referido en un plano colectivo viene a ser lo mitológico)⁵⁴.

Las obras maestras de la novela latinoamericana, observa Antoine Bermann, han logrado la lengua oral. Por mi parte escribo en la lengua oral peruana (...) Utilizar estas lenguas era inadmisibles hace treinta años. Pero después de que la novela latinoamericana se abrió sensacionalmente paso en el mundo por su potencial para lo imaginario; a raíz de esta gran conquista estética, el español vulgar logró ennoblecerse. Y ahora es el español culto el colonizado (Ibídem, p. 28)

Volviendo a nuestro camino, ya podemos establecer algunas precisiones con respecto al discurso irónico dentro de la novela que estudiamos. En primera instancia, RxR se constituye como un enunciado cuyas fuentes pertenecen a la tradición literaria del indigenismo, sobre todo aquella alimentada por el Realismo Genético; es decir, RxR se instauro como un texto que va a referir la realidad de manera "verídica". En este punto se produce un desajuste en la lectura (lo cual ha provocado que algunos críticos literarios lo juzguen simplemente como una deficiencia de la obra) que conlleva a una reformulación, por parte del lector, de la intención del productor del discurso de RxR⁵⁵. De este modo, después de observar en la estructura completa de RxR señales que

indianismo. Ambos, como sostiene Escajadillo, tienen como característica fundamental una aproximación al mundo indígena, exotista uno, realista el otro (Escajadillo, 1993, p. 44-45).

⁵³ "De ningún modo creo que la revolución obligue a seguir el esquema del realismo socialista. Este error viene de la época stalinista durante la cual se pretendía gobernar lo imaginario, y lo imaginario no es susceptible de ser gobernado" (Peralta, 1981, p. 30).

⁵⁴ "Quise que mis novelas rescataran la memoria de un pueblo humillado, cuya historia es vergonzosa. Entonces recurrí a personajes reales y acorté el tiempo. Para que un héroe se transforme en un mito, en una leyenda, se requieren muchos siglos: yo acorté esa operación. Veía a Chacón en su celda y de golpe lo transformé en héroe mítico; recorté el tiempo. Aceleré la historia. No esperé a que el personaje muriera olvidado y fuera redescubierto por la conciencia colectiva para transformarlo en un dios. Aceleré la velocidad legendaria" (Peralta, 1981, p. 29).

⁵⁵ "El efecto producido es la ruptura de las expectativas del receptor, cuyo desconcierto lo obliga a llevar a cabo un proceso de esclarecimiento de la intención y verdadero sentido del mensaje. En este proceso de "desconcierto-esclarecimiento" es en donde se basa un primer placer y el sentido cómico de la ironía. El segundo placer será el sentimiento de complicidad de los interlocutores" (Torres Sánchez, 1999, p. 114).

podrían reencausar la lectura, y considerando también la actitud del productor⁵⁶, uno logra comprender que RxR ecoiza el discurso realista y al hacerlo introduce elementos contrarios al discurso ecoizado, tornándolo irreal⁵⁷ o "trivial", como dijera un crítico literario. De este modo, RxR subvierte, parodia y critica la retórica del llamado Realismo Genético. Esta fórmula irónica hace de RxR un discurso literario que cuestiona una poética determinada⁵⁸.

Uno de los puntos más saltantes con respecto a la postura de RxR frente al discurso realista--indigenista anterior es la oposición de Scorza a tratar de representar el habla de los indígenas a la manera de los escritores anteriores.

Yo no tenía por qué presentarlos con un lenguaje caricatural que se **usó en una etapa errónea del indigenismo**. Yo les di un castellano que no hablaban pero que es un castellano correcto, porque ellos piensan correctamente. (Forgues, 1988, p. 84 [las negrillas son nuestras])

Al evitar usar artilugios lingüísticos para representar el habla indígena, como era costumbre en la tradición, RxR devela su carácter ficcional en la representación de los indígenas. Y lanza al lector, implícitamente, un cuestionamiento sobre la representación en los textos ecoizados.

Su mofa del discurso racista criollo y mestizo (no olvidemos que el discurso indigenista de la clase media en cierto modo mantenía ideas racistas) lo podemos

⁵⁶ "El emisor puede articular su actitud irónica como crea más adecuado, y marcar o no su enunciado con elementos que podría ayudar al oyente a interpretar correctamente el enunciado; elementos como la hipérbole, la entonación, etc." (Torres Sánchez, 1999, p. 102).

⁵⁷ "Las palabras de una ironía fingen una realidad irreal, y en el descubrimiento de ese fingir se basa el efecto humorístico" (Ibíd., p. 112).

⁵⁸ "Una actitud irónica es un género de desaprobación" (Sperber y Wilson, 1999, p. 708).

encontrar en el capítulo que habla sobre los diversos colores de las caras y cuerpos de los cerreños (capítulo 16).

Por otro lado, RxR exagera la búsqueda de precisión histórica propia de un discurso que trata de imponerse como verdad y construir de esa manera una realidad determinada. Esa exageración de RxR de la búsqueda de precisión histórica, lo que hace es mostrar el carácter conjetural e impreciso siempre de un discurso histórico. Al inicio del capítulo 27 de RxR se lee:

Las malas lenguas, único archivo de la provincia, discrepan. Doña Josefina de la Torre, decana de las viperinas, desembozadamente proclama la falsedad del presente capítulo. Eduvigis Dolor, la barragana del sanitario, jura que lo oyó de labios del matasanos. ¿Quién lo vio? Ciertos historiadores afirman que tan pronto como el doctor Montenegro se enteró del desdichado fin del Cortaorejas, derramó un lagrimón, por piedad, según unos; de pura alegría, según otros. Los cronistas que motejan de lágrimas de cocodrilo los hipos del doctor, sostiene que lucía una sonrisa idéntica a la que exhibe Lucifer en el célebre Juicio Final de la iglesia de Yanacocha. (...) Contradiendo a los historiadores que propalan que los jueces del Perú son incapaces de llorar, el traje negro se enjugó otro lagrimón y mandó trasladar al Cortaorejas a Yanahuanca. Así amador ingresó en la provincia como ciertos políticos: en hombros. Y aquí se enzarzan los escolásticos. (p. 194)

De una u otra manera, empleando la hipérbole o la metáfora, burlándose de las disquisiciones y precisiones históricas, exagerando el discurso racista, ridiculizando circunstancias o personajes, parodiando un tono ceremonioso, RxR devela su naturaleza ficticia y al hacerlo desnuda el carácter artificial de los discursos ideológicos anteriores que tratan de imponerse como verdades.

3.3. LO MITOLÓGICO

Scorza opta por el camino de la denuncia, pero no pretendiendo la descripción fotográfica a la manera del realismo canónico; sino, emplea un discurso que ecoiza y deforma el discurso imperante en el contexto⁵⁹, para tratar de explotar la imaginación del lector. Esos elementos construyen en la obra un mundo mitológico, el cual se contrapone al mundo de la realidad fáctica. Hemos referido con anterioridad la invención de los mitos dentro de RxR por parte de Scorza. Contrariamente a su relación con la realidad, que le llevó a realizar un exhaustivo trabajo de recopilación de información, no hizo lo mismo con los mitos. Scorza buscaba sobre todo introducir una visión mítica dentro de RxR porque ésta se contraponga a la historia⁶⁰ (Forgues, 1991; Teja, 1978). De este modo, el discurso mítico se enfrenta, en un juego irónico, con el discurso del realismo canónico (histórico), lo debilita y deforma para mostrar su artificio y de ese modo estar más cerca de la 'verdad'⁶¹. Scorza lo resume todo en una frase: "No utilizo el Mito como escape de la realidad, sino como una aclaración de la realidad"⁶².

⁵⁹ "Es sintomático del hecho de que una de las formas más representativas de la risa contestataria de la razón es la utilización extremada de instrumento lingüístico en contra de la función social y pragmática que le es atribuida, la de su transparencia, y que puede definirse como la correspondencia biunívoca entre significante y significado que procede de la arbitrariedad del signo lingüístico (...) Opera así, por ejemplo, la literatura, comprendiendo en ella todas las formas de lo cómico aludidas hasta aquí que a menudo ponen al servicio de contenidos ideológicos la alteración del lenguaje" (D'Angeli [y] Paduano, 2001, p. 21).

⁶⁰ "Yo he inventado una buena parte de los mitos porque para mí el mito era simplemente una exageración de la realidad" (Suárez, 1984, p. 93)

⁶¹ "Saliendo de la realidad, la ficción hace más refinada y sensible nuestra percepción de lo real, corrobora nuestras facultades críticas, revela, a través de la paradoja, fuerzas y motivaciones (...) La hipérbole, la amplificación, la distorsión sarcástica, todos los procedimientos de un realismo exasperado (que puede desembocar en el expresionismo) no son más que maneras de transformar lo real mismo en ficción, de representar la experiencia según aspectos fabuloso, inverosímiles, absurdos. Entonces la ficción no apunta a mundos fantásticos, sino que deforma el nuestro, porque sus conexiones y sus medidas, arrancadas de su engañoso equilibrio, se nos aparecen con una brutalidad reveladora: en lugar de proponer mundos posibles, presenta el nuestro como un mundo imposible" (Segre, 1985, p. 261).

⁶² "Hay dos niveles en mis libros: un nivel histórico real, probado por cuatro o cinco años de trabajo minucioso y que ha sido ratificado siempre por quienes han ido al lugar, con personajes reales que están

Señalar la no conjugación entre "la realidad" y "la forma de contarla", o entre "la realidad" y "la forma irreal" de contarla, carece de validez en cuanto interviene el discurso irónico. Un texto realista se pretende, porque es denotativo, unívoco, apegado a la realidad, la cual es delimitada y parcelada cuando el texto toma fragmentos de ésta. Por el contrario, un texto plurisignificativo es el que no pretende ser real, porque es connotativo y se devela como lenguaje en sí mismo, sin un referente real que lo denote. RxR se pretende como un texto realista, unívoco en su denuncia debido a la lectura irónica que solicita el texto; develando, de esta manera, un nivel profundo y de intensiones realistas en la exposición de una tragedia real⁶³. De este modo, RxR logra escapar de esa plurisignificación⁶⁴ donde pudo haber caído debido a los componentes irreales (o míticos) y a los recursos retóricos humorísticos del relato.

La ironía dentro del realismo tiene esa característica particular de reunir lo irreal y lo real (o lo mítico y lo histórico, como otros críticos señalan) en un solo discurso, sin pretender ser un tipo de realismo mágico o real maravilloso, porque no busca necesariamente la realidad o lo mitológico⁶⁵ (o irreal o fantástico) en sí mismo; sino como medio encubierto (a través del doble discurso que propone la ironía) para develar un sentido implícito.

La ironía en RR [*Redoble por Rancas*] tiene varios aspectos pero su fin es siempre desencubrir la realidad. Scorza emplea la ironía como instrumento

vivos; y hay también un nivel mitológico, fantástico, que exige sin embargo una aclaración: no utilizo el Mito como un escape de la realidad, sino como una aclaración de la realidad" (Forgues, 1988, p. 81).

⁶³ "La ironía, sea de un tipo o de otro tipo, no es sólo un fenómeno de gran agudeza, sino que está comprobada su economía y efectividad comunicativa. El "verdadero" significado queda sin formular, lo cual supone menos esfuerzo por parte del hablante, y, en ese estado preverbal, es más poderoso que una formulación completa. Formular el segundo significado puede ser tarea de los oyentes, pero éstos tampoco "dicen" nada, pues nadie, en buen juego irónico, formula la enunciación encubierta" (Torres Sánchez, 1999, p. 114).

⁶⁴ "[La ironía] destruye la multivalencia que podría esperarse" (Barthes, 1980, p. 36).

⁶⁵ No olvidemos que muchos mitos son invenciones del propio Scorza (Gras, 2002; Cornejo, 1989)

para desmitizar la burguesía. En una sociedad donde los mitos son contruidos por la clase poderosa para oprimir a los dominados, este tipo de ironía resulta un elemento de toma de conciencia, un arma política. (Teja, 1978, p. 278)

CONCLUSIONES

1. El productor de RxR plantea el texto como realista y verídico haciendo eco de los recursos que dotan de realismo y veracidad a los discursos anteriores; sin embargo, a la par, el narrador plantea formas irreales dentro de RxR, lo cual subvierte la pretensión inicial y evidencia su artificio. Este desfase señalado por la primera crítica entorno a RxR está presente en la obra.

2. Sin embargo, ese desfase no es un defecto de la novela; sino, la entrada a un discurso oculto. En un primer momento RxR aclama su veracidad, se exalta como crónica real, como un tipo de discurso histórico (ecoización del discurso impositivo anterior); pero al mismo tiempo subvierte esta actitud al desviar el discurso ecoizado mediante los elementos que ya hemos mencionado en el capítulo II y que producen la "trivialidad" del texto (deformación del discurso ecoizado). Este eco desviado que viene a ser RxR se instala dentro del sistema comunicativo imperante en donde el discurso literario indigenista es alimentado principalmente por la poética del realismo. RxR dentro de este entorno, muestra su incongruencia y exige una lectura alterna a la propuesta por la tradición donde se inscribe. De este modo, al mostrar sus elementos irreales, RxR se devela como ficción, se muestra como no verídica enteramente. Por lo tanto, al ser un eco del realismo (se propone como real) y al exhibirse como irreal (ironización del eco desviado), implícitamente muestra también como irreal el discurso

ecoizado. Dota de un horizonte nuevo a los lectores que les permite cuestionar los otros discursos como ficciones⁶⁶. De este modo, a través de la ironía, RxR llega a mostrar la artificiosidad del discurso realista ecoizado, la ficción de los mundos creados por este y la fictividad de las ideologías y discursos políticos que lo sustentan.

3. El discurso irónico que se desarrolla dentro de la novela *Redoble por Rancas* es una forma de crítica a la poética y retórica del realismo (Realismo Genético que se expreso principalmente a través del indigenismo ortodoxo peruano) dado como discurso literario dominante y oficial durante la primera mitad del siglo XX. El libro es una parodia de las novelas que pretendían tomar para sí la voz de los oprimidos, convirtiéndolos en instrumentos de sus propios intereses; pero sobre todo es la puesta en escena de un nuevo lenguaje literario alejado de la solemnidad de los discursos anteriores. De este modo, la novela de Scorza es un síntoma del agotamiento de la retórica realista que sustenta el indigenismo ortodoxo y canónico de la primera mitad del siglo XX. Un agotamiento que la crítica literaria no deja de señalar.

En la crítica literaria actual se están debatiendo las posibilidades y las limitaciones del realismo. José María Arguedas abogó por una representación objetiva de la realidad mientras que Mario Vargas Llosa ahora no cree que eso sea posible. (Kristal, 1988, p. 73)

Entre los críticos literarios existe consenso en torno a la poética realista como hegemónica en la narrativa peruana; sin embargo, en los 90 se habría fortalecido el desplazamiento de la totalidad a la dispersión. Predomina la imposibilidad de imaginar una realidad total o construir metáforas nacionales; la representación se hace fragmentaria y se localiza en espacios sociales, generacionales y sexuales delimitados⁶⁷.

⁶⁶ "Así, al dejar el eco implícito, el autor consigue sugerir que comparte con sus lectores toda una visión cínica que no aparece, en cambio, en la versión explícitamente del eco" (Sperber y Wilson, 1994, p. 295).

⁶⁷ "La mayoría de escritores admira al mismo cenáculo (Bukowski, Easton, Ellis, Mañas, Loriga, Furguet & Cía.), reniega del oficio de escritor, utiliza los mismos escenarios y conflictos, configura el mismo

4. Por este motivo, al ser RxR un síntoma del cuestionamiento al realismo, los primeros críticos peruanos que evaluaron RxR no le fueron favorables, porque ellos respondían al paradigma del Realismo Genético (Villanueva, 1992), canónico en la literatura peruana. Un paradigma donde, como hemos visto, no encaja RxR, no por deficiencias técnicas del narrador, sino porque el sentido de su discurso, la ironía del realismo, trata precisamente de hacerlo estallar. Sin duda, este sea uno de los motivos por lo que la crítica literaria no le haya sido mayoritariamente favorable a Scorza en los últimos treinta años, porque, como dijimos, esta crítica literaria se alimentaba precisamente del realismo canónico al que ironiza y critica Scorza en RxR.

héroe con rostros distintos y comparte un inmenso desinterés por su tradición narrativa. Constituyen una narrativa de tendencia minimalista que se solaza en una marginalidad artificial, y que olvida las estructuras de composición y la reflexión sobre el lenguaje; esto provoca frecuentemente la confusión del la sucesión de anécdotas divertidas o truculentas con una novela. Esta aplastante uniformidad nos remite a una literatura empobrecida que ha perdido la fe en sus recursos expresivos e intenta apropiarse de otros lenguajes. Por ello, los diversos discursos de la cultura de masa (rock, cómic, cine, videoclip) influyen en la sintaxis, focalización y temas" (Velázquez Castro, 2001, p. 54) "Independiente de la conciencia e intensidad de los autores, observamos que en la narrativa peruana última se está procesando un cambio de sensibilidad que nos permite captar y modelizar esta nueva etapa que podemos calificar de posmoderna, dado que expresa el predominio de una racionalidad cínica a diferencia de los dos momentos previos, el del indigenismo y el de la nueva novela, regidos por una racionalidad histórica y una racionalidad subjetiva" (Huamán, 1996, p. 416).

BIBLIOGRAFÍA

- ALBADAREJO MAYORDOMO, Tomás. (1986). *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*. Alicante: Universidad de Alicante.
- ANDERSON, Benedict. (2006). *Comunidades imaginadas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- AUERBACH, Erich. (1979). *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BAJTIN, Mijail. (1987). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.
- BARTHES, Roland. (1980). *S/Z*. México: Siglo XXI.
- _____. (1987). *El susurro del lenguaje*. Madrid: Taurus.
- BENDEZÚ AIBAR, Edmundo. (1992). *La novela peruana. De Olavide a Bryce*. Lima: Lumen.
- BERGSON, Henri. (1985). *La risa*. España: Sarpe.
- BERTUCELLI PAPI, Marcela. (1996). *Qué es la pragmática*. España: Ediciones Paidós.
- BOOTH, Wayne C. (1989): *Retórica de la ironía*. Madrid: Taurus.
- CARRETER, Fernando Lázaro. (1987). "La literatura como fenómeno literario", en José Antonio Mayoral (comp.), *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid, Arco. pp. 152-169.

CASTRO ARENAS, Mario. (1966). *La novela peruana y su evolución social*. Lima: Godard.

CORNEJO POLAR, Antonio. (1980). *Literatura y sociedad en el Perú: La novela indigenista*. Lima: Lasontay.

_____. (1989a). "Sobre el 'neoindigenismo' y las novelas de Manuel Scorza", en *La novela peruana*, Lima, Horizonte, pp. 207-216.

_____. (1989b). *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima: Centro de Estudios y Publicaciones.

_____. (1994). *Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Horizonte.

_____. (1999). "Scorza, editor", en *La casa de cartón de OXY*, No. 17. Lima, pág. 31.

COTLER, Julio. (1978). *Clases, estado y nación en el Perú*. Lima: IEP.

D'ANGELI, Concette [y] Guido PADUANO. (2001). *Lo cómico*. Madrid: Machado Libros.

DE MAN, Paul. (1998). "El concepto de la ironía" en *La ideología estética*, Madrid, Cátedra, pp. 231-260.

DUCROT, Oswald [y] Tzvetan TODOROV. (1974). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Argentina: Siglo XXI Argentina Editores.

ESCAJADILLO, Tomás. (1994). "Scorza antes de la última batalla", en *Narradores peruanos del siglo XX*, Lima, Lumen.

_____. (1993). *La narrativa indigenista peruana*. Lima: Amaru Ed.

_____. (1999). "La proyección literaria de Manuel Scorza", en *La casa de cartón de OXY*. No. 17. pp. 3-11. Lima.

- _____. (2006). "Scorza: nadie es profeta en su tierra", en *San Marcos*. Revista editada por el Rectorado de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima. pp. 191-205.
- ESCAJADILLO, Tomás G. [y] Mauro MAMANI MACEDO. (2006). Reseña a *Redoble por Rancas*. Ed. Cátedra, en *San Marcos*, Revista editada por el Rectorado de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima. pp. 334-342.
- ESCANDEL VIDAL, M. Victoria. (1993). *Introducción a la pragmática*. Barcelona: Anthropos.
- ESCOBAR, Alberto. (1956). *La narración en el Perú*. Lima: Letras Peruanas.
- FERRO, Roberto. (1999). "La ficción en las novelas de Scorza", en *La casa de cartón de OXY*, No. 17. pp. 23-25. Lima.
- FLORES GALINDO, Alberto. (1999). *La tradición autoritaria. Violencia y democracia en el Perú*. Lima: Sur.
- FORGUES, Roland. (1988). "Entre la esperanza y el desencanto (Entrevista con Manuel Scorza)", en *Palabra viva*, Tomo I, Lima, Studium ed., pp. 77-90.
- _____. (1991). *La estrategia mítica de Manuel Scorza*. Lima: CEDEP.
- FRANCO, Carlos. (1990). "Impresiones del indigenismo", En *Hueso húmero*, No. 26. Lima, pp. 44-68.
- FREUD, Sigmund. (1988). *El chiste y su relación con el inconsciente*. Argentina: Orbis.
- FUENTES, Carlos. (1972). *La nueva novela hispanoamericana*. México: Editorial Joaquín Mortiz.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (comp.). (1997). *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco/Libros.
- GENETTE, Gérard. (1993). *Ficción y dicción*. Madrid: Lumen.
- GRAS, Dunia. (2002). [Introducción], en *Redoble por Rancas*, Madrid, Cátedra.

GONZÁLEZ SOTO, Juan. (1999). "La memoria de los olvidos: Manuel Scorza", en *La casa de cartón de OXY*, No. 17. Lima, pp. 27-29.

_____. (2000). "La guerra silenciosa de Manuel Scorza: poesía, crónica y parodia", *Hispanista*, 13 de abril de 2004, 13:24 h, <http://www.hispanista.com.br/revista/artigo04esp.htm>.

HUAMÁN, Miguel Ángel. (1996). "¿Narrar la crisis o crisis del narrar? Una lectura de la novela peruana última", en *Lienzo*, No. 17, Lima, Fondo de Desarrollo Editorial de la Universidad de Lima. pp. 409-428.

_____. (1999). "Tradición narrativa y modernidad cultural peruana", en *Logos latinoamericano*, No. 4. Lima. pp. 85-114.

HUERTA CALVO, Javier (ed.). (1989). *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*. Barcelona: Serbal.

KLARÉN, Peter F. (2004). *Nación y sociedad en la historia del Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

KOKOTOVIC, Milos. (1999). "Manuel Scorza, el mito y la historia: Cultura indígena", *Torre de papel*, 13 de abril del 2004, 14:16 h, <http://www.uiowa.edu/spanport/torre/v9>

KRISTAL, Efraín. (1988). "Del indigenismo a la narrativa urbana en el Perú", en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, No. 27, Lima, pp. 57-74.

_____. (1991). *Una visión urbana de los andes*. Lima: Instituto de Apoyo Agrario.

LABASTIDA, Jaime. (1979). "Un gran mural literario", en *Plural*, No. 8. México, pp. 56-59.

LASSUS, Jean-Marie. (1989). "Una noticia inédita de Manuel Scorza, primer elemento de reflexión teórica sobre el ciclo de *La guerra silenciosa*", en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, No. 30. Lima, pp. 119-133.

LAUER, Mirko. (1997). *Andes imaginarios. Discurso del indigenismo 2*. Lima: Sur.

- LEVINSON, Stephen C. (1989). *Pragmática*. Barcelona: Teide.
- LIPOVETSKY, Gilles. (2004). *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama.
- LÓPEZ JIMÉNEZ, Sinesio. (1997). *Ciudadanos reales e imaginarios. Concepciones, desarrollo y mapas de la ciudadanía en el Perú*. Lima: Instituto de Diálogo y Propuesta.
- LÓPEZ MAGUIÑA, Santiago. (2003). "Interacción y heterogeneidad en la narrativa peruana contemporánea", en *Diégesis*, No. 4/5, Lima, pp. 40-51.
- LOZADA, Alejandro. (1976). "Manuel Scorza. La creación literaria y el cambio social en el Perú", en *Creación y praxis. La creación literaria como praxis social en Hispanoamérica y el Perú*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, pp. 106-118.
- MAMANI MACEDO, Mauro. (2005). "Estatuto real de *Redoble por Rancas*", en *Lhymen*, Lima, No. 3.
- MARCHESE, Ángelo [y] Joaquín FORRADELLAS. (1994). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Editorial Ariel.
- MARTÍNEZ BONATI, Félix. (2001). *La ficción narrativa. Su lógica y ontología*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- MARTÍNEZ, Gregorio [y] Roland FORGUES (1986). "Manuel Scorza: testimonio de vida", en *Poesía, Manuel Scorza*, Lima, Secretaría de Educación y Cultura-Munilibros, pp. 5-27.
- MAYORAL, José Antonio, comp. (1987). *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid: Arco.
- MAZZOTTI, José Antonio. (1998). "Indigenismo de ayer: prototipos perdurables del discurso criollo", en *Indigenismo hacia el fin del milenio. Homenaje a Antonio Cornejo Polar*, Mabel Moraña, ed., Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana de la Universidad de Pittsburgh, pp. 77-104.

- MAZZOTTI, José Antonio [y] U. Juan ZEVALLOS AGULAR, coord. (1996). *Asedios a la heterogeneidad cultural. Libro de homenaje a Antonio Cornejo Polar*, Philadelphia, Asociación Internacional de Peruanistas.
- MELÉNDEZ, Concha. (1961). *La novela indianista en Hispanoamérica (1832-1889)*. Río Piedras: Ediciones de la Universidad de Puerto Rico.
- MENTON, Seymour. (1999). *Historia verdadera del realismo mágico*. México: Fondo de Cultura Económica.
- MORA, Gabriela. (2000). *Clemente Palma. El modernismo en su versión decadente y gótica*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- MORAÑA, Mabel. (1983). "Función ideológica de la fantasía en las novelas de Manuel Scorza", en *Revista de crítica literaria latinoamericana*. No. 17. Lima, pp. 171-192.
- OQUENDO, Abelardo. (1971). "Un redoble algo frívolo por Rancas", en *Dominical. Suplemento dominical de El Comercio*, Lima, pág. 28.
- ORTEGA Y GASSET, José. (1985). *La deshumanización del arte*. México: Planeta.
- OSORIO, Oscar Wilson (2001). "El humor y la acción, dos formas de confrontación al poder en la guerra silenciosa", *Ciberayllu*, 24 de mayo de 2004, <http://www.andes.missouri.edu>
- OVIEDO, José Miguel. (2001). *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo IV. De Borges al presente*. Madrid: Alianza Editorial.
- PEASE GARCÍA, Henry. (1979). *Ocaso del poder oligárquico*. Lima: Desco.
- PERALTA, Elda. (1981). "Liberar lo imaginario. Entrevista a Manuel Scorza", en *Plural*, No. 114, México, pp. 26-30.
- PERELMAN, Ch. [y] L. OLBRECHTS-TYTECA. (1986). *Tratado de la argumentación*. Madrid: Editorial Gredos.
- PERLADO, José Julio. (1979). "Entrevista a Manuel Scorza". *Especulo*, 13 de abril del 2004, 11:30h. <http://www.ucm.es/OTROS/especulo/numero7/scorza.htm>

- PORTOCARRERO, Gonzalo. (1995). "El fundamento invisible: función y lugar de las ideas racistas en la República Aristocrática", en Aldo Panfichi -- Felipe Portocarrero (editores), *Mundos interiores: Lima 1859-1950*, Lima, Centro de Investigaciones de la Universidad del Pacífico, 1998, pp. 219-260.
- POZUELOS YVANCOS, José María. (1994). *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra.
- PUCCINI, Darío. (1986). "Manuel Scorza, el cronista de la epopeya india", en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, No. 23. Lima, pp. 63-71.
- QUIJANO, Aníbal. (1978). *Imperialismo, clases sociales y estado en el Perú: 1890-1930*. Lima: Mosca Azul Editores.
- _____. (2006). "El 'Movimiento Indígena' y las cuestiones pendientes en América Latina", en *San Marcos*, Revista editada por el Rectorado de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima. pp. 12-43.
- RAEZ, Ricardo. (1971). "Redoble por Rancas, traición a una historia", en *Narración*. No. 2, Lima, pp. 22-23.
- REISZ DE RIVAROLA, Susana. (1989). *Teoría literaria. Una propuesta*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- REYES, Graciela. (1990). *La pragmática lingüística*. Barcelona: Montesinos.
- RODRIGUEZ MONEGAL, Emir. (1972). *El boom de la novela latinoamericana*. Caracas: Tiempo Nuevo.
- ROWE, William. (1998). "De los indigenismo en el Perú: examen de argumentos", en *Márgenes*, No. 16, Lima, Sur, pp. 111-120.
- SALAZAR BONDY, Sebastián (1965). "La evolución del llamado indigenismo", en *Sur*, Buenos Aires, pp. 44-50.
- SEGRE, Cesare. (1985). *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Editorial Crítica.

- SHAW, Donald L. (1992). *Nueva narrativa hispanoamericana*. Madrid: Cátedra.
- SCHMIDT, Friedhelm. (1991a). "Redoble por Rancas de Manuel Scorza: una novela neoindigenista", en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, No. 34, Lima, pp. 235-247.
- _____. (1991b). "Bibliografía de y sobre Manuel Scorza", en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, No. 34, Lima, pp. 273-286.
- _____. (1993). "Bibliografía de y sobre Manuel Scorza: nuevas aportaciones", en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, No. 37, Lima, pp. 355-359.
- SCHMIDT-WELLE, Friedhelm, ed. (2002). *Antonio Cornejo Polar y los estudios latinoamericanos*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana de la Universidad de Pittsburgh.
- SCHMIDT, Siegfried J. (1978). "La comunicación literaria", en *Pragmática de la comunicación literaria*, José Antonio Mayoral (comp.), Madrid, Arco, 1987, pp. 195-212.
- SCORZA, Manuel. (1963). [Prólogo], en *Poesía contemporánea del Perú*, Selección y prólogo de Manuel Scorza, Lima, Casa de la Cultura.
- _____. (1996). *Redoble por Rancas*. Lima: Peisa.
- SOMMER, Doris. (2004). *Ficciones fundacionales*. Colombia: FCE.
- SPERBER, Dan y Deirdre WILSON. (1994). *La relevancia. Comunicación y procesos cognitivos*. Madrid: Visor Dis.
- _____. (1999), "Resumen de *Relevance communication and cognition*", en *La búsqueda del significado*, Luis M. Valdés Villanueva (comp.) Madrid, Tecnos, pp. 676-713.
- SUÁREZ, Modesta. (1984). "Manuel Scorza habla de su obra" (Entrevista), en: *Socialismo y participación*, No. 27, Lima, Centro de Estudios para el Desarrollo y la Participación, pp. 89-94.

- TAMAYO VARGAS, Augusto. (1975). "Manuel Scorza y un neoindigenismo", en *Cuadernos hispanoamericanos*, No. 300, Madrid, pp. 689-693.
- TEJA, Ana María. (1978). "El mito en *Redoble por Rancas*: su función social", en *Annali sezione romanza*, No. 1, Napoli-Italia, pp. 257-278.
- TORRES SÁNCHEZ, María Angeles. (1999). *Aproximación pragmática a la ironía verbal*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- VAN DIJK, Teun A. (1987). "La pragmática de la comunicación literaria", en *Pragmática de la comunicación literaria*, José Antonio Mayoral (comp.), Madrid, Arco. pp. 171-194.
- VARGAS LLOSA, Mario. (1996). *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. México: FCE.
- VELÁZQUEZ CASTRO, Marcel. (2001). "Nuevos escenarios y sujetos de la novela peruana en los 90", en *Ajos & Zafiro*, Lima, pp. 43-58
- VILLANUEVA, Darío. (2004). *Teorías del realismo literario*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- YVIRUCUY, Jorge. (1991). "La metamorfosis en dos personajes de *La guerra silenciosa* de Manuel Scorza", en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, No. 34, Lima, pp. 249-259.
- ZAVALETA, Carlos Eduardo. (2004). *Narrativa peruana del siglo XX (breviario)*. Lima: Ediciones Madesa.
- ZORRILLA, Zeín. (2004). *La novela andina. Tres manifiestos*. Lima: Lluvia.