Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Universidad del Perú. Decana de América
Facultad de Letras y Ciencias Humanas
Escuela Profesional de Literatura

La figura del héroe en *Historia de Garabombo, el Invisible* de Manuel Scorza

TESIS

Para optar el Título Profesional de Licenciado en Literatura

AUTOR

Dante Benjamín AYLLÓN BULNES

ASESOR

Dr. Mauro Félix MAMANI MACEDO

Lima, Perú

2026



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Ayllón, D. (2026). *La figura del héroe en Historia de Garabombo, el Invisible de Manuel Scorza*. [Tesis de pregrado, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Escuela Profesional de Literatura]. Repositorio institucional Cybertesis UNMSM.

Metadatos complementarios

Datos de autor	
Nombres y apellidos	Dante Benjamín Ayllón Bulnes
Tipo de documento de identidad	DNI
Número de documento de identidad	40914291
URL de ORCID	
Datos de asesor	
Nombres y apellidos	Mauro Félix Mamani Macedo
Tipo de documento de identidad	DNI
Número de documento de identidad	29468963
URL de ORCID	https://orcid.org/0000-0002-0021-5488
Datos del jurado	
Presidente del jurado	
Nombres y apellidos	Guissela Joanne Gonzales Fernández
Tipo de documento	DNI
Número de documento de identidad	07220808
Miembro del jurado 1	
Nombres y apellidos	Jorge Adrián Terán Morveli
Tipo de documento	DNI
Número de documento de identidad	10103795
Miembro del jurado 2	
Nombres y apellidos	Richard Ángelo Leonardo Loayza
Tipo de documento	DNI
Número de documento de identidad	29426913
Datos de investigación	
Línea de investigación	E.07.03.20 Literatura peruana del siglo XX–XXI

Grupo de investigación	No aplica.
Agencia de financiamiento	Sin financiamiento.
Ubicación geográfica de la investigación	Institución: Universidad Nacional Mayor de San Marcos País: Perú Departamento: Lima Provincia: Lima Distrito: Lima Latitud: -12.057122 Longitud: -77.084667
Año o rango de años en que se realizó la investigación	2024 - 2026
URL de disciplinas OCDE	Literaturas específicas https://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.02.05 Teoría literaria https://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.02.04

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS
FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

Escuela Profesional de Literatura

ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TESIS
PARA OBTENER EL TÍTULO PROFESIONAL DE LICENCIADO EN LITERATURA

El presente Jurado de tesis, integrado por la Dra. Guissela Joanne Gonzales Fernández (Presidente), Dr. Mauro Félix Mamani Macedo (Asesor), Dr. Richard Ángelo Leonardo Loayza (Informante) y Mg. Jorge Adrián Terán Morveli (Informante), se reunió en sesión presencial el 26 de octubre del 2026 desde las 08:45 horas, para calificar la sustentación de la tesis titulada "La figura del héroe en *Historia de Garabombo, el Invisible* de Manuel Scorza", presentado por el bachiller Dante Benjamín Ayllón Bulnes, para optar el título profesional de Licenciado en Literatura.

Después de la exposición del tesista, la lectura de sus conclusiones y absueltas las preguntas formuladas por el Jurado, este se retiró a deliberar y acordó la calificación de 18, equivalente a Aprobado con Mención Honrosa de acuerdo con lo establecido por el Reglamento General de Estudios de Pregrado.

dieciocho (18)

Habiendo sido aprobada la sustentación de la tesis, el Jurado recomendó que la Facultad proponga que se le otorgue el título profesional de Licenciado en Literatura al bachiller Dante Benjamín Ayllón Bulnes.

Concluido el acto académico a las 9:50 horas, firman la presente acta por duplicado.

Dra. Guissela Joanne Gonzales Fernández
Presidente
Principal T.C.

Dr. Mauro Félix Mamani Macedo
Jurado Asesor
Principal D.E.

Dr. Richard Ángelo Leonardo Loayza
Jurado Informante
Asociado T.P.

Mg. Jorge Adrián Terán Morveli
Jurado Informante
Asociado T.C.

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE
SAN MARCOS
Universidad del Perú, Decana de América

Anexo 1
CERTIFICADO DE SIMILITUD

Yo, Mauro Félix Mamani Macedo en mi condición de asesor acreditado con el Dictamen N.°019 EPLIT-FLCH/2024 de la tesis, cuyo título es "La figura del héroe en la novela *Historia de Garabombo, el Invisible*, de Manuel Scorza" presentado por el bachiller Dante Benjamín Ayllón Bulnes, para optar el título profesional de Licenciado en Literatura,

CERTIFICO que se ha cumplido con lo establecido en la Directiva de Originalidad y de Similitud de Trabajos Académicos, de Investigación y Producción Intelectual. Según la revisión, análisis y evaluación mediante la plataforma PIDS, el documento evaluado cuenta con el 8% de similitud, nivel PERMITIDO para continuar con los trámites correspondientes y para su **publicación en el repositorio institucional.**

Se emite el presente certificado en cumplimiento de lo establecido en las normas vigentes, como uno de los requisitos para la obtención del título profesional de Licenciado en Literatura.

Lima, 22 de octubre de 2026

Firma del Asesor:

Nombres y Apellidos del asesor: Mauro Félix Mamani Macedo
DNI: 29468963

La vigencia del presente certificado corresponde a un período de noventa (90) días desde la fecha de su emisión; siempre que no haya observaciones en el texto durante el proceso de revisión por el jurado informante o surja alguna contingencia.

RESUMEN

La novela *Historia de Garabombo, el Invisible* (1972), de Manuel Scorza, segunda entrega del ciclo narrativo *La guerra silenciosa*, constituye una reelaboración de las luchas campesinas de la sierra central del Perú que trasciende la reconstrucción testimonial al integrar historia, denuncia social y formulación alegórica de la disputa por la tierra. La presente investigación analiza la configuración del héroe desde un enfoque mitocrítico, con el propósito de identificar las estructuras simbólicas y mitemáticas que organizan la narración y reformulan el referente histórico. La hipótesis sostiene que la obra construye una figura heroica que articula la movilización comunitaria y transforma la experiencia de exclusión en referente colectivo y dimensión mítica. Para sustentarla, se examina la recepción crítica de la narrativa scorziana y su inscripción en la tradición indigenista peruana; asimismo, se revisan las concepciones del héroe en las tradiciones occidental y andina y se analiza la función de Garabombo en la representación de la confrontación social. Esto demuestra que el heroísmo en la novela no responde al arquetipo individualista clásico, sino a un modelo híbrido en el que el protagonista actúa como catalizador de la acción comunal y convierte la invisibilidad del campesinado en recurso de resistencia con resonancia épica.

Palabras clave: *Historia de Garabombo, el Invisible*; Manuel Scorza; figura del héroe; mitocrítica; narrativa peruana; indigenismo.

ABSTRACT

The novel *Historia de Garabombo, el Invisible* (1972) by Manuel Scorza, the second installment in the narrative cycle *La guerra silenciosa*, constitutes a reworking of the peasant struggles of Peru's central highlands that transcends testimonial reconstruction by integrating history, social denunciation, and an allegorical formulation of the land dispute. The present study examines the configuration of the hero from a myth-critical approach in order to identify the symbolic and mitematic structures that organize the narrative and reformulate its historical referent. The hypothesis maintains that the work constructs a heroic figure that articulates communal mobilization and transforms the experience of exclusion into a collective referent and a mythical dimension. To substantiate this claim, the critical reception of Scorza's narrative and its inscription within the Peruvian indigenist tradition are examined; likewise, conceptions of the hero in both Western and Andean traditions are reviewed, and Garabombo's role in the representation of social confrontation is analyzed. This demonstrates that heroism in the novel does not conform to the classical individualistic archetype but rather to a hybrid model in which the protagonist acts as a catalyst for communal action and turns the social invisibility of the peasantry into a resource of resistance with epic resonance.

Keywords: *Historia de Garabombo, el Invisible*; Manuel Scorza; heroic figure; myth criticism; Peruvian narrative; indigenism.

y escribí estas canciones

para que en otras vidas ellos fueran inmortales

y en alguna parte

volviera a crecer el tallo de sus risas rotas

Manuel Scorza

De «Antes del canto», en *Las imprecaciones* (1955)

A Jennifer, por la convicción, el aliento y la confianza;

a Edú y Mayra, por compartir la ruta (y la ubicación).

ÍNDICE GENERAL

Contenido

RESUMEN 2

ABSTRACT 3

INTRODUCCIÓN 8

CAPÍTULO1: APROXIMACIONES A *HISTORIA DE GARABOMBO, EL INVISIBLE* 14

1.1. Contexto histórico y social de la obra de Manuel Scorza 14

1.1.1. La lucha campesina y su representación en la narrativa scorziana 14

1.1.2. Manuel Scorza y la imagen del escritor comprometido 22

1.1.3. La realidad histórica entre la ficción y el testimonio 27

1.1.4. Fermín Espinoza, persona real y personaje literario 34

1.2. La narrativa de Scorza inscrita en la tradición literaria 41

1.2.1. La novela scorziana en el indigenismo y su proyecto narrativo 41

1.2.2. La novela scorziana y su relación con el Boom latinoamericano 45

1.3. La recepción crítica literaria de la narrativa scorziana: ayer y hoy 52

1.3.1. Difusión nacional e internacional de la narrativa scorziana 52

1.3.2. Valoraciones de la crítica en el ámbito nacional 55

1.3.3. Valoraciones de la crítica en el ámbito internacional 61

1.3.4. Estudios sobre *HGI* y producción académica reciente sobre Scorza 65

CAPÍTULO 2: LOS MODELOS HEROICOS Y EL HÉROE SCORZIANO 70

2.1. El héroe en la tradición occidental 70

2.1.1. El héroe mítico: funciones, atributos y ambivalencias 70

2.1.2. Evolución histórica y cultural del héroe: de lo clásico a lo moderno 74

2.1.3. Modelos narrativos y crítica literaria de la figura heroica 78

2.2. El héroe en la cosmovisión andina 84

2.2.1. Divinidades, huacas y héroes en el mundo andino 84

2.2.2. Estructuras simbólicas y funciones heroicas en los ciclos míticos andinos 91

2.2.3. El héroe andino en contextos de crisis: muerte, renovación y resistencia 94

2.3. La construcción del héroe en *HGI* 99

2.3.1. El héroe individual y la gesta colectiva 102

2.3.2. Dimensión simbólica del héroe scorziano 106

2.3.3. Tiempo mítico y tiempo histórico en la figura del héroe 114
2.3.4. Estructura mitemática del héroe en la novela 115
2.4. Consideraciones metodológicas finales 123
2.4.1. La mitocrítica como herramienta de lectura del héroe scorziano 123
CAPÍTULO 3: EL HÉROE SCORZIANO Y LA RECONFIGURACIÓN SIMBÓLICA DE LA HISTORIA 125
3.1. Historia, mito y configuración del conflicto en la narrativa scorziana 125
3.1.1. La épica campesina como reescritura del conflicto histórico 125
3.1.2. El héroe como mediador entre orden mítico y experiencia histórica 127
3.1.3. Relectura crítica y desmontaje simbólico del poder 129
3.2. Trascendencia del héroe scorziano y memoria colectiva 131
3.2.1. El héroe como figura de memoria y resistencia simbólica 131
3.2.2. Sacrificio, visibilidad y comunidad: el sentido final del héroe 134
3.2.3. El héroe en la cultura y el imaginario colectivo 137
CONCLUSIONES 142
BIBLIOGRAFÍA 144

INTRODUCCIÓN

La publicación de *Redoble por Rancas* en 1970 marcó el inicio de la pentalogía narrativa que Manuel Scorza reuniría bajo el título de *La guerra silenciosa*. Este ciclo novelístico reconstruye literariamente las luchas campesinas de la sierra central del Perú contra el despojo territorial y la violencia ejercida por hacendados, empresas mineras y autoridades estatales en la segunda mitad del XX. Años después, en 1972, la aparición de *Historia de Garabombo, el Invisible* consolidó y amplió este proyecto al intensificar los recursos expresivos ya presentes en la primera novela, incorporando un uso más manifiesto de la hipérbole y de otros procedimientos poéticos que, según buena parte de la crítica, demarcaban una relación compleja entre ficción e historia.

Inscritas dentro del llamado neoindigenismo, las novelas que fueron conformando la pentalogía scorziana, no solo representan ficcionalmente un conflicto social específico acontecido durante años en el territorio nacional, sino que elaboran una interpretación narrativa de procesos históricos que el propio autor conoció de manera directa, pues participó como testigo y acompañante de las comunidades involucradas en estas luchas, experiencia que nutrió la configuración de su universo narrativo.

Sin embargo, el proyecto de Scorza no debe entenderse como limitado a la denuncia testimonial. A lo largo de todo el ciclo, los hechos históricos son sometidos a un proceso de reelaboración literaria en el que diversos procedimientos imaginativos transforman el acontecimiento social en un relato donde lo simbólico adquiere progresivamente mayor presencia. Dentro de este proceso, *Historia de Garabombo, el Invisible* representa un momento particularmente significativo, pues es la novela en la que aquellos recursos que se perciben más bien vinculados a la fabulación se despliegan con mayor amplitud. Esto, como ya se ha mencionado, confiere un carácter aún más problemático a este ciclo narrativo, que ya cuenta de por sí con una situación particular en su relación con la realidad histórica, principalmente porque marca un distanciamiento respecto de las expectativas de

representación realista asociadas tradicionalmente a la narrativa indigenista que se había desarrollado desde las primeras décadas del siglo XX.

A lo largo de las últimas décadas, la narrativa de Manuel Scorza ha sido objeto de diversas aproximaciones críticas que han destacado principalmente su dimensión histórica y política, su relación con la tradición indigenista y neoindigenista, así como la representación literaria de los conflictos sociales vinculados a la lucha por la tierra en los Andes centrales. Otros estudios han examinado también la presencia del humor, la ironía, la poeticidad o la condición fronteriza de sus novelas entre el testimonio, la ficción y la crónica histórica. Estas lecturas han permitido comprender mejor la complejidad formal y temática del proyecto scorziano, así como su relevancia dentro del panorama narrativo latinoamericano.

No obstante, dentro de este amplio campo de aproximaciones, la figura del héroe no ha sido examinada de manera sistemática como una estructura que hace posible organizar la acción narrativa en cada una de las novelas del ciclo. Con frecuencia, los personajes protagónicos de estas novelas, que encarnan formas de resistencia al situarse al frente de su comunidad, han sido observados como individuos históricos o como estandartes de conflictos sociales concretos. Rara vez se ha atendido al modo en que estas presencias se configuran a partir de estructuras concernientes a lo simbólico o lo mítico, niveles desde los que se trasciende el acontecimiento histórico inmediato y se proyecta la lucha de las comunidades hacia una dimensión imaginaria de continuidad y sentido colectivo. En el marco del ciclo narrativo, esta segunda novela introduce a Fermín Espinoza, alias Garabombo, personaje cuya singularidad será el eje del presente análisis.

En este contexto, el presente trabajo se propone analizar la figura del héroe en *Historia de Garabombo, el Invisible* (1972) no solo como un agente protagónico dentro del conflicto narrado, sino, sobre todo, como una configuración simbólica y mitemática mediante la cual la novela organiza literariamente la experiencia histórica de derrota y resistencia de las comunidades andinas. De este modo, la investigación delimita su objeto de estudio en el examen de las estructuras míticas que sostienen la personificación heroica y en la función que estas cumplen dentro

de la articulación del proceso histórico representado, junto con los mecanismos figurativos que sostienen la cohesión interna del relato.

Para este análisis, centrado en la segunda novela del ciclo La guerra silenciosa, se ha creído pertinente recurrir al enfoque teórico de la mitocrítica. Este ha sido sistematizado por el antropólogo francés Gilbert Durand y se plantea como una perspectiva que permite reconocer la presencia de estructuras del imaginario subyacentes en los relatos literarios y analizar la recurrencia de imágenes, símbolos y esquemas narrativos que organizan el sentido profundo de la obra. Desde esta orientación, el interés no se limita a la sucesión de acontecimientos ni al desarrollo psicológico de los personajes, sino que se orienta a identificar las configuraciones simbólicas del relato: los mitemas, entendidos como unidades mínimas de significación mítica que estructuran la trama imaginaria del texto. Asimismo, se propone una aproximación a los regímenes del imaginario —diurno y nocturno— que el modelo durandiano distingue, con el fin de evidenciar cómo se organizan las tensiones simbólicas del texto a partir de sistemas de oposición, inversión o reiteración. Este método posibilita comprender cómo el relato transforma la actuación de los individuos vinculados al suceso histórico en una configuración simbólica que redimensiona el conflicto social en clave mítica y lo incorpora al imaginario cultural colectivo.

En el caso de *Historia de Garabombo, el Invisible*, el enfoque mitocrítico posibilita examinar cómo ciertos elementos recurrentes —como la invisibilidad, la restitución de derechos, la acción comunal o el sacrificio— funcionan como mitemas, que son las unidades mínimas de significación mítica que estructuran la dinámica interna del relato y permiten reconocer la presencia de una lógica simbólica que sostiene la configuración heroica. Estos mitemas se organizan en constelaciones simbólicas que, a su vez, se inscriben en los regímenes del imaginario. En este sentido, las categorías mitocríticas no deben entenderse como un aparato teórico impuesto externamente, sino como herramientas analíticas que permiten describir con mayor precisión los procesos figurativos ya activos en el relato.

De este modo, el presente estudio busca contribuir a las lecturas críticas sobre la obra de Scorza al ofrecer una mirada que permita comprender mejor la función que cumple la figura heroica en la reorganización simbólica de la experiencia humana a través de la ficción. Llegado este punto, es necesario aclarar que esta investigación no pretende identificar o desarrollar todas las figuras que podrían calificarse como heroicas dentro de la novela, puesto que busca enfocarse en analizar cómo el héroe se configura como una estructura simbólica y mitemática que organiza la acción colectiva y otorga coherencia al proceso histórico y narrativo construido por el relato. La pregunta rectora no va dirigida a indagar sobre personajes cuyos actos puedan estar investidos por la valentía, la osadía o el sufrimiento en alguna escena de la novela, más bien apunta directamente a la figura que, desde su función heroica, articula simbólicamente el suceso de base real y devela los fundamentos del relato sobre unidades de significación repetidas. Esto permite ilustrar más profundamente cómo la novela no solo retrata una situación de injusticia social o la denuncia, sino que diseña un formato narrativo mediante la cual el sufrimiento y la derrota se transforman en memoria compartida y proyección de alcance colectivo.

En este marco, el héroe no se entiende únicamente como un individuo ejemplar ni como un personaje sacrificial, sino como un principio organizador del sentido colectivo. Desde la mitocrítica, el interés no se centra en episodios aislados, sino en la recurrencia de núcleos simbólicos que estructuran el relato y revelan una lógica mítica subyacente, de modo que el héroe funciona como punto de convergencia que hace operativa la experiencia dispersa de la comunidad dentro de un proyecto histórico reconocible. Esta delimitación metodológica no excluye la presencia de otras figuras cuya conducta pueda resultar heroica en un sentido ético o emotivo, sino que responde a la necesidad de focalizar el análisis en la instancia que organiza simbólicamente la gesta narrada y permite comprender cómo la novela convierte el padecimiento colectivo en memoria y acción comunal.

A partir de las consideraciones anteriores, esta investigación parte de la siguiente hipótesis: la novela *Historia de Garabombo, el Invisible* construye la figura del héroe mediante estructuras simbólicas y mitemáticas que organizan la acción colectiva y

permiten reorganizar narrativamente la experiencia histórica de las comunidades allí representadas. En concordancia con esta hipótesis, se propone examinar las tradiciones heroicas que permiten contextualizar la figura del héroe dentro de la narrativa occidental y andina; identificar los núcleos simbólicos y mitemáticos que intervienen en la construcción del personaje de Garabombo; y analizar la función que dicha configuración heroica desempeña en la reorganización simbólica de la experiencia histórica evocada en la novela.

El trabajo se organiza en tres capítulos que abordan progresivamente el estudio de la figura heroica en la novela desde su contextualización histórica y crítica hasta el análisis de su configuración simbólica dentro del constructo ficcional. Todas las citas de la novela empleadas a lo largo de este trabajo corresponden a la edición del sello Alfaguara de 2021, publicada por la editorial Random House Mondadori.

El primer capítulo examina, en primer lugar, el contexto histórico y social que sirve de trasfondo al conflicto campesino representado en la novela. Asimismo, se revisa la inscripción de la novela en la tradición indigenista y su inserción dentro del panorama de la narrativa peruana y latinoamericana. Finalmente, se aborda la recepción crítica nacional e internacional de la obra de Manuel Scorza. Este recorrido permite establecer el marco desde el cual se comprenderán posteriormente las configuraciones heroicas analizadas a lo largo del estudio.

El segundo capítulo se centra en la revisión de las tradiciones heroicas que permiten contextualizar la figura del héroe representada en la novela. Para ello se examinan, por un lado, las configuraciones heroicas provenientes de la tradición clásica occidental y, por otro, las formas heroicas presentes en la cosmovisión andina y en los relatos míticos vinculados a contextos de crisis, resistencia y reorganización comunitaria. A partir de este marco comparativo, se procede al análisis de la construcción del héroe en la novela y de la estructura mitemática que sostiene su configuración heroica, identificando los núcleos simbólicos recurrentes que articulan el accionar del personaje y su función dentro de la acción colectiva representada en el relato.

El tercer capítulo analiza la manera en que la figura heroica permite reorganizar desde lo simbólico la experiencia histórica representada en la obra, desde el fracaso hacia la continuidad. En este apartado se examina la relación entre historia y ficción, la construcción de una épica campesina y la función del mito en la elaboración narrativa del conflicto social, ello con el fin de comprender cómo la figura heroica trasciende el acontecimiento inmediato y se proyecta como elemento articulador de la memoria y de la experiencia colectiva configurada en la novela.

Desde esta perspectiva, la lectura propuesta se orienta a una comprensión renovada de la obra de Scorza, a partir de la exploración de cómo la novela trasciende la mera representación de un conflicto local para convertirse en una indagación literaria de problemas cuya vigencia continúa interpelando a la sociedad peruana. Visto así, el estudio de la figura heroica permite reconocer de qué modo la ficción convierte la experiencia de comunidades marginadas en un relato capaz de proyectarse más allá de su contexto inmediato. La permanencia de situaciones de exclusión y disputa en torno al territorio hace pertinente volver sobre estas narraciones y reconsiderar su capacidad para dialogar con el presente desde la ficción.

Esta investigación cobró forma a partir del consejo y la camaradería de Juan Carlos Rojas Rúnciman. Asimismo, la redacción de esta tesis pudo concretarse gracias a la valiosa orientación y al acompañamiento académico del Dr. Mauro Mamani Macedo, cuyo conocimiento de la obra de Manuel Scorza resultó decisivo durante el proceso.

CAPÍTULO1: APROXIMACIONES A *HISTORIA DE GARABOMBO, EL INVISIBLE*

1.1. Contexto histórico y social de la obra de Manuel Scorza

1.1.1. La lucha campesina y su representación en la narrativa scorziana

Dentro de la narrativa peruana de la segunda mitad del siglo XX, la obra de Manuel Scorza puede suponer una propuesta singular al establecer relaciones inusuales entre lo imaginado y lo acontecido. Esta articulación se hace notoria cuando la experiencia colectiva de las comunidades andinas y sus conflictos por la tierra y la justicia pasan a convertirse en el eje de un proyecto novelístico de amplia proyección, en el que la historia social y la elaboración literaria se entrelazan. Las novelas que conforman el ciclo de *La guerra silenciosa* construyen así un espacio ficcional donde la vida comunal y las tensiones en torno a la propiedad de la tierra traspasan la condición de episodio local y se proyectan como una experiencia humana que, desde la ficción, adquiere un espectro más extendido y perdurable. En este marco se inscribe *Historia de Garabombo, el invisible* (en adelante, *HGI*) —segunda novela de la pentalogía— cuya comprensión exige considerar tanto el contexto social que acompaña a los acontecimientos narrados como los procedimientos mediante los cuales la ficción transforma dicha vivencia colectiva en una clave literaria capaz de otorgarle sentido y permanencia, aspectos que serán revisados en los apartados siguientes.

La representación de la lucha campesina en la obra de Manuel Scorza se inscribe en un entramado histórico y social marcado por la continuidad de la existencia de comunidades andinas como unidades de organización colectiva en el Perú. Tal como señala José Matos Mar, el origen de estas comunidades puede rastrearse tanto en el ayllu precolombino como en el modelo de la comuna ibérica, pues ambos antecedentes, aunque distintos, han contribuido a definir su configuración a lo largo de la historia. Más allá del debate sobre su filiación exacta a tal o cual tradición, resulta necesario entender a la comunidad campesina como una forma de

adaptación al reordenamiento del espacio andino posterior a la Conquista, que permitió la continuidad de prácticas colectivas en un contexto de dominación colonial y republicana (Matos Mar, 1976).

A lo largo de los siglos XIX y XX, las comunidades campesinas atravesaron transformaciones profundas —como la abolición del tributo indígena o diversos procesos de modernización— sin que ello supusiera su disolución. Por el contrario, conservaron rasgos estructurales fundamentales, como el control colectivo del territorio, la gestión comunal de los recursos y la persistencia de elementos socioculturales indígenas. Esta continuidad estructural explica que las comunidades sigan considerándose uno de los pilares del sistema agrario nacional, aunque coexistan en una relación subordinada a la sociedad y al Estado (Matos Mar, 1976).

En el marco de esta continuidad histórica de las comunidades, la estructura agraria peruana del siglo XX configuró nuevas tensiones, relacionadas con los sistemas de haciendas, los latifundios y el gamonalismo, que suponían una subordinación poco justa para el campesinado. Esta comenzó a resquebrajarse debido a procesos de migración rural, urbanización y expansión de los medios de comunicación. Todo ello favoreció la aparición de nuevas formas de dirigencia capaces de impulsar la organización colectiva y representar mejor las demandas campesinas. Sin embargo, durante la década de 1960 el Estado mostró una limitada capacidad para canalizar institucionalmente estas exigencias o para velar por las necesidades de estos grupos. Las iniciativas reformistas del Ejecutivo, que las hubo, fueron bloqueadas por alianzas oligárquicas en el Parlamento y, ante la radicalización social y las guerrillas de 1965, la prioridad estatal pasó a ser la seguridad nacional, lo que implicó nuevas intervenciones militares y la contención de tendencias autónomas del movimiento campesino (Cotler, 2005).

Solo con la Reforma Agraria de 1969, impulsada por el Gobierno Revolucionario de la Fuerza Armada, el Estado asumió un rol centralizador y transformador. Como señala Cotler, este conjunto de medidas «eliminó el sistema de hacienda y el gamonalismo al fomentar la organización campesina», además de hacer viable la «expropiación de los más importantes medios de producción, nacionales y

extranjeros», todo lo cual convirtió al Estado en «el principal organizador y dinamizador de la actividad social» (Cotler, 2005, p. 22). Finalmente, la Constitución de 1979 cerró formalmente este ciclo de exclusión al reconocer la ciudadanía plena y el derecho al voto para todos los mayores de edad, incluidos los analfabetos, con lo que el campesinado indígena ingresó jurídicamente a la comunidad política nacional.

Pero si se explora antes de esta reforma la relación entre el Estado y las organizaciones rurales, se puede observar fuertes tensiones que adquirieron formas diferenciadas. A lo largo del tiempo, el Estado alternó entre la incorporación institucional de ciertos sectores rurales y la exclusión o represión de otros, según su ubicación regional y su alineamiento político. Esta diferencia se observaba con claridad en el trato otorgado a las comunidades de la Costa y la Sierra. En la Costa, por ejemplo, se desarrolló un sindicalismo rural con reconocimiento oficial que permitió a los trabajadores ejercer presión sobre instituciones públicas y privadas. En la Sierra, en cambio, predominó un sistema de dominación tradicional en el que un reducido grupo mestizo concentraba el poder regional, lo que dejaba a las comunidades indígenas prácticamente al margen de las decisiones importantes y sin reconocimiento legal para sus organizaciones (Cotler y Portocarrero, 1968).

En este contexto, cuando durante la década de 1960 los movimientos campesinos serranos comenzaron a cuestionar el régimen de tenencia de la tierra y recurrieron a invasiones a manera de protesta, la respuesta estatal siguió dos vías. Por un lado, se aplicó una política de represión que produjo muertos, detenciones masivas y leyes destinadas a desconocer los derechos de quienes ocupaban tierras invadidas. Por otro, se promovieron algunas medidas de pacificación vinculadas a obras de desarrollo comunal y contadas expropiaciones en los contextos de mayor tensión; sin embargo, ninguna de estas mediadas supuso en ningún momento una reestructuración de los estamentos del sistema agrario. Esta actitud por parte del Estado también se vincula con un temor histórico de las élites peruanas frente a la organización masiva de la población indígena, percibida desde antes de la República como una posible amenaza al orden político. En ese marco se explica

que, mientras en la Costa los desacuerdos con el sector campesino tendieran a resolverse mediante negociación e incorporación legal, en la Sierra persistiera una exclusión política que limitaba el reconocimiento eficaz de los derechos ciudadanos a las comunidades (Cotler y Portocarrero, 1968).

Desde una perspectiva interpretativa más amplia, Peter Kammann identifica patrones estructurales que permiten comprender estos conflictos no como episodios aislados, sino como respuestas recurrentes a la configuración económica y política del país. Las demandas campesinas no se orientaron hacia una transformación radical inmediata de las relaciones de producción, sino hacia una integración más justa en el sistema vigente. En este sentido, el autor precisa que «los campesinos y trabajadores del campo aspiraban con sus demandas principalmente, a una integración favorable a ellos, en el sistema vigente» (Kammann, 1982, p. 5). Las metas de expropiación o socialización de la tierra fueron minoritarias, mientras predominaban reclamos por conseguir mejores salarios, acabar con abusos, acceder a derechos de sindicalización, educación y condiciones laborales más equitativas. En este sentido, los movimientos relacionados al campesinado actuaron en consonancia con fuerzas nacionales que buscaban modernizar el país frente a la resistencia de los terratenientes tradicionales. Respecto de las formas de acción, Kammann subraya una dualidad marcada entre la solicitud legal y la acción violenta o armada. Esta aparente contradicción entre objetivos moderados y métodos drásticos se explica porque la violencia no constituyó el primer recurso, sino que fue una reacción defensiva ante la negativa de la burocracia local o de los hacendados a atender demandas básicas en un primer momento. Cuando las vías institucionales eran bloqueadas o la represión se imponía desde el inicio, los campesinos recurrían a acciones directas para defender sus derechos (Kammann, 1982).

En cuanto a las causas de los enfrentamientos, el despojo de tierras y recursos aparece como detonante constante. En zonas como Pasco, empresas mineras utilizaron cercos de alambre para apropiarse de pastos comunales, afectando la economía campesina. A ello se sumaban abusos de autoridad que también impulsaban la movilización campesina. En términos políticos, Kammann concluye

que la naturaleza predominante de estos movimientos fue reformista e integradora. En conjunto, los movimientos campesinos entre 1900 y 1968 desempeñaron un papel decisivo en la transformación del país, al presionar por la modernización, la ampliación de derechos y la incorporación del campesinado al sistema económico y político nacional (Kammann, 1982).

En una línea de análisis cercana, Raúl Asencio propone entender la situación rural previa a la reforma agraria como un escenario de desigualdad estructural y de tensión creciente, pero no como un territorio completamente abandonado. En su lectura, el campo peruano estaba atravesado por un conflicto de fondo entre modelos de producción, por una exclusión social sostenida en mecanismos legales y económicos, y por una sucesión de intervenciones estatales e internacionales que, pese a su ambición, no lograban responder a los requerimientos poblacionales. Por ello, este periodo puede entenderse como un equilibrio inestable que terminó resquebrajándose cuando las estructuras tradicionales ya no pudieron contener la presión social ni las expectativas de modernización. En términos agrarios, Asencio subraya que hacia la década de 1960 predominaba un sistema que combinaba rasgos capitalistas con modalidades arcaicas de explotación. En la sierra, muchas haciendas se apoyaban en formas de utilización de la mano de obra indígena que en varios casos lindaban con el esclavismo, lo que explicaba una tensión constante entre campesinos y propietarios y fijaba límites concretos a cualquier reformismo moderado. El peso de este sistema se advierte en un dato que el autor consigna: se calcula que para «1961 existían en total 15.000 haciendas, en las que vivían casi un millón de peruanos» (Asencio, 2023, p. 132), lo que muestra que la hacienda no era un residuo marginal, sino una estructura central que organizaba la vida rural.

Dentro de este mismo marco estructural, la experiencia cotidiana del campesinado estaba marcada por la exclusión política y social. La legislación vinculaba el voto con la alfabetización y, dado que el analfabetismo rural era casi absoluto, la mayoría de la población campesina quedaba fuera de los procesos electorales y, en la práctica, sin una ciudadanía efectiva. Esta marginalidad legal se correspondía con condiciones de vida precarias: la explotación laboral era frecuente y las condiciones

de salud resultaban deplorables. En las haciendas andinas predominaban regímenes de servidumbre y mano de obra cautiva, lo que consolidaba un orden donde la desigualdad no era solo económica, sino también jurídica y social. Pese a ello, Asencio propone cuestionar el llamado «mito del abandono rural», pues, como señala el autor, «el mito de un mundo rural abandonado a su suerte es eso: un mito más que una realidad» (Asencio, 2023, p. 311), ya que durante el siglo XX se impulsaron diversos proyectos e iniciativas que muestran que el campo no fue un espacio completamente olvidado. El problema, sostiene, no fue la ausencia de intervención, sino su falta de continuidad y consistencia: muchas políticas carecieron de recursos suficientes, se interrumpieron antes de completar sus procesos o se aplicaron con presupuestos insuficientes frente a la exigencia de los desafíos. En este contexto se fue configurando un creciente «malestar rural», especialmente intenso entre 1960 y 1969, alimentado por la percepción de agravio estatal frente al mundo urbano. Así, la situación previa a la reforma agraria aparece como una acumulación de tensiones estructurales: un sistema de propiedad que funcionaba como barrera, una ciudadanía restringida que excluía a la mayoría rural, políticas de desarrollo inconsistentes y un malestar social en aumento (Asencio, 2023).

En este escenario de tensiones acumuladas, la violencia ejercida contra las comunidades campesinas no se presenta como un fenómeno episódico o aislado, sino que forma parte de un continuo histórico sostenido. Estos grupos humanos han tenido que luchar por su subsistencia frente a distintos focos de amenaza, como la repartición de tierras en los sistemas de haciendas, la intervención de industrias de explotación extranjera o incluso las políticas del propio Estado (Puente, 2024). Las luchas que Scorza ficcionaliza aluden a un conflicto social prolongado, en el que la exclusión política y económica se suma a una negación sistemática de la voz comunal. Esta situación histórica constituye el trasfondo desde el cual Scorza configura su universo narrativo, dotando a la lucha campesina de una dimensión que sobrepasa el acontecimiento puntual y la inscribe en una resistencia colectiva de larga duración.

Uno de los episodios que ilustra con claridad estas tensiones es el conflicto analizado por Wilfredo Kapsoli y protagonizado por la comunidad de Rancas frente a la empresa transnacional Cerro de Pasco Corporation. Aunque este episodio fue recreado ficcionalmente por Manuel Scorza en su primera novela, Kapsoli sostiene que la obra se sustenta en una base documental verificable, lo que permite entenderla como expresión de una lucha real por la tierra, la dignidad y la supervivencia campesina. El núcleo del conflicto fue la apropiación sistemática de tierras comunales mediante la instalación del llamado «Cerco», una extensa valla de alambre de púas con la que la empresa demarcó grandes extensiones y absorbió terrenos de uso comunitario. Este proceso se llevó a cabo con respaldo jurídico y apoyo estatal, con el propósito de declarar falsamente aquellas tierras «inservibles» para el cultivo o el pastoreo y forzar a los campesinos a incorporarse como mano de obra en las minas o en las haciendas aledañas. A esta situación se sumó el impacto ambiental de la actividad minera, cuya contaminación alteró la fertilidad de la tierra, redujo la flora y la fauna y generó daños en la salud de la población local. El Estado mostró indiferencia ante estas condiciones y priorizó la expansión minera bajo el argumento del desarrollo económico, mientras el conflicto se agravaba por la verticalidad del poder local dominado por el gamonalismo, cuyas autoridades ejercían un dominio señorial sobre la provincia, del que existen testimonios de prácticas abusivas como el llamado «derecho de pernada», por ejemplo, o el envenenamiento mortal de líderes que intentaban organizar sindicatos (Kapsoli Escudero, 2018).

Frente a este contexto de opresión, la comunidad desarrolló diversas formas de resistencia. El liderazgo de Héctor Chacón, conocido como «el Nictálope», ilustra la confrontación contra el poder gamonal mediante acciones como el abigeato y otras estrategias destinadas a desestabilizar su dominio. Paralelamente, se produjo un proceso de concientización colectiva: los campesinos dejaron de interpretar la injusticia como un castigo divino y comenzaron a reconocerla como una agresión de carácter imperialista. La lucha incluyó marchas pacíficas, acciones judiciales y también intentos de recuperación armada de tierras, hechos respaldados por expedientes judiciales, actas comunales y testimonios orales recogidos por Scorza

mediante trabajo de campo, según señala Kapsoli. El autor sostiene que en la obra scorziana se produce una fusión entre historia y literatura, por lo que la define como una «cronivela», texto entre crónica y novela, híbrido que combina reconstrucción histórica e invención narrativa para recuperar hechos silenciados o tergiversados por el registro oficial. Esta, en sus palabras, «es útil para reconstruir hipotética y virtualmente acontecimientos no del todo aclarados por las ciencias sociales o sucesos manipulados o tergiversados y hasta silenciados por la historia oficial» (Kapsoli Escudero, 2018, p. 27).

Al trasfondo histórico vinculado a estos conflictos se suma, además, un problema de representación que atraviesa buena parte de la narrativa vinculada al Ande. Las literaturas que intentan dar cuenta de las experiencias indígenas y campesinas se construyen en un espacio marcado por la heterogeneidad sociocultural; como señala Cornejo Polar, esta categoría permite dar cuenta de «los *procesos de producción* de literaturas en las que se intersectan conflictivamente dos o más universos socio-culturales» (2003, p. 10), o sea, se sitúan en universos en los que se distinguen elementos culturales diversos y contrapuestos, a menudo en tensión. Un tipo de texto como la novela, escrita desde la tradición letrada, debe entonces buscar procedimientos adecuados cuando se propone representar entornos y dinámicas de vida de poblaciones cuya experiencia se organiza, en gran medida, a través de la oralidad y de costumbres colectivas vinculadas con el territorio. Esto, desde luego, genera fricciones entre los códigos culturales del mundo narrado y los del propio discurso literario, de modo que la narrativa literaria no solo llega a registrar los conflictos sociales de la esfera que pretende aprehender, sino que también pone en evidencia, de alguna manera, las dificultades de convertir esas experiencias humanas en relato escrito (Cornejo Polar, 2003).

Sin embargo, en el marco de lo que la crítica ha identificado como neoindigenismo —el cuál parte del indigenismo de comienzos del XX, que puede, a su vez, rastrear algunas de sus raíces en el indianismo—, esta representación comienza a desplazarse desde la simple denuncia social hacia una reconstrucción más compleja del universo cultural andino y de sus formas de acción histórica. Es a partir

de que el campesinado deja de aparecer únicamente plasmado como víctima para convertirse en sujeto colectivo de resistencia ante un régimen de poder (Alemany Bay, 2013). En el caso de Manuel Scorza, esta tensión adquiere un carácter particular, pues sus novelas incorporan además procedimientos ficcionales y paratextuales que buscan difuminar deliberadamente los límites entre ficción y realidad, haciendo que la lucha campesina aparezca no solo como materia novelesca, sino también como prolongación simbólica de un proceso histórico reconocible para el lector. Este rasgo mencionado es el que, como ya se mencionó, la crítica ha vinculado principalmente con la renovación narrativa introducida por el neoindigenismo peruano (Escajadillo, 1990). Así, el proyecto narrativo scorziano intenta integrar la voz comunal dentro de una estructura destinada a un público urbano y letrado, sin renunciar a producir la impresión de que los hechos narrados mantienen un vínculo directo con la experiencia histórica que los origina.

1.1.2. Manuel Scorza y la imagen del escritor comprometido

La posición de Manuel Scorza frente a este contexto de violencia y exclusión que atraviesa a las comunidades andinas se articula en torno a la figura del escritor comprometido, cuya obra asume explícitamente una función testimonial. Esto no solo puede desprenderse de las declaraciones del autor en entrevistas acerca de los motivos de su obra o de sus afinidades ideológicas, sino que se constata con claridad en los paratextos que acompañan su producción narrativa —sobre los que se volverá más adelante—. En varios de ellos se deja constancia no solo de la intención del autor, sino que se incorporan nombres, lugares, fechas, actas y todo tipo de información que da fe de la veracidad de lo mencionado en la narración, en aparente contradicción con la idea de que incluso un lector poco avispado podría suponer que tiene entre las manos una novela; o sea, un artefacto meramente ficcional.

La imagen de Scorza como escritor comprometido se sostiene, en primer lugar, en una formulación explícita del valor ético que asigna a la literatura en América Latina. En una entrevista concedida a Alda Teja, afirma:

> Por eso la función del escritor en América Latina, por lo menos en ciertos países, es resolver primero el problema del hombre americano, espiritualmente aniquilado por el trauma de la conquista, demostrar que el americano es un ser humano. El fundamento de la literatura, para mí, es ético. (Teja, 1978, p. 34)

Esta declaración no se limita a una adhesión genérica al compromiso político, sino que sitúa el acto de escribir en el terreno de una responsabilidad histórica concreta. En la misma línea, Scorza insistirá después en que «Hoy la malicia o la ingenuidad cambian de nombre: ante el drama de cientos de millones de hombres sumidos en la miseria, la desesperación, el abuso, continentes sometidos al estado de sitio, a la barbarie, son cinismo o complicidad.» (Scorza, 2006, p. 31). De este modo, la escritura aparece como una práctica inseparable de las condiciones políticas e históricas del continente, y no como una actividad neutral o desligada de la violencia o la desigualdad social.

Además, este posicionamiento está vinculado, según el autor, con su experiencia directa en contacto con la represión ejercida contra las comunidades campesinas. Scorza recuerda en la misma entrevista lo siguiente:

> Un día fui a despedir a un amigo a la Estación de Desamparados [...] Y allí observé que había un tren en el cual cargaban soldados, ametralladoras, fusiles. [...] Y en efecto, era una de las múltiples expediciones de represión que en el Perú se practican desde el comienzo de la conquista, que prosiguen a través de toda la colonia y que continúan durante toda la república. Porque en el Perú prácticamente no ha existido un año sin levantamientos campesinos reprimidos sangrientamente. (Teja, 1978, p. 36)

A partir de esa constatación, el escritor no se presenta como un observador distante, sino principalmente como alguien que se aproxima al núcleo mismo del conflicto. Al respecto, afirma:

> Así, en el año 1961, tomé contacto con los comuneros de Pasco y logré atravesar ese muro de desconfianza que separa la sociedad mestiza de la

> sociedad india. Yo he intentado dar el testimonio de lo que he visto con las limitaciones del testimonio de una sola persona y con las vacilaciones de una memoria, pero ayudado también por la memoria colectiva. (Teja, 1978, p. 38)

La dimensión testimonial de su obra nace, por tanto, de un contacto con la experiencia campesina que el propio autor entiende como su ingreso a una realidad históricamente velada para la sociedad criolla.

Desde esta perspectiva, la novela no cumple únicamente una función de denuncia, sino más bien se convierte en una apelación capaz de devolver visibilidad y memoria a sujetos expulsados de la historia oficial. A este respecto, en una entrevista con Joaquín Soler Serrano, Scorza sostiene lo siguiente:

> Pero lo que yo quiero decir es que, en América, cuando las causas se pierden totalmente, uno puede apelar a la literatura. Y justamente nuestra literatura, la literatura hispanoamericana, es el gran tribunal de apelación donde se juzga lo que pasa en América Latina. Lo que no puede juzgarse en los países se juzga ya a través de los libros; se reabre el expediente, no muere. Por eso es que nosotros, como escritores, le damos tanta importancia a nuestra literatura, porque es ética, tiene un fundamento ético. Es lo que yo pienso: es la última instancia. (Soler Serrano, 1977)

Esta idea reaparece en un ensayo escrito por el propio autor donde afirma que «el terreno liberado por la literatura —sin desearlo— se convierte en la Plaza Mayor del continente: el único lugar donde puede publicarse la infamia de la realidad: jurisdicción extra a la violencia del sistema.» (Scorza, 2006, p. 45), y más aún cuando precisa que con el ejercicio ético de la ficción «se inicia un movimiento que, sin desearlo, la llevará a convertirse en una Corte Suprema de Justicia Histórica: instancia final donde se juzgan las atrocidades amortajadas por el silencio impuesto “por la realidad”.» (Scorza, 2006, p. 45). La literatura adquiere así un estatuto singular: no reemplaza a la política ni a la historia, pero abre un espacio donde pueden volver a comparecer los hechos que otros discursos han querido borrar o clausurar.

Ahora bien, esta función ética e histórica de la novela no implica en Scorza la renuncia a la imaginación, ni mucho menos, sino más bien su incorporación como vía de acceso a una verdad que no se deja reducir a la mera crónica factual. Por eso el autor afirma que «Para llegar al camino de la historia tenemos que pasar por la fantasía. [...] La función del arte en Latinoamérica es llegar a la verdad a través de la fantasía.» (Teja, 1978, p. 40). De manera semejante, explica que sus novelas, aunque parezcan excesivas, nacen de una realidad cuyo propio carácter desbordado las vuelve verosímiles:

> Son hechos bastante próximos a la realidad. Esto nos lleva al famoso tema que si la literatura de América es o no es delirante. Y no es delirante, es nuestra historia la que es excesiva. [...] Ya el delirio está en la realidad. (Soler Serrano, 1977)

Desde esta lógica, el mito en la obra scorziana no constituiría una evasión, sino una mediación necesaria entre experiencia histórica y forma literaria. De ahí que Scorza sostenga también:

> No creo que el mito sea de tiempos remotos. [...] La gente no puede vivir sin mito, porque la gente no puede vivir sin una porción de sueño, ni puede aceptar la realidad como es, porque la realidad es atroz. (Teja, 1978, pp. 39).

La cercanía entre compromiso, imaginación y verdad no supone entonces una contradicción, sino que se convierte en una de las claves del proyecto narrativo scorziano.

Esa misma concepción, por otro lado, explica que el autor rechace entender su obra como simple consignación ideológica o como programa doctrinario. En una entrevista con Perlado, precisa: «En primer lugar, yo no diría denuncia, porque es una palabra muy gastada. Yo diría exposición dramática de una situación trágica; yo creo que me he quedado en esa primera parte, y que mis novelas no plantean una solución» (Perlado, 1997, p. 8). Sin embargo, esa mera exhibición no carece de efectos sobre el entorno cultural, político o social, pues, como añade en el mismo diálogo, «Lo que ocurre es que en algunos casos la mera exposición dramática de

la situación es ya explosivamente revolucionaria y provoca consecuencias en la realidad.» (Perlado, 1997, p. 8). En ese punto, la literatura no se concibe como un simple reflejo de los acontecimientos, sino como una forma de intervención que conserva la experiencia de los vencidos y la devuelve al espacio público bajo una forma capaz de perdurar. No es casual, por ello, que Scorza llegue también a afirmar: «Yo he dotado de una memoria a los oprimidos del Perú, a los indios del Perú que eran hombres invisibles de la historia, que eran protagonistas anónimos de una guerra silenciosa, y que tienen hoy una memoria» (Perlado, 1997, pp. 8–9). La imagen del escritor comprometido en su caso no se desprende solo de sus declaraciones ideológicas, sino también del modo en que el autor concibe la novela como testimonio, memoria y forma activa de restitución histórica.

No obstante, la eficacia de este compromiso ha sido objeto de revisión crítica. Gonzalo Soltero, en un artículo donde reflexiona sobre la eminencia o resonancia que pueden alcanzar los escritores y sus escritos, se pregunta por el lugar que ocupa este autor y su producción dentro de la literatura, así como por el destino de esta obra en el tiempo. Desde una dimensión reflexiva, se pone en tela de juicio si el eco de la fama y el prestigio de Scorza —tan mentado y traducido a varias lenguas en su momento— ha logrado sostener, hasta hoy, los efectos o la repercusión esperados. Esto permite pensar la obra scorziana no solo como denuncia de un olvido histórico que afecta a los referentes representados en ella, sino también como vulnerable a ser alcanzada por ese mismo proceso de silenciamiento (Soltero, 2005).

En este sentido, Soltero señala lo que llama una ironía trágica: la posibilidad de que Scorza termine siendo víctima del mismo olvido que su pentalogía buscó combatir. Si *La guerra silenciosa* aspiraba a «guardar testimonio de la lucha que en la sierra andina llevan a cabo los comuneros indígenas contra el gobierno, el ejército y la Cerro de Pasco Corporation» (Soltero, 2005, p. 124), resulta pertinente preguntarse si ese silencio que borró las masacres en la vida real no amenaza también con devorar la memoria de la obra que las narró.

Asimismo, Soltero destaca el papel de los paratextos que Scorza utilizó para acompañar el cuerpo de sus novelas en la construcción de esta imagen autoral comprometida. No solo aquellos que reciben el membrete de «noticia» o «información», sino incluso algunos como el epígrafe de Milan Kundera —«Todo se olvidará y nada será reparado» [en francés en el original]— refuerzan esa zona difusa entre ficción y realidad que recorre la obra de Scorza y que anticipa el riesgo del olvido. Señala también el hecho de que el autor aparezca integrado en el canon literario y, al mismo tiempo, desplazado hacia sus márgenes, como un «convidado de piedra» cuya presencia es reconocida, pero cuya obra corre el riesgo de ser progresivamente desatendida (Soltero, 2005).

A partir de esta tensión entre inscripción autoral, memoria y olvido**,** puede entenderse que la postura de Scorza como autor no se limita a la conciencia de un compromiso político, sino que se amalgama estrechamente con un compromiso estético. Este aspecto, enraizado más en lo ficcional, no puede desatenderse para poder contemplar no solo la magnitud de esta obra, sino también su plena ambición de trascendencia. Es precisamente en tanto que es literatura, y no a pesar de ello, que la narrativa scorziana cuestiona la historiografía estándar —la cual también utiliza inevitablemente el formato narrativo para reconfigurar el orden y el sentido del referente—, sugiriendo que la historia se configura a partir de aquello que logra permanecer y mantenerse vivo en la memoria colectiva (Soltero, 2005).

Tanto estas aseveraciones del autor como las interpretaciones mostradas permiten situar la obra de Scorza en un punto de tensión entre testimonio histórico, imaginación simbólica y elaboración mítica del conflicto social. A partir de este marco resulta posible examinar con mayor precisión cómo estos elementos se articulan en la construcción narrativa de *Historia de Garabombo, el Invisible*.

1.1.3. La realidad histórica entre la ficción y el testimonio

La relación entre realidad histórica y representación literaria constituye uno de los ejes centrales de la narrativa scorziana. Roberto Ferro observa que la noticia preliminar que antecede a *Redoble por Rancas* —uno de los paratextos presentes

en la pentalogía ya referidos con anterioridad— instala desde el inicio una tensión entre la pretensión de verdad y la conciencia de que dicha verdad no puede ser aprehendida de manera directa; como señala el crítico, «los discursos y el mundo son dos redes de relaciones lógicas que no se recubren, y porque no se recubren se plantea una tensión que emerge en cada tentativa de transfiguración» (Ferro, 1998, p. 30). De esta manera, el texto se presenta como testimonio y denuncia «fehaciente», pero se reconoce a la vez como elaborado narrativamente, atravesado por recursos propios de la ficción (Ferro, 1998).

Esta ambigüedad se refuerza mediante diversos procedimientos: la identificación entre autor, narrador y testigo a través de las iniciales «M. S.»; la mención de personajes, lugares y sucesos históricamente verificables, junto a otros que se diluyen progresivamente en la ficción; y la promesa de cintas grabadas de carácter documental, anunciadas para una entrega posterior —que no llegó a concretarse como acompañamiento la pentalogía ni como publicación autónoma—, y mencionadas como prueba testimonial directa. De este modo, el texto se sitúa en un espacio narrativo configurado por sí mismo en el que la pretensión de verdad convive con la elaboración literaria, lo que permite una tensión constante entre ambos planos, sin que uno termine por anular al otro (Ferro, 1998).

Desde esta perspectiva, Ferro propone entender la obra de Scorza como parte de una poética realista que no renuncia a la referencialidad, pero que la somete a una elaboración formal consciente. La narrativa articula, por un lado, la denuncia indigenista basada en conflictos históricos concretos y, por otro, procedimientos narrativos vinculados a una tradición literaria más amplia, asociada a la narrativa latinoamericana del XX. Esta doble orientación no elimina la dimensión histórica del relato, sino que la reorganiza narrativamente, en la medida en que toda narrativización implica una reformulación del referente (Ferro, 1998).

Un aspecto clave de esta reorganización, en la literatura de Scorza, es el uso de figuras míticas y simbólicas que, aunque puedan remitir en una capa superficial de lectura a la cosmovisión andina, se encuentran mediadas más bien por tradiciones literarias occidentales. Ferro advierte que muchas de estas «fabulaciones» no

buscan representar una identidad indígena genuina, sino que tratan de funcionar como dispositivos narrativos dirigidos a generar efecto en un lector formado dentro de un canon cultural específico. Es en ese sentido que estos recursos no deben entenderse como excesos o desajustes que anulan la referencialidad histórica, sino más bien como estrategias intencionales que reconfiguran la relación con la realidad a través de procedimientos narrativos orientados a producir sentido más que a reproducir una experiencia cultural «auténtica». De este modo, la tensión entre historia y ficción no se presentaría como una oposición excluyente, sino como un principio constitutivo de la narración scorziana (Ferro, 1998).

En consecuencia, la obra de Scorza no se desvincula de la historia, sino que pone en evidencia los límites de su representación. La diferencia entre historiografía y ficcionalización no radica en el uso o no de la narración —pues es inherente a ambas—, sino en los criterios de validación que cada discurso moviliza para acreditarse en la sociedad. La narrativa scorziana, al tensionar estos límites, abre un espacio para pensar la historia desde sus fisuras, sin pretender sustituirla, pero sin someterse plenamente a sus restricciones (Ferro, 1998).

La discusión sobre la aproximación entre ficción y realidad en la narrativa scorziana debe ir más allá de su inscripción en una tradición de denuncia como el indigenismo y abordarse, más bien, como una estrategia narrativa que aproxima deliberadamente ambos planos. Como señala Juan Carlos Rojas Rúnsiman, el ciclo narrativo scorziano se sostiene en un «pacto ambiguo en el que se alternan hechos reales y ficticios» (2020, p. 247), lo que hace que el lector oscile entre una lectura novelesca y otra testimonial. Este efecto surge de la coexistencia de un plano histórico —donde aparecen conflictos y escenarios reconocibles de las rebeliones campesinas— y otro poético, asociado a lo onírico y a la hipérbole. Ambos permiten, en palabras del propio Scorza, «soñar» la realidad para intensificar su representación literaria. A ello se suma la inserción de paratextos y referencias documentales que acompañan los volúmenes y refuerzan la impresión de veracidad. De este modo, la novela transforma la experiencia colectiva en materia literaria sin romper su vínculo con hechos históricamente reconocibles,

consolidando la figura del autor como mediador entre denuncia política y creación estética (Rojas Rúnsiman, 2020).

Conviene precisar, sin embargo, que algunos de estos recursos mencionados alcanzan su forma más evidente en las novelas finales del ciclo, especialmente cuando el propio Scorza se inserta dentro de la trama, como señala Rojas Rúnsiman. En las primeras entregas —como *Redoble por Rancas*, que inaugura la pentalogía, o *Historia de Garabombo, el Invisible*, que la continúa— la sensación de verosimilitud se construye más bien a partir del uso de espacios geográficos identificables, personajes vinculados a constancias históricas reales, además de textos y referencias documentales que acompañan los volúmenes y buscan acreditar su relación con lo veraz (Rojas Rúnsiman, 2020).

En el caso de *Redoble por Rancas*, la «Noticia» inicial presenta la narración como registro de acontecimientos reales al afirmar: «Este libro es la crónica exasperantemente real de una lucha solitaria: la que en los Andes Centrales libraron, entre 1950 y 1962, los hombres de algunas aldeas sólo visibles en las cartas militares de los destacamentos que las arrasaron.» El mismo paratexto refuerza esta pretensión testimonial cuando señala que «Los protagonistas, los crímenes, la traición y la grandeza, casi tienen aquí sus nombres verdaderos» y cuando afirma explícitamente que «Más que un novelista, el autor es un testigo.» A ello se añade la mención de soportes documentales adicionales que intensifican la impresión de veracidad: «Las fotografías que se publicarán en un volumen aparte y las grabaciones magnetofónicas donde constan estas atrocidades, demuestran que los excesos de este libro son desvaídas descripciones de la realidad.» No obstante, el propio texto introduce una advertencia que revela la mediación narrativa al indicar que «Ciertos hechos y su ubicación cronológica, ciertos nombres, han sido excepcionalmente modificados para proteger a los justos de la justicia» (Scorza, 2020, p. 25).

Un procedimiento semejante aparece en *Historia de Garabombo, el Invisible*, cuya «Noticia» inicial sitúa el relato dentro de un conflicto histórico de larga duración al declarar que «Este libro es también un capítulo de la Guerra Callada que opone,

desde hace siglos, a la sociedad criolla del Perú y a los sobrevivientes de las grandes culturas precolombinas.» En ese mismo pasaje se subraya el silenciamiento historiográfico de esta lucha cuando se afirma que «Los historiadores casi no consignan la atrocidad ni la grandeza de este desigual combate que, por enésima vez, ensangrentó las cordilleras de Pasco en 1962.» Finalmente, el texto introduce una lectura épica del proceso histórico al afirmar: «¡Era el amanecer de la gran epopeya andina que concluiría con el feudalismo en el centro de Perú!» (Scorza, 2021, p. 17). De este modo, incluso sin la presencia directa del autor dentro del relato, la obra mantiene esa zona permeable entre registro e invención que permite que la narración funcione a la vez como novela y como forma de memoria colectiva de una lucha históricamente silenciada.

En relación con esta articulación entre literatura e historia, no puede dejar de señalarse la relación verificable entre lo narrado por Scorza en sus novelas y su impacto en la realidad histórica. Si bien la forma en que la ficción reelabora su referente sigue siendo objeto de debate, especialmente en lo que respecta a la legitimidad de la denuncia cuando se trata de una novela, existen hechos concretos que vinculan la obra con consecuencias verídicas. Tal es el caso de Héctor Chacón, el Nictálope, protagonista de *Redoble por Rancas*, quien fue liberado de su encarcelamiento durante el gobierno de Juan Velasco Alvarado tras la repercusión pública de la novela, o el de Pepita Montenegro, personaje de la misma obra, inspirada en Alcira Benavides, terrateniente y esposa del juez Montenegro, quien fue víctima mortal de un atentado perpetrado en apariencia por facciones de Sendero Luminoso en años posteriores. Estos episodios muestran que la novela no solo reelabora su referente, sino que también incide en la manera en que este logra permanecer en el tiempo. Como señala Mauro Mamani, «Scorza traslada los hechos desde la memoria humana, colectiva y cultural, hacia una memoria escrita para que no sea olvidada» (Mamani, 2008, p. 26), por lo que estos sucesos refuerzan la compleja interacción entre ficción, memoria y realidad histórica en la narrativa scorziana (Mamani, 2008).

En esta misma línea de análisis, los estudios posteriores permiten introducir lecturas más matizadas en retrospectiva, que permiten apreciar mejor este desfase entre la realidad histórica y la ficción representada. En esa línea, por ejemplo, Dunia Gras señala que las revueltas de inicios de los sesenta en la Sierra Central no deben entenderse únicamente como fracasos —tal como se podría apreciar en el ciclo novelesco de Scorza—, ya que, como sostiene la autora, estas «no concluyen en una gran derrota, sino en un éxito relativamente importante» (2003, p. 177). Afirma esto porque varios estudios hacen ver que estas luchas contribuyeron a impulsar, en los años siguientes, transformaciones de mayor alcance, como el desarrollo de la Reforma Agraria y una progresiva integración política y social de regiones como Cerro de Pasco en el ámbito nacional, si bien sus efectos no fueron inmediatos ni plenamente evidentes en aquellos años. Asimismo, estas movilizaciones se apoyaron en formas de organización como sindicatos, federaciones e incluso cooperativas, lo que permitió a las comunidades entablar lazos con otros grupos —partidos políticos, asociaciones estudiantiles, gremios de obreros, entre otros—, lo que dotó de mucho más peso y visibilidad a sus demandas frente al Estado (Gras, 2003).

Esta reconsideración histórica de los conflictos campesinos permite, a su vez, considerar el problema desde una dimensión estructural más compleja. Al respecto, Antonio Cornejo Polar plantea que la narrativa de Scorza no solo reorganiza hechos históricos mediante procedimientos literarios, sino que pone en escena una realidad social profundamente heterogénea. Para el crítico, el ciclo de *La guerra silenciosa* surge directamente de los levantamientos campesinos de fines de los años cincuenta y comienzos de los sesenta, de modo que la escritura de estas novelas no puede separarse de ese conflicto real. Sin embargo, esta representación ya no se limita al enfrentamiento local entre comunidades y gamonales, sino que incorpora la presencia de grandes intereses económicos, como la Cerro de Pasco Corporation, insertando la lucha campesina dentro de conflictos de alcance nacional e incluso internacional. De este modo, la novela muestra la convivencia conflictiva entre formas de vida y racionalidades distintas —la mítica, propia del mundo campesino, y la moderna, vinculada a la política y la economía contemporánea—,

pues, como señala, «esa modernidad y ese arcaísmo siguen coexistiendo, contradictoriamente, dentro de un mismo espacio nacional» (Cornejo Polar, 1984, p. 557), lo que convierte al relato en un espacio donde tradición y modernidad se superponen sin resolverse del todo.

Ahora bien, esta cercanía entre testimonio y ficción no se sostiene narrativamente solo en nombres, documentos o referencias históricas, sino que lo hace también en la manera en que Scorza reorganiza el conflicto social mediante recursos simbólicos. Como plantea Mabel Moraña, «la fantasía no es ya, solamente, un recurso de presentación de sucesos que facilita la interiorización, en la perspectiva narrativa, de la visión del pueblo indígena, sino un modo de interpretar los procesos históricos» (Moraña, 1983, p. 183). En esa lógica, dones como la invisibilidad de Garabombo no funcionan solo como elementos imaginativos, sino como formas simbólicas de representar la exclusión y la negativa del poder a reconocer al campesinado como sujeto histórico. Moraña advierte, sin embargo, que este procedimiento también tiene un efecto ambiguo: al presentar la lucha dentro de una dinámica cíclica y reiterada, puede dar la impresión de que la derrota se repite inevitablemente, lo que vuelve más compleja la relación entre denuncia social y forma literaria en el proyecto scorziano (Moraña, 1983).

Desde otra perspectiva, Roland Forgues observa que en la narrativa de Scorza esta tensión entre realidad y ficción se resuelve mediante lo que denomina una «estrategia mítica», entendida como aquella que «en lugar de elevar la realidad hacia el mito, baja el mito hacia la realidad hasta confundir en un todo más o menos coherente la ficción con la vida» (Forgues, 1991, p. 153). A diferencia de otras tradiciones que elevan la realidad hacia lo legendario, Scorza hace descender el mito hacia la experiencia histórica concreta hasta que ambos planos terminan por aproximarse. En este sentido, los rasgos extraordinarios de los personajes no funcionan como simples adornos fantásticos, sino que son, en realidad, recursos simbólicos que surgen de la propia realidad social y permiten traducir narrativamente la situación de comunidades cuya historia ha sido negada o silenciada. Así, atributos como la invisibilidad de Fermín Espinoza, Garabombo, o

la nictalopía de Héctor Chacón no sitúan a los personajes en un mundo fantástico separado; por el contrario, les permiten actuar con mayor eficacia dentro del conflicto real y facilitan la organización de la resistencia frente a los mecanismos de control del poder. El mito deja entonces de ser un mero recurso imaginativo para convertirse en un medio de restitución simbólica y en un instrumento de toma de conciencia que enlaza memoria colectiva, pasado y lucha presente. De este modo, la ficción no se limita a representar la historia, sino que busca intervenir en ella, al devolver a los sectores oprimidos una imagen activa de sí mismos y transformar la experiencia de la derrota en posibilidad de acción (Forgues, 1991).

En conjunto, lo expuesto permite comprender que la narrativa de Scorza no se limita a reproducir acontecimientos ni a reinterpretarlos desde una perspectiva estética aislada, sino que construye un espacio de mediación donde los hechos, su inscripción simbólica y su proyección colectiva se entrelazan de manera dinámica. En ese espacio, la escritura no funciona como un mero reflejo ni como una elaboración autónoma, sino como una operación que reorganiza la experiencia y la vuelve inteligible desde múltiples planos. Así, más que resolver la tensión entre registro e invención, la obra la sostiene como principio activo, abriendo una vía de acceso a procesos que desbordan tanto la explicación historiográfica como la representación literaria tradicional.

1.1.4. Fermín Espinoza, persona real y personaje literario

El protagonista de *HGI*, Fermín Espinoza, es un comunero andino cuya figura coincide con la de un personaje históricamente constatable vinculado a los conflictos campesinos de la región de Pasco. Se trata de quien fue en vida un líder de la comunidad de Chinche que participó en las revueltas desarrolladas entre 1959 y 1962: Fermín Espinoza Borja. Sin embargo, pese a contar con un nombre y apellido reconocible este personaje literario aparece identificado a lo largo de la narración con el apodo «Garabombo». Esta denominación lo acompaña desde el inicio de la ficción, en boca de otros personajes y en el decir del narrador, y, según se desprende del propio texto, no cuenta con una explicación directa ni con una

etimología claramente establecida. La novela aclara desde el principio que el verdadero nombre del protagonista es Fermín Espinoza, pero el personaje es mencionado reiteradamente como «Garabombo» o «el chinchino Garabombo», lo que introduce una primera distancia entre la identidad histórica del comunero y la forma en que el relato literario lo nombra y lo fija dentro de la memoria narrativa. Lo que sucede es que no hay concilio sobre que el sobrenombre haya sido realmente asociado con Espinoza en la vida real y suele asumirse así por su sola mención en esos términos dentro de la novela. Este detalle, que podría parecer nimio, marca ya el inicio de la situación conflictiva entre los planos de realidad y ficción entre los que se ubica la novela.

Si bien varios críticos se han dedicado a rastrear en la realidad a los personajes que figuran en las ficciones scorzianas (Gras, 1998), y se ha logrado cotejar variada información a partir de esto, parece que se suele asumir que dicho apelativo fue un apodo real. Esto podría deberse a que no parece haber surgido con intención literaria debido a que no juega con ningún significado concreto de manera importante dentro de la novela por un lado y, por otro, a que el autor mismo se ha referido al comunero pasqueño que inspiró a su personaje con el sobrenombre Garabombo sin que haya enmienda pública por parte de alguna de las personas que lo conoció en vida. Por ejemplo, en una conocida entrevista televisiva, del programa español *A Fondo*, el propio Scorza dice frente a una foto de Fermín Espinoza que se muestra en pantalla: «Este es Fermín Espinosa conocido con el nombre de Garabombo, el Invisible...» (Soler Serrano, 1977).

En otra entrevista de 1977 —para el programa televisivo *Encuentro con las letras*— , recopilada por Dunia Gras, Scorza menciona de lo que se enteró por un comunero, ya pasados algunos años de los hechos retratados en su novela. «Me dijo: fulano de tal está muerto, fulano de tal se cayó del caballo, fulano de tal fue asesinado, fulano de tal fue ejecutado, Garabombo ha sido asesinado» (Scorza, 1977, como se citó en Gras, 1998, p. 752). Esto podría también parecer una constatación más de que el apodo era con el que le conocían los otros comuneros. Y en otro momento

de esa misma entrevista Scorza esboza un retrato ante la pregunta de quién es Garabombo:

> Garabombo fue un personaje notable, un líder campesino, algo así como un proyecto de Emiliano Zapata que no llegó a serlo porque fue asesinado. Fue el primero que comprendió que a la lucha había que darle un sentido colectivo, una de las grandes aportaciones de Garabombo, porque hasta ese entonces los pueblos habían peleado contra el poder opresor, sea cual fuere ese poder opresor, individualmente. (Scorza, 1977, como se citó en Gras, 1998, pp. 757-758)

Sin embargo, existe también cierta ambigüedad. Si bien algunos críticos pasan por alto definir el origen del apodo, otros dejan el tema mucho más nebuloso. Está lo que plantea, por ejemplo, Edmundo Bendezú que asegura que «la fantasía del autor nunca vuela por su cuenta, reclamando la autonomía de la ficción, no se aleja demasiado de la realidad» para presentar luego a Garabombo como el «héroe de la novela, cuyo nombre deriva del quechua, a pesar de que los indios del Centro ya no hablan quechua» (Bendezú, 1992, p. 283). Esto sugiere más bien que la configuración del personaje se sostiene en una zona de cruce donde lo documentable y su elaboración narrativa no se excluyen, sino que se articulan. Y también, aunque no de manera contundente, existen perspectivas que se decantan más allá por la posibilidad de que «Garabombo» sea parte de la ficción. Pese a ello, estas afirmaciones no son concluyentes ni parecen existir con el interés de esclarecer el plano de pertenencia del apelativo.

Se ha sugerido, sin embargo, que el nombre Garabombo podría no provenir necesariamente del ámbito histórico, sino que respondería a una elaboración simbólica propia de la ficción scorziana. Un poco de este enfoque puede apreciarse, por ejemplo, en el prólogo de la última edición de *HGI,* publicada por Random House Mondadori en 2021, donde se menciona una voz quechua empleada para designar los títulos de propiedad —*garashipu*, «que está escrito en cuero»—. Esta mención no es gratuita en absoluto y entreabre la posibilidad de entender que el término «Garabombo» podría tener su origen en un campo de significación vinculado a la

escritura y a los documentos que delimitan la posesión de tierras comunales, lo cual hace pensar que tendría principalmente una funcionalidad ficcional relacionada a la trama de la novela. Desde esta perspectiva, el sobrenombre podría entenderse como una construcción literaria asociada simbólicamente al conflicto por los títulos de propiedad que atraviesa toda la historia. Y, desde luego, de ser esto cercano a la verdad, no tendría mucho sentido que el apodo haya estado asociado al comunero antes de la creación de la obra ficcional que lo sitúa como protagonista.

En cuanto al apodo «Garabombo», algunas voces sostienen que este no sería una creación estrictamente literaria, sino un sobrenombre previo del propio Fermín Espinoza. Así lo señala Carlos Palacios al afirmar que «esto de “invisible” es fantasiado por Scorza, mientras que el sobrenombre, “Garabombo”, lo poseía el personaje real desde mucho antes» (Palacios, 2022, p. 64). No obstante, su significado dista de ser transparente o estable. El mismo autor, citando a Salazar (2016) —especialista en la producción literaria de Pasco—, recoge una versión proveniente del ámbito local según la cual el apelativo estaría asociado a cierta reputación cuestionable del comunero: «las chicas no podían salir de noche “porque se podían encontrar con Garabombo”, es decir, salir embarazadas, porque de esa fama gozaba en el pueblo». En ese sentido, se señala además que, en una ironía quechua, «Garabombo» significaría «el que embaraza a las mujeres, el que lo pone como un bombo» (Salazar, 2016, como se citó en Palacios, 2022, p. 65). Esta información sobre el posible significado introduce un matiz distinto al nombre, alejándolo de una lectura exclusivamente épica o simbólica y situándolo también en el registro de lo popular, lo corporal e incluso lo burlesco, lo que no solo complejiza su sentido, sino que tensiona su posterior inscripción dentro de la figura heroica que la novela construye.

Dentro del propio relato, el sobrenombre adquiere además una resonancia simbólica que excede la mera designación del personaje. Al inicio del capítulo XXV, cuando el protagonista entra en la plaza de Chinche para iniciar la recuperación de tierras montado en el potro Patriota, se lee: «Piafando ingresó el caballo “del que recorría el mundo anunciando la libertad con su bombo”. […] La multitud lo rodeó»

(Scorza, 2021, p. 203). Este pasaje introduce un matiz legendario al apelativo, al sugerir una asociación entre la sonoridad de «Garabombo» y la figura de quien anuncia la liberación del pueblo mediante la percusión de este tambor de gran tamaño, entendido aquí como emblema de convocatoria colectiva.

Sin embargo, fuera de esta resonancia simbólica, el sobrenombre es presentado también de manera despectiva en la novela. En una escena en que las autoridades adversas a la comunidad conversan (en un salto temporal) sobre cómo la sublevación fue aplastada y sobre lo que se declaró ante los periodistas que quisieron cubrir la masacre, se menciona cuando se habla del protagonista que «en ninguna página figura Garabombo. Eso es un cuento. ¡Garabombo nunca existió!» e incluso se llega a preguntar si en el pueblo vecino «¿no había un perro que se llamaba Garabombo?» (Scorza, 2021, p. 157), reduciendo deliberadamente el nombre a una referencia animal para disminuir la figura misma del líder campesino. Resulta significativo que, al señalar que el comunero no aparece en los registros oficiales, no se recurra a su nombre legal, Fermín Espinoza, sino al apodo. Este no parece un error ingenuo, sino una forma de desconocer la identidad ya reconocida por la población. Frente a ese intento de degradación simbólica, la comunidad preserva todavía un sentido opuesto del nombre, asociado a la figura que impulsa la sublevación y encarna la esperanza colectiva, al punto de haber sido considerado como el «arquitecto del desaforado sueño» (Scorza, 2021, p. 185) que organiza la lucha comunal. De este modo, el alias oscila entre la burla oficial y la consagración popular, lo que permite ver cómo la disputa por el nombre forma parte también de una pugna por la legitimidad de la lucha que la novela representa.

Por otro lado, es interesante hacer hincapié sobre que existen también diversos testimonios que cuestionan que Fermín Espinoza, Garabombo, haya tenido, en la lucha campesina, el papel central que la novela le atribuye. A ello se suman voces provenientes de las propias comunidades involucradas, que ponen en duda la manera en que Scorza reconstruye los hechos y jerarquiza a sus protagonistas. En este sentido, Carlos Palacios destaca el trabajo de David Salazar por recopilar entrevistas a comuneros como Gregorio Espinoza Corasma, primo de Fermín

Espinoza, quien expresa una visión discordante de la revuelta y cuestiona que Scorza no haya considerado a muchos de los verdaderos participantes, pues, en cambio, «a la cabeza ha puesto a jefes de bandos, a los rateros, a los encarcelados por muchos robos» (Salazar, 2016, como se citó en Palacios, 2022, pp. 18-19). Esta problematización no proviene únicamente de testimonios externos, sino que encuentra también indicios dentro de la propia novela, donde la figura de Garabombo no se presenta de manera completamente unívoca. Aunque resulta comprensible que las autoridades adversas a la comunidad lo descalifiquen al afirmar que era «un grandísimo pendejo» que «se aprovechaba de su invisibilidad para dormir con las mujeres casadas» (Scorza, 2021, p. 156), resulta más significativa la complejidad con que la propia comunidad lo percibe. La novela sugiere que su relación con los otros comuneros no está exenta de tensiones previas, como se advierte en el pasaje en que incluso su primo Corasma, con quien mantenía una relación conflictiva, reconoce que en ese momento Garabombo «no era el detestado pariente, ni el supuesto depredador del ganado de Murmunia, ni el jactancioso jinete que aprovechando su invisibilidad dormía con las mujeres casadas» (Scorza, 2021, p. 21) debido a que ese ese momento se disponía a hacer frente a la Guardia de Asalto en favor de la comunidad. Todo ello permite advertir una tensión entre la construcción épica del personaje y otras representaciones que complejizan su lugar dentro de la comunidad y relativizan la centralidad heroica que la novela le confiere.

Por si todo lo mencionado pareciera poco, diversas fuentes coinciden en que la muerte de Fermín Espinoza no corresponde con la situación narrada en la novela, sino que habría ocurrido tiempo después, sin que exista precisión sobre las circunstancias de ese desenlace. Dunia Gras, citando a Spreen, señala sobre Fermín Espinoza que «no fue muerto durante las recuperaciones de tierras, sino que murió en 1963 bajo circunstancias desconocidas. Por última vez se lo vio en el puente Chirhuac [...]. Se supone que allí cayó al río junto con su caballo» (Spreen, 1987, como se citó en Gras, 1998, p. 618). Sobre este aspecto, Carlos Palacios ha visto más bien la posibilidad de que Scorza en la novela haya jugado con la idea de un «jinete» metafórico que muere simbolizando a Garabombo en un puente «como

fue la desaparición del verdadero Fermín Espinoza en la vida real, sobre un puente supuestamente que no se llegó a dilucidarse nunca»; y refuerza esto con la cita de un artículo sobre Agapito Robles en el que se conjetura algo contradictorio sobre Espinoza cuando se afirma que «lo balearon en un puente hacia Huánuco y solo encontraron su caballo. Tal vez no sea así, porque Agapito recuerda que Espinoza se transformó. Desalojó hacendados y recuperó tierras para luego convertirse, progresivamente, en uno de ellos» (Villanueva, 2018, como se citó en Palacios, 2022, p. 136), dando a entender que posiblemente Garabombo haya terminado ajusticiado por los propios comuneros a los que dio la espalda. Palacios concluye con una afirmación interesante al plantear que quizá el hecho de que en la novela el héroe muera antes del momento decisivo para la narración como es el enfrentamiento y la masacre comunal, se debe a que «Scorza prefirió, tal vez, seguir la referencia de los hechos reales y lo ubicó fuera del clímax» (Palacios, 2022, p. 137).

Dicho todo lo anterior, es necesario aclarar que se ha buscado problematizar la manera en que se interpolan los planos de realidad y ficción en este personaje en relación con los nombres y apelativos que se le confieren en la novela que protagoniza, precisamente porque existe muy poco escrito sobre este asunto, el cual suele darse por sentado. Sin embargo, es indispensable señalar como prioridad la perspectiva de que los personajes literarios, deben ser interpretados desde el estrato simbólico propio de la ficción, principio que se ha tomado en cuenta durante toda la elaboración de esta tesis. En esta misma línea, la crítica ya ha advertido dese hace mucho el carácter ficcional de estos personajes, independientemente de los datos cotejables en la realidad que se tenga de ellos. Sobre este punto en la obra de Scorza, Antonio Cornejo Polar sostiene que los líderes convertidos en mitos no constituyen testimonios directos de la cultura quechua, sino «construcciones libres elaboradas por el narrador» (Cornejo Polar, 1984, p. 557), lo que permite entender estas figuras como elaboraciones literarias que internalizan y reorientan elementos del imaginario andino dentro del universo novelesco.

Por su parte, Roland Forgues citando a Alejandro Losada, le da la razón en su señalamiento sobre que Scorza «no logra una imagen metafórica de su pueblo en lucha», que su narrativa constituye «una conciencia urbana, que simplifica y caricaturiza la realidad, la deforma, la fuerza a una sola dimensión» (Losada, como se citó en Forgues, 1991, p. 125-146); pero luego de dar crédito de esto, el autor advierte que, al analizar a estos personajes fuera del ámbito ficcional, «se juzga a personajes ficticios o simbólicos —por más históricos que sean— a partir de criterios concretos o reales», lo que conduce a interpretaciones erróneas de su comportamiento y de su acción. En consecuencia, cualquier aproximación a figuras como Garabombo exige evitar una peligrosa lectura reduccionista que la someta exclusivamente a parámetros extraliterarios (Forgues, 1991).

En suma, lo desarrollado en este apartado no pretende resolver de manera definitiva la correspondencia entre el comunero pasqueño y la figura que la novela consagra, sino dejar revelada una zona de interrogación cuya relevancia excede el problema nominal. Lo que aquí se ha buscado es delimitar un punto de tensión inicial en torno al modo en que la obra modela, desplaza y resignifica a su protagonista, así como advertir que dicha construcción no debería asumirse de forma inmediata ni transparente. Esta línea de indagación será retomada más adelante, cuando se examine con mayor detenimiento la proyección del protagonista dentro de la lógica heroica y del imaginario que la novela construye en torno a su figura.

1.2. La narrativa de Scorza inscrita en la tradición literaria

1.2.1. La novela scorziana en el indigenismo y su proyecto narrativo

La narrativa de Manuel Scorza ocupa un lugar muy particular en la evolución del indigenismo peruano, sobre todo en aquella expresión derivada que suele denominarse neoindigenismo. El ciclo de novelas *La guerra silenciosa* muestra bien estas transformaciones, pues integra innovaciones formales, un uso muy marcado del mito y una visión crítica de cómo se representa el mundo indígena. Entender el proyecto narrativo de Scorza supone ubicarlo en ese tránsito desde el indigenismo

clásico —que se apoyaba en la denuncia social directa— hacia formas más complejas que incorporan la cosmovisión andina, el realismo mágico y la reflexión sobre el acto mismo de narrar (Alemany Bay, 2013).

Conviene recordar que el indigenismo clásico surgió como respuesta política frente a la marginación del mundo indígena y tenía una clara intención de denuncia social, pero arrastraba ciertas limitaciones: un moralismo reduccionista, la oposición simplificada entre indígenas y explotadores, entre otras (Alemany Bay, 2013). En el Perú, textos como *Aves sin nido* de Matto de Turner o los cuentos de López Albújar pasaron del indianismo romántico al realismo social, aunque mantenían siempre una distancia cultural respecto de a quienes representaban (Escajadillo, 1990). La crítica de Cornejo Polar pone el dedo en esa herida al señalar la «heterogeneidad» estructural de este tipo de literatura: autores citadinos, escribiendo en español y con códigos narrativos occidentales para representar un mundo que les es ajeno; esto, desde luego, generaba tensiones entre la fidelidad a los hechos y las exigencias propias del trabajo ficcional (Cornejo Polar, 2003).

En este panorama, el neoindigenismo apareció hacia los años cincuenta como una forma de renovar el proyecto. Según Carmen Alemany Bay, este se caracteriza por usar técnicas narrativas más complejas —entre ellas el realismo mágico— y por tratar de representar el mundo indígena «desde adentro», incluyendo el mito, el folclor y el mestizaje lingüístico como parte constitutiva de dicha identidad (Alemany Bay, 2013). Escajadillo comenta que esta nueva etapa del movimiento intensifica el lirismo, adopta estructuras más sofisticadas y amplía la mirada hacia lo nacional; superando así la denuncia directa para articular una visión más rica y culturalmente híbrida del Perú (Escajadillo, 2015).

Desde un enfoque más general, para Antonio Cornejo Polar, la novela indigenista no solo representa un mundo social, sino que pone en evidencia la distancia entre ese universo y el espacio desde el cual se produce y se lee la obra. El referente indígena aparece dentro del relato, pero la escritura, la lengua y los códigos narrativos pertenecen generalmente a sectores urbanos y occidentalizados, lo que genera una asimetría estructural entre lo representado y su forma de

representación. Esta distancia se vuelve aún más visible cuando la modernización literaria introduce técnicas narrativas complejas para insertar el relato en circuitos culturales más amplios, pues en ese proceso la narración puede alejarse todavía más de la realidad que intenta mostrar. Así, la novela no resuelve la heterogeneidad social, sino que, como advierte Cornejo Polar, «no tiene instrumentos para procesar con eficiencia el conflicto del que surge y con el cual de alguna manera está constituida. Reproduce, pues, el conflicto irresuelto» (Cornejo Polar, 2003, p. 189), revelando las dificultades de representar un mundo culturalmente distinto mediante instrumentos que no le son propios.

Desde esta perspectiva, la incorporación de procedimientos propios de la nueva narrativa hispanoamericana no resuelve la heterogeneidad constitutiva del indigenismo, sino que, como advierte Cornejo Polar, la vuelve incluso más conflictiva. En Scorza, la articulación entre realismo mágico, lirismo y testimonio social complejiza la distancia entre el referente andino y los códigos narrativos desde los cuales se lo representa. Esta tensión alcanza un punto particularmente significativo en la culminación de la pentalogía, cuando la racionalidad mítica, inicialmente movilizadora, comienza a ser cuestionada frente a la necesidad de formas modernas de organización política e histórica (Cornejo Polar, 1984).

A partir de esta misma problemática, Juan Ossio ha señalado que buena parte de las tensiones entre el mundo andino y la modernidad peruana se explican por el intento histórico del Estado republicano de construir una nación homogénea, frecuentemente a costa de invisibilizar la pluralidad cultural del país. Desde esta perspectiva, la narrativa indigenista y sus derivaciones posteriores no solo representan conflictos sociales concretos, sino que también ponen en escena la fractura entre el Perú oficial y las formas de organización, temporalidad y memoria propias del universo andino, haciendo visible una contradicción estructural que atraviesa la historia nacional (Ossio, 1994).

En este proceso, la narrativa scorziana no solo se vincula a las formas más características del neoindigenismo, sino que también exhibe las tensiones internas de su desarrollo. Durante buena parte de la pentalogía, el mito, el lirismo y los

procedimientos mágico-realistas funcionan como recursos privilegiados para expresar la cosmovisión andina y la experiencia colectiva de la comunidad campesina. No obstante, en las novelas finales, esta estructura comienza a mostrar un punto de quiebre, cuando la acción narrativa se desplaza progresivamente desde el horizonte profético hacia modelos de intervención histórica y política más directos, anticipando así la crisis del paradigma neoindigenista (Alemany Bay, 2013). Es así que esta corriente alcanza, en la obra de Scorza, una de sus expresiones más elaboradas y autocríticas: *La guerra silenciosa* ficcionaliza las luchas campesinas andinas e incorpora el mito y el realismo mágico como recursos para representar tanto la cosmovisión indígena como la violencia estructural del poder; sin embargo, hacia el final de la pentalogía, los propios personajes parecen cuestionar la racionalidad mítica que había orientado las primeras entregas, poniendo en evidencia la necesidad de formas modernas y racionales de lucha que eviten la inmovilización de la acción histórica (Alemany Bay, 2023).

Desde esta perspectiva, dicho desplazamiento no supone únicamente el desgaste interno del paradigma neoindigenista, sino también la apertura hacia nuevas formas de representación de lo indígena en la narrativa latinoamericana. Como observa Alemany Bay, la progresiva renuncia al aparato mágico-realista y el paso hacia modelos más directamente históricos y políticos anticipan un escenario posterior en el que la figura indígena deja de estar inscrita exclusivamente en el horizonte mítico-rural para proyectarse hacia nuevas configuraciones culturales, sociales y discursivas. En este sentido, la obra de Scorza puede leerse como un umbral entre la culminación del neoindigenismo y la emergencia de formas narrativas posteriores que la crítica ha comenzado a pensar bajo la categoría de «postindigenismo» (Alemany Bay, 2023).

Este desplazamiento no supone, sin embargo, una ruptura absoluta con la tradición previa, sino una reformulación crítica de sus propios instrumentos. En Scorza, la permanencia del mito no funciona únicamente como herencia estética del neoindigenismo, en la línea de la evolución señalada por Alemany Bay (2023), sino como un dispositivo narrativo que tensiona la representación del conflicto social,

permitiendo que la experiencia histórica de la comunidad se proyecte simultáneamente en el plano simbólico y en el político. De este modo, la novela no solo representa una etapa de la tradición literaria sobre el indígena, sino que, al mismo tiempo, reflexiona sobre los límites de esa misma tradición.

Así, la narrativa de Scorza puede entenderse como un proyecto profundamente vinculado al indigenismo, pero que al mismo tiempo lo revisa críticamente y lo empuja hacia nuevas formas de representación. Al combinar mito, recursos del nueva narrativa y testimonio social, esta obra amplía las posibilidades del relato indigenista y muestra la necesidad de repensar la manera en que la literatura representa el mundo andino, evitando visiones estáticas o simplificadoras y abriendo el relato hacia nuevas formas de comprensión del conflicto social y cultural.

1.2.2. La novela scorziana y su relación con el Boom latinoamericano

Analizar las novelas de Manuel Scorza en relación con el Boom latinoamericano implica reconocer, para empezar, que el propio concepto de «Boom» es problemático. Aunque suele usarse para nombrar el periodo de gran difusión internacional de la narrativa latinoamericana, Ángel Rama ha señalado su carácter ambiguo y muy ceñido a lo comercial: se trata, en sus términos, de «un proceso que se superpone a la producción literaria» (Rama, 1981, p. 54), de modo que no fue un movimiento literario homogéneo con un programa estético establecido, sino más bien un fenómeno de mercado y de expansión editorial que ganó un gran público a nivel continental.

Esto debe aclarase para poder entender mejor en el contexto de la polarización que existió en aquellos años entre dos tendencias narrativas: la novela de observación, más centrada en lo social o incluso lo político, y la novela artística, de fantasía, que daba prioridad a la innovación técnica y la experimentación literaria (Shaw, 1981). En ese sentido, cabe señalar que la obra de Scorza, aunque muy difundida y traducida, quedó sistemáticamente fuera de las listas canónicas del Boom, lo que plantea preguntas sobre los criterios de inclusión de este, las tensiones o desacuerdos entre la calidad artística y el éxito comercial, y las particularidades de

su propuesta narrativa frente a los modelos más representativos de la época, idea que, sin embargo, ha sido matizada por estudios críticos posteriores.

La estudiosa Dunia Gras Miravet propone una lectura que matiza la idea de una exclusión absoluta de Scorza respecto del Boom, pues señala que el autor se incorporó tardíamente a la narrativa con plena conciencia del fenómeno editorial en curso y buscando insertarse en ese circuito comercial internacional. Si bien no lo considera un miembro central de dicho fenómeno, sí lo ubica, en sus palabras, como «uno de los protagonistas momentáneos de la Nueva Narrativa latinoamericana» (2003, p. 107), un autor que se movió en el espectro del Boom y que supo utilizar algunos de los procedimientos formales asociados a esta tendencia para renovar la tradición indigenista, además de para conseguir proyectar internacionalmente una problemática local. Desde esta perspectiva, el empleo de recursos como la mezcla de mito y realidad o ciertos procedimientos de experimentación narrativa, tanto estructural como estilística, no respondería únicamente a una militancia estética, sino también a una estrategia orientada a hacer inteligible y visible, para un público internacional, la situación de las comunidades andinas representadas en sus novelas (Gras, 2003).

El crítico Ángel Rama también trata el tema del autor en el contexto del auge de la nueva narrativa. Hace mención a la ambivalencia mencionada de forma clara, pues incluye a Scorza como el ejemplo de autor que, pese a tener amplia difusión, no suele aparecer en las enumeraciones corrientes del Boom junto con otros autores que también participaron de dicha coyuntura (Rama, 1981). Esta exclusión no parece ser casual: Rama refiere un proceso de «filtración» de escritores en tres etapas. Primero, limita el Boom al género narrativo; luego, usa el criterio de ventas, y, finalmente, apela a un filtro «estético» supuestamente cualitativo. Todo esto termina dando como resultado un canon marcadamente restrictivo e incluso discriminatorio. Este proceso de exclusión puede evaluarse también a partir de la tensión del debate que existió entre escritores comprometidos, como Scorza, que buscaban una literatura de protesta y denuncia, y los que rechazaban la implicación política directa, como Borges, por ejemplo (Shaw, 1981). Así, mientras figuras como

García Márquez o Vargas Llosa —cuyas propuestas narrativas no situaban la denuncia directa como eje central— se consolidaban como marcas editoriales globales, otros narradores quedaron al margen por no encajar del todo con las exigencias del mercado o por tener propuestas vistas como demasiado locales o incómodas políticamente (Rama, 1981). El caso de Scorza ilustra bien esas fricciones: aunque fue vendido y leído internacionalmente, no se convirtió en una «estrella mediática» ni fue absorbido por el mecanismo publicitario del Boom. A pesar de que su labor de editor lo puso, desde otra arista, cerca de ese auge de ventas editorial en la literatura, no se puede afirmar que Scorza haya sido incorporado por el Boom en sentido estricto, aunque su relación con este fenómeno fue más compleja de lo que su exclusión podría sugerir.

Al mismo tiempo, Gras explica que esta cercanía instrumental al Boom no garantizó la incorporación plena de Scorza a su canon. A pesar de alcanzar un éxito editorial notable y de contar, durante los años setenta, con un ritmo de traducciones comparable al de varios autores centrales del fenómeno, su obra quedó situada en una zona ambigua. Por un lado, el encasillamiento crítico dentro del indigenismo, considerado por algunos sectores como una vertiente narrativa ya superada frente al cosmopolitismo del Boom, dificultó su integración al núcleo canónico del movimiento. Por otro, se produjo una paradoja en su recepción: mientras en Europa era leído como parte de la nueva narrativa latinoamericana, en el Perú su recreación literaria de los conflictos históricos fue cuestionada por sectores críticos que la consideraron una distorsión de la experiencia real. De este modo, Scorza terminó ocupando, según Gras, un espacio fronterizo entre la expansión editorial del Boom y una propuesta narrativa que no llegó a ser plenamente absorbida por su legitimación crítica, situación que se entiende mejor al observar las condiciones concretas de circulación editorial de su obra (Gras, 2003).

En el plano propiamente estético, la particularidad del estilo de Scorza también explica en parte esta distancia con respecto de otros exponentes del Boom. A diferencia de varios de los autores de esta tendencia, que se orientaban hacia la experimentación cosmopolita y la ambigüedad ideológica, la obra de Scorza se sitúa

más cerca de lo que Shaw describe como una narrativa que permanece «dentro de la tradición realista», en contraste con aquellas propuestas en las que «la realidad es algo misterioso, ambiguo y posiblemente ilusorio» (Shaw, 1981, pp. 17-18). En ese sentido, su narrativa se define por una voluntad explícita de denuncia política y social, anclada en un horizonte local, lo que contribuyó a su alejamiento de las dinámicas de mercado predominantes en aquellas décadas.

En relación con esta dificultad de inscripción crítica, conviene considerar también la lectura de Tamayo Vargas, quien señala que la obra de Scorza desarrolla una estructura híbrida que combina épica y lirismo para recrear una resistencia andina de forma comprometida y cargada de simbolismo (Tamayo Vargas, 1975); sin embargo, es necesario precisar que esta propuesta no permanece dentro del molde tradicional del indigenismo, en el que suele inscribirse a buena parte de esa corriente. En esa línea, Escajadillo subraya que Scorza se distancia del indigenismo solemne y paternalista mediante un lenguaje lúdico y poético, sin abandonar su posicionamiento social (Escajadillo, 1990), lo que permite reconocer en su obra procedimientos vinculados a nuevas formas de experimentación narrativa. En ese marco, el recurso a lo hiperbólico y lo fantástico no implica una evasión de la realidad, sino una reescritura simbólica de hechos históricos orientada a la denuncia de la opresión (González Vigil, 1977). Desde otra perspectiva, la obra scorziana puede inscribirse también en la literatura testimonial, en tanto prioriza la denuncia directa, lo que la distancia de otras narrativas del Boom centradas principalmente en la experimentación formal (Shaw, 1981). Así, aunque ciertos procedimientos lo aproximan formalmente al Boom, su vocación documental y su insistencia en narrar las derrotas campesinas desde una perspectiva interna —esas masacres que suelen cerrar sus novelas— mantienen este ciclo narrativo en tensión con el canon más consolidado.

Desde esta misma perspectiva, Gras subraya que la propuesta narrativa de Scorza se distingue de la de varios autores centrales del Boom en la medida en que su experimentación formal se encuentra subordinada a un proyecto explícito de denuncia social. Mientras la mayor parte de la narrativa asociada a este fenómeno

se balanceó en una suerte de ambigüedad ideológica y dio prioridad a la exploración técnica y estilística como fin en sí mismo, Scorza articula un universo ficcional construido sobre la intersección deliberada entre hechos históricos y procedimientos imaginativos destinados a producir un fuerte efecto de realidad. La organización de *La guerra silenciosa* como un ciclo novelístico coherente, el uso de paratextos que refuerzan la impresión de veracidad, la recurrencia de estructuras de lucha y derrota, así como la incorporación de recursos hiperbólicos, míticos y humorísticos, no funcionan como evasión de la realidad, sino como estrategias para hacer visible la violencia social sufrida por las comunidades andinas y convertirla en experiencia narrativamente comunicable para un público amplio. Estas decisiones formales responden a la necesidad de conectar con los lectores alejados del contexto andino, de modo que la experimentación en Scorza aparece siempre vinculada a una meta política y testimonial que lo aleja de otras orientaciones estéticas propias en los autores de la narrativa del Boom (Gras, 2003).

Pese a todo lo dicho, no se puede negar radicalmente la relación de Scorza con el fenómeno editorial del Boom. Su pentalogía *La guerra silenciosa* fue publicada por grandes editoriales en América Latina y Europa, participando de ese mismo circuito internacional que Rama describe como fruto de la «profesionalización del escritor» y de la expansión del mercado de masas (Rama, 1981). A pesar de su diferencia estética y política, la obra de Scorza se insertó en el espacio editorial vinculado al Boom, formando parte de esa expansión del mercado que favoreció a las grandes editoriales, aunque sin integrarse plenamente a su núcleo simbólico (Shaw, 1981).

Como señala Puccini, Scorza no fue ajeno a las contradicciones del mercado editorial latinoamericano: vivió la desigualdad económica del oficio y enfrentó las tensiones entre arte y comercialización (Puccini, 1986). Asimismo, su obra dialoga con influencias literarias como Carpentier o incluso García Márquez, reelaboradas en clave épica y popular para narrar las luchas campesinas como gestas heroicas (Puccini, 1986). Este énfasis en la lucha popular permite, además, establecer ciertos puntos de contacto con el «posboom», caracterizado por un lenguaje más directo y por una mayor atención a la realidad latinoamericana comprometida, en contraste

con las preocupaciones cosmopolitas del Boom (Shaw, 1981). Así, aunque Scorza quedó fuera de ese «club exclusivo» que fue el Boom, sí participó de su proyección internacional, desde una posición periférica dentro de dicho circuito. Esta inserción puede comprenderse mejor si se observa el modo en que su obra circuló en los distintos mercados internacionales.

Los estudios realizados por Dunia Gras permiten precisar, además, el alcance concreto de la circulación internacional de la obra de Scorza durante el auge del Boom. Según la autora, el éxito editorial de sus novelas se consolidó primero en Europa durante la década de 1970, especialmente en España, Francia, Italia y Alemania, antes de proyectarse con mayor fuerza hacia América Latina en los años posteriores. La publicación de *Redoble por Rancas* por la editorial Planeta y su rápida incorporación en catálogos europeos de prestigio, así como su traducción a numerosas lenguas, situaron a Scorza dentro del mismo circuito internacional de difusión que favoreció a los narradores asociados al Boom, aunque con trayectorias distintas según los espacios culturales: mientras su obra alcanzaba un público amplio en Europa, en el Perú fue inicialmente recibida con reservas por parte de ciertos sectores críticos, y solo posteriormente comenzó a consolidarse su circulación regional (Gras, 2003).

Este éxito editorial no fue ajeno a las dinámicas comerciales del Boom, sino que estuvo también ligado a la experiencia previa de Scorza como editor y gestor cultural. Consciente del conjunto de expectativas del público europeo hacia la narrativa latinoamericana, el autor incorporó procedimientos narrativos asociados a la nueva novela y desplegó una intensa estrategia de promoción personal, recurriendo a entrevistas, apariciones en medios y diversos paratextos que reforzaban la impresión de que sus relatos reproducían hechos reales. Estas estrategias permitieron insertar su proyecto narrativo dentro de los circuitos de consumo internacional sin que ello implicara renunciar al carácter político y testimonial de su obra, orientada a visibilizar los conflictos de las comunidades andinas (Gras, 2003).

Desde una mirada crítica posterior, Gras sitúa a Scorza como una figura de frontera dentro del panorama narrativo latinoamericano de dicho periodo: como señala la autora, «la obra de Scorza se encuentra entre dos culturas distantes, una que inspira —la latinoamericana— y la otra que produce —la europea—, ocupando así un espacio de frontera entre ambos» (Gras, 2003, p. 288). Fue un autor que participó de la expansión internacional asociada al Boom, aunque ocupando una posición periférica dentro de su canon literario. Más que un representante ortodoxo del movimiento, aparece como un escritor que utilizó sus mecanismos editoriales y sus innovaciones formales para proyectar internacionalmente una problemática social andina, renovando al mismo tiempo la tradición indigenista mediante recursos narrativos modernos. Esta posición intermedia se refleja tanto en las distintas formas de recepción que tuvo su obra en contextos nacionales e internacionales como en la autocrítica que el propio autor formula en sus últimos textos, donde ironiza sobre los circuitos de legitimación cultural y sobre la mirada europea que idealiza América Latina desde la distancia. Así, según este enfoque, Scorza ocupa un espacio limítrofe entre la narrativa latinoamericana comprometida y el sistema internacional de consagración literaria que caracterizó al contexto del Boom (Gras, 2003).

En suma, las novelas de Manuel Scorza mantuvieron con el Boom latinoamericano una relación ambigua y tensa: se beneficiaron de su infraestructura editorial y de la visibilidad internacional que este fenómeno generó, pero quedaron al margen de su canon debido a su especificidad estética y política. Su proyecto literario pone en evidencia tanto las posibilidades como los límites del Boom como proceso de modernización cultural: mientras la industria editorial apostaba por la masificación y la proyección mediática, Scorza construía un ciclo narrativo épico y comprometido, orientado a dar voz a los vencidos y a transformar la violencia histórica en memoria literaria. Esta relación ambivalente con el Boom, aun desde un lugar limítrofe respecto de su canon, permite observar las tensiones entre el mercado editorial y las propuestas literarias de autores como Scorza, que defendían una literatura comprometida y anclada en lo local (Shaw, 1981). Desde ese lugar, se vuelve posible apreciar con mayor claridad tanto los límites del Boom como la singularidad

de una obra que, aunque excluida del repertorio «oficial», contribuyó de manera decisiva a la diversidad de la narrativa latinoamericana del siglo XX.

1.3. La recepción crítica literaria de la narrativa scorziana: ayer y hoy

1.3.1. Difusión nacional e internacional de la narrativa scorziana

La difusión de la narrativa de Manuel Scorza en el Perú no ha sido lineal ni sencilla: más bien ha estado atravesada por tensiones y desacuerdos que revelan las complejas relaciones entre el mercado editorial, el reconocimiento crítico y los intereses culturales. Aunque las primeras novelas de la pentalogía se publicaron en español en editoriales internacionales de buena difusión y circularon con éxito en varios países de América Latina y Europa, su llegada al público peruano enfrentó varios obstáculos. Este apartado busca revisar esas condiciones materiales de difusión de la obra de Scorza y también tocar algunos debates críticos más recientes que han intentado reevaluarla desde otras miradas. La idea es ver cómo la recepción ha ido transformándose con el tiempo, superando prejuicios iniciales y abriendo espacio a nuevas lecturas.

El crítico italiano Darío Puccini recordaba que los escritores como Scorza vivían, hacia la segunda mitad del siglo XX, en una situación de desigualdad económica muy fuerte, donde recibían apenas una fracción del precio de venta de sus libros, viéndose obligados a recurrir a sistemas de distribución masiva para sobrevivir (Puccini, 1986). Este contexto ayuda a entender el compromiso de Scorza, en su faceta de editor, con iniciativas como los Populibros o los Festivales del Libro, proyectos que buscaban democratizar el acceso a la lectura, aunque generaron choques con ciertos sectores del entorno cultural peruano. La circulación de novelas como *Redoble por Rancas* o *Historia de Garabombo, el Invisible* en el Perú, además, se vio frenada no solo por su contenido político, sino por disputas personales y tensiones dentro del mundo literario, que dieron lugar a acciones sistemáticas de desacreditación o marginación. Esto ha originado lo que se ha llamado el «caso Scorza», pues, como señala Escajadillo, «Scorza parecía tener

más “enemigos” que “amigos” entre la gente de su época. Y sus “enemigos” habían decidido “sepultarlo” para las generaciones futuras» (Escajadillo, 2008, p. 192). Este conjunto de factores ayuda a explicar que esta saga narrativa haya adquirido una presencia irregular dentro del canon literario peruano. Esto es que, aunque el autor es mencionado como hito en la literatura nacional, no integra el conjunto de lecturas promovidas de manera regular por la institucionalidad cultural del país, como sí sucede comúnmente con autores como Vargas Llosa, Arguedas, Ribeyro o Bryce, entre otros.

A este proceso debe añadirse un hecho que suele pasar desapercibido en la crítica local: mientras en el Perú la recepción avanzaba con dificultades, las novelas de Scorza circulaban con gran fuerza a través de editoriales internacionales que aseguraron su presencia constante en librerías de distintos países. Las primeras entregas de *La guerra silenciosa* aparecieron en sellos de amplia distribución a nivel intercontinental como Planeta y, en los años subsiguientes, toda la pentalogía fue reeditada de forma sostenida por la editorial Plaza & Janés, lo que permitió que sus novelas permanecieran disponibles para nuevos lectores durante algunos años (Escajadillo, 1990). A esto se sumó una intensa circulación internacional mediante traducciones que llevaron la obra a más de treinta idiomas, lo que convirtió a Scorza en uno de los narradores latinoamericanos más leídos fuera del país en ese periodo. De este modo, mientras en el ámbito peruano su publicación y circulación era irregular, en el extranjero su narrativa alcanzaba, como señala Bendezú, «un éxito internacional extraordinario» (1992, p. 277).

Este contraste también influyó en la formación de su público lector. Mientras los lectores europeos y latinoamericanos recibieron la saga con un entusiasmo inesperado, en el Perú la reacción inicial fue más fría y estuvo marcada por la sospecha frente al tratamiento novelesco de hechos aún recientes para muchos lectores (Oviedo, 2001). Sin embargo, con el paso del tiempo y a medida que los acontecimientos históricos narrados por Scorza dialogaron con procesos políticos reales —como la liberación de dirigentes campesinos encarcelados o los cambios en las políticas de Estado con las empresas mineras— la novela comenzó a ser

percibida no solo como una mera ficción, sino también como una forma de reivindicación de estas luchas y estas poblaciones, lo que generó un interés más amplio en el público nacional. Así, la amplia circulación internacional terminó reforzando su reconocimiento interno, hasta convertir *La guerra silenciosa* en un referente para varias generaciones de lectores peruanos que iría cobrando reconocimiento paulatinamente (Escajadillo, 1990).

En los últimos años, sin embargo, se ha presenciado un aumento importante de estudios académicos que revisitan la obra de Scorza, dedicando estudios a cada uno de los episodios de su pentalogía, con enfoques novedosos y libres de sesgos perjudiciales. Por eso, se puede afirmar que, a pesar de las fricciones iniciales, hoy se evidencia un renovado interés académico por este ciclo novelístico. Escajadillo ha remarcado que, aunque la crítica peruana tardó mucho en reconocer su valor, ha aparecido un pequeño grupo de investigadores locales que comenzó a paliar esa indiferencia, produciendo tesis, artículos y estudios más especializados. Esta nueva mirada se ha diversificado todavía más con el pasar del tiempo y busca trascender los viejos debates sobre realismo mágico o la eficacia testimonial, explorando la riqueza intertextual, la complejidad simbólica y las verdaderas dimensiones políticas de esta narrativa. Así, se está consolidando una recepción más rigurosa y menos polarizada, que permite también dialogar con los aportes internacionales (Escajadillo, 2008).

En síntesis, la difusión y recepción de las novelas de Scorza, en el Perú como en el extranjero, revela un recorrido lleno de tensiones, pero también de transformaciones significativas. Si a nivel nacional, al inicio predominó la incomprensión, el rechazo o el silencio —alimentados por rivalidades literarias y resistencias políticas—, en las últimas décadas se ha ido abriendo un espacio más favorable para la discusión y la reevaluación crítica. Más que un proceso ya resuelto, este desplazamiento muestra cómo la obra continúa generando nuevas lecturas y debates, lo que confirma la vigencia de toda la pentalogía como objeto de estudio e invita a reconsiderar su lugar en la tradición literaria peruana y su capacidad para dialogar con las discusiones actuales sobre la experiencia histórica del país.

1.3.2. Valoraciones de la crítica en el ámbito nacional

La recepción crítica nacional de la narrativa de Manuel Scorza, y en particular de las novelas que conforman el ciclo *La guerra silenciosa*, entre ellas *Historia de Garabombo, el Invisible*, ha sido bastante compleja y llena de matices, con debates que giran en torno a su filiación estética y a su valor como denuncia social. Desde su publicación, estas novelas provocaron opiniones divididas: por un lado, se reconoce su innovación formal, pero por otro se cuestiona su efectividad como testimonio. En este apartado se exploran las principales lecturas de la crítica peruana, considerando las tensiones entre realismo social, realismo mágico y el llamado «neoindigenismo». También se intenta ver cómo estas valoraciones fueron configurando la imagen de Manuel Scorza dentro del canon literario peruano.

Una de las valoraciones más influyentes de la crítica peruana sobre la narrativa de Manuel Scorza proviene de Augusto Tamayo Vargas, quien sitúa su obra como una pieza decisiva dentro de la evolución del indigenismo literario en el Perú. Para el crítico, el ciclo novelístico de *La guerra silenciosa* representa el cierre que culmina una larga tradición narrativa iniciada en el siglo XIX (Tamayo Vargas, 1996), pero al mismo tiempo introduce procedimientos propios de la novela contemporánea que renuevan el tratamiento de la problemática andina. Tamayo Vargas destaca especialmente la manera en que Scorza combina una documentación minuciosa de conflictos reales —basada en testimonios, entrevistas y registros históricos— con una imaginación simbólica y poética que transforma esos hechos en relatos de dimensión mítica y colectiva. En ese sentido, sostiene que la narrativa scorziana se aparta del realismo indigenista clásico y propone más bien una estructura híbrida, la «balada», entendida, en palabras del crítico, como una «composición narrativa» que, mediante una forma de narración «popular y misteriosa», convierte en leyenda las «gestas de rebeldes indígenas, [...] héroes populares que adquieren una entonación poética dentro de esa que hemos denominado prosa de ficción contemporánea» (Tamayo Vargas, 1975, p. 690), en la que se entrelazan lirismo, épica y denuncia social sin perder la dimensión simbólica.

Por su parte, Ricardo González Vigil reconoce en la narrativa de Scorza uno de los proyectos novelísticos más ambiciosos de la literatura peruana de los años setenta y destaca la capacidad del autor para articular una épica moderna de las luchas campesinas mediante la combinación de documentación histórica y procedimientos propios del realismo mágico (González Vigil, 1983). Según el crítico, la saga de *La guerra silenciosa* representa un tránsito significativo del mito hacia una concepción histórica y social del conflicto andino, en la que los elementos fantásticos no operan como evasión, sino como un medio para intensificar la representación de la experiencia colectiva. Asimismo, subraya que la fusión entre realismo mágico y social constituye uno de los rasgos centrales del ciclo, pues la desmesura estilística y la alegoría contribuyen a construir un universo narrativo cargado de crítica política (González Vigil, 1977; 1983). Sin embargo, sus primeras valoraciones también señalaron ciertas limitaciones formales, como la excesiva metaforización, la tendencia alegórica descontrolada y un desajuste entre la voz narrativa y la conciencia colectiva representada (González Vigil, 1977), observaciones que el propio crítico considera superadas en las novelas posteriores del ciclo, donde reconoce un proceso de depuración técnica que consolida finalmente a Scorza como una de las cumbres de la épica narrativa latinoamericana (González Vigil, 1983). En conjunto, ambas lecturas resaltan la capacidad de Scorza para dotar la lucha campesina de un alcance mítico y universal, aunque también dejan ver las tensiones entre fidelidad documental y libertad imaginativa.

Tomás Escajadillo refuerza esta lectura al sostener que *La guerra silenciosa* constituye una de las sagas más importantes de la narrativa peruana del siglo XX y que, en términos históricos, opera como una verdadera «revolución dentro de la tradición» indigenista (Escajadillo, 1990). A su juicio, la innovación de Scorza radica en el «tránsito del “indigenismo ortodoxo” o tradicional al “neo-indigenismo”», proceso en el que el crítico destaca también «la intensificación del lirismo como categoría integrada al relato» (Escajadillo, 2015, p. 131), sin que ello implique renunciar al sentido social de la obra ni a su función de memoria frente a las masacres y luchas campesinas omitidas por la historia oficial. Desde esta perspectiva, es posible explicar la ruptura estilística y temática de Scorza respecto

del indigenismo clásico, destacando la incorporación del humor, la ironía y un lenguaje más lúdico como recursos narrativos centrales (Escajadillo, 2015).

Sin embargo, Escajadillo también subraya que esta renovación provocó resistencias tempranas en el campo cultural peruano: se cuestionó la compatibilidad entre lo lúdico y lo épico, se objetó el empleo de recursos fantásticos por supuestamente afectar la eficacia social de la denuncia y, además, la discusión estética se vio atravesada por tensiones extraliterarias que contribuyeron a un silenciamiento local de las novelas posteriores de la saga, al punto de configurarse lo que denomina el ya mencionado «caso Scorza» (Escajadillo, 1990). En esa línea, el contraste entre el éxito internacional que tuvo este ciclo novelístico y la recepción inicial de la crítica local refleja las tensiones del campo cultural peruano, donde el reconocimiento del valor literario de Scorza no fue inmediato (Escajadillo, 2008). No obstante, con el paso del tiempo, el reconocimiento de la pentalogía se consolidó de modo más visible, impulsado por su difusión internacional y por relecturas académicas posteriores que han permitido reconsiderar su lugar dentro de la tradición narrativa peruana.

Edmundo Bendezú aporta otra perspectiva al destacar que la narrativa de Scorza combina un estilo poético de gran fuerza expresiva con procedimientos del realismo mágico que, lejos de apartarlo de la realidad, le permiten construir, «paradójicamente y a pesar de las apariencias, [...] las novelas más realistas del realismo peruano» (Bendezú, 1992, p. 277), por estar genuina y estrechamente vinculadas con los conflictos sociales contemporáneos del mundo andino. Según este crítico, la innovación central de su proyecto radica en desplazar la representación tradicional del indígena como figura pasiva para mostrarlo como sujeto de rebelión colectiva, integrando la denuncia social a una estructura narrativa capaz de atraer a un público amplio. No obstante, Bendezú también observa que esta cercanía entre ficción y hechos históricos generó inicialmente confusiones en la recepción peruana, donde la obra fue leída a veces como alegato documental más que como creación literaria, provocando incluso controversias públicas y debates sobre los límites entre representación artística y testimonio social. Aun con

estas tensiones y con reservas sobre la irregularidad artística de algunos volúmenes posteriores del ciclo, el crítico reconoce que la pentalogía consolidó una forma novedosa de narrar la experiencia campesina dentro de la novela peruana contemporánea (Bendezú, 1992).

José Miguel Oviedo, por otro lado, ofrece una valoración ambivalente de la narrativa de Manuel Scorza, a la que reconoce como la manifestación más visible del indigenismo tardío en el panorama hispanoamericano de fines del XX, al tiempo que critica de manera severa con respecto de su ejecución estilística. El crítico subraya la magnitud histórica y humana de la saga *La guerra silenciosa*, considerada uno de los ciclos narrativos más vastos del indigenismo, así como la capacidad del autor para transformar la denuncia política en ficción literaria mediante la incorporación de elementos míticos y mágicos propios del mundo andino (Oviedo, 2001). Sin embargo, Oviedo sostiene que la tensión narrativa y la eficacia artística se mantienen sobre todo en las dos primeras novelas del ciclo, mientras que «decae mucho en las tres restantes», y considera que el exceso de metáforas y efectos retóricos es con frecuencia «de dudoso gusto», pues entiende que el autor termina por preferir «el relumbrón novedoso al tratamiento profundo de una historia de indudable valor» y que estos procedimientos excesivos «malbaratan la importancia literaria de lo que pudo ser una auténtica epopeya». Por ello, llega incluso a calificar esta propuesta como una forma de «retroindigenismo», pues «en realidad mira hacia atrás» (Oviedo, 2001, p. 99), al considerar que su estética recurre a procedimientos ya superados, aunque reconoce que el éxito internacional de las primeras novelas y su impacto en debates políticos concretos demostraron la capacidad de la ficción para intervenir en la percepción pública de las luchas campesinas.

A esta línea de lectura se suma Antonio Cornejo Polar, quien considera que la pentalogía *La guerra silenciosa* constituye el intento más sólido dentro de la narrativa peruana reciente por convertir en materia literaria la fractura histórica y cultural que atraviesa a las sociedades andinas. Según el crítico, la obra de Scorza se instala en un espacio doble: por un lado, asimila los recursos técnicos de la nueva

narrativa latinoamericana; por otro, mantiene su vínculo con la tradición de la novela de rebelión campesina, articulando modernización formal y denuncia social. No obstante, Cornejo Polar advierte también una tensión interna en el ciclo, pues mientras buena parte de la narración asume con entusiasmo la racionalidad mítica del mundo andino, el desenlace del proyecto cuestiona la eficacia histórica de ese horizonte simbólico para sostener una transformación política efectiva, revelando así las contradicciones propias de una narrativa que intenta representar simultáneamente memoria mítica y conflicto histórico dentro de una misma estructura ficcional (Cornejo Polar, 1984).

Una lectura distinta dentro de la crítica peruana temprana es la de Abelardo Oquendo, quien, al comentar *Redoble por Rancas*, cuestiona que la novela privilegie el efecto narrativo y la anécdota antes que una construcción orgánica del relato. A su juicio, la voz del autor termina imponiéndose sobre las voces colectivas que la obra busca representar, de modo que los personajes no alcanzan una verdadera autonomía y hablan, irremediablemente, con una misma dicción narrativa (casi la del propio autor), lo que reduce la riqueza de perspectivas dentro de la historia narrada. Oquendo observa además que muchos personajes aparecen como figuras esquemáticas y planas, más útiles para mover la acción que como actantes complejos y elaborados, y que ciertos recursos fantásticos o expresivos funcionan como añadidos que recargan una trama que ya tiene potencial de por sí gracias a la gravedad de los hechos históricos que la inspiran. En ese sentido, sostiene que lo que finalmente queda en la memoria del lector no es tanto la invención literaria como la violencia y la injusticia procedentes de la realidad que la novela deja atisbar, aunque en ocasiones, según el crítico, ciertos recursos ornamentales atenúan la fuerza de ese núcleo dramático (Oquendo, 1971).

En este marco crítico, la recepción nacional de las novelas de Scorza se ha visto atravesada por una discusión intensa sobre cómo se debería representar la realidad social de las poblaciones del Ande peruano. Las valoraciones de Tamayo Vargas, González Vigil, Escajadillo y otros dejan ver que, si bien la obra ha sido vista como una renovación del indigenismo y una apuesta estética ambiciosa, también ha

enfrentado reparos en cuanto a su efectividad testimonial y su acogida local. Más que un balance ya cerrado, este panorama muestra que las discusiones sobre la obra continúan abiertas, lo que confirma la importancia de Scorza como figura central —y a la vez polémica— en la literatura peruana contemporánea, en la medida en que su narrativa sigue reactivando el debate sobre la función social y artística de la novela, debate que en los últimos años ha sido retomado y ampliado por nuevas indagaciones académicas.

En las últimas décadas, la investigación peruana sobre Manuel Scorza ha conseguido revitalizarse a través de publicaciones críticas y de nuevas investigaciones académicas, lo que ha permitido ampliar el interés por su obra desde perspectivas más diversas. En este contexto destacan especialmente Ofelia Huamanchumo de la Cuba y Adriana Churampi Ramírez —al igual que la investigadora española Dunia Gras— como algunas de las estudiosas más activas y relevantes en el estudio contemporáneo del autor. Huamanchumo de la Cuba ha desarrollado estudios centrados en la dimensión simbólica, mágica y de protesta social en *La guerra silenciosa*, con especial atención a la fantasía, las creencias populares y la organización estructural del ciclo; mientras que Churampi Ramírez ha profundizado en las relaciones entre mito, memoria histórica, estructura épica y configuración heroica dentro del ciclo novelístico. Los trabajos de estas especialistas, junto con otros estudios recientes, se han convertido en referencias actuales de consulta obligatoria en el campo.

A este panorama se suma la labor sostenida como investigador de Mauro Mamani Macedo, cuyos trabajos sobre literatura andina incluyen lecturas de la narrativa scorziana, que la proponen como textos «de frontera» entre documento social y ficción, además de ediciones y recopilaciones críticas —realizadas en colaboración con el español Juan González Soto—, que han contribuido a la consolidación de los estudios más recientes sobre el autor. Asimismo, otros investigadores peruanos como Eduardo Huarag y Nécker Salazar han contribuido con estudios que brindan aportes valiosos sobre la función del mito, la configuración del héroe y el papel del sujeto letrado en la resistencia campesina dentro de la obra scorziana. Todas estas

indagaciones sobre la obra de Scorza, que amplían el panorama de la crítica reciente, permiten situar tanto su narrativa como su obra poética dentro de debates más amplios sobre la identidad y resistencia cultural o la representación del mundo andino.

1.3.3. Valoraciones de la crítica en el ámbito internacional

La recepción internacional de la obra de Manuel Scorza ha sido, en general, más estable y menos problemática que la que recibió en el Perú en un primer momento y en los años posteriores, a medida que las siguientes entregas de la pentalogía fueron viendo la luz. Desde distintos lugares de Europa y América Latina, varios críticos han valorado tanto la ambición estética de esta narrativa como el proyecto comprometido que implica. La conjunción de aspectos políticos, sociales e incluso éticos, ha ubicado la obra scorziana en debates más amplios sobre el testimonio, el mito o el realismo mágico. En este apartado se revisarán algunas de esas interpretaciones que intentan esclarecer las elecciones y estrategias estilísticas de Scorza, además de las tensiones entre su voluntad testimonial y el alcance de su dimensión mítica. Del mismo modo, se busca precisar el lugar que ocupa este proyecto narrativo dentro de la tradición literaria latinoamericana a partir de estas lecturas externas.

Uno de los aportes más apreciables aquí es el del italiano Darío Puccini, quien subraya el carácter épico-popular de la narrativa scorziana, capaz de mezclar influencias como la picaresca, el *western* o la literatura de caballerías con el folclor andino para así crear gestas heroicas de verdadera resonancia universal. Del estilo autoral ha dicho que Scorza tiene «el furor del bardo y la insolencia del cantor popular», lo que vincula su obra «lo más tradicional de la sabiduría folklórica» (Puccini, 1986, p. 68). Ha señalado además sobre sus personajes novelescos que «los héroes de los “cantares” de Scorza son, como los caballeros antiguos o como ciertos protagonistas de las historietas, invencibles, invisibles, incorruptibles, infatigables» (Puccini, 1986, p. 66). Este mismo crítico también destaca la estructura cíclica de esta pentalogía, compuesta por novelas interconectadas, en las que cada

volumen transita fases repetidas que tensan mito y realidad histórica. Además, resalta cómo la fantasía y el mito en Scorza resignifican hechos históricos recientes, evitando el paternalismo del indigenismo clásico y otorgando agencia real a los protagonistas indígenas. Desde esa perspectiva, la épica scorziana se configura como una forma de mediación simbólica que articula memoria histórica, denuncia social y proyección mítica sin anular nunca la dimensión política del relato (Puccini, 1986).

Por su lado, la uruguaya Mabel Moraña ofrece un análisis más crítico y matizado al enfocarse en la función ideológica de la fantasía como un recurso que interioriza el conflicto social y representa las contradicciones del sistema de dominación. No obstante, también advierte del riesgo de cristalizar interpretaciones míticas y fatalistas que terminen por naturalizar la derrota indígena, convirtiendo la novela en una «representación compensatoria de la realidad» (Moraña, 1983, p. 191), lo que transformaría así la denuncia política en una suerte de drama atemporal y moralizante. Esta tensión entre el discurso fantástico-poético y el político-referencial en la saga *La guerra silenciosa* evidencia tanto la potencia estética del proyecto como sus límites ideológicos (Moraña, 1983).

Por otra parte, el francés Roland Forgues analiza de manera muy detallada la función del mito en la obra de Scorza y destaca su doble dimensión: como herramienta para iluminar la realidad y como arma de resistencia cultural (Forgues, 1985). Sostiene que «si bien es cierto que el mito se presenta como un medio de aprehender y traducir la realidad, siempre procura trascenderla para hacerla coherente y unívoca» (Forgues, 1985, p. 47). Este autor subraya la paradoja de una narrativa que busca dar voz a los vencidos, pero que, al mismo tiempo, articula una «conciencia vencida» al insistir en la derrota como un destino cíclico del que no se puede escapar. Sin embargo, dicha operación no se agota en la mera evocación del pasado, pues, como precisa el crítico, «no se trata tan sólo, en la mente de Manuel Scorza, de revelar la historia de los vencidos sino de rescatarla para construir el futuro» (Forgues, 1985, p. 47). Desde esta perspectiva, el mito «funciona como un

arma destinada a forjar un pasado que no puede estar en el pasado sino en el futuro» (Forgues, 1985, p. 21).

En conjunto, estas lecturas internacionales confirman la relevancia de la narrativa de Scorza en su conjunto como una pieza no solo estéticamente valiosa, sino también clave para la literatura testimonial latinoamericana, iluminando así sus complejidades formales y éticas desde miradas diversas. Es justo mencionar además que, en el ámbito internacional, la investigación reciente sobre Scorza muestra una notable diversidad geográfica y temática. En Europa y Latinoamérica han visto la luz en décadas recientes estudios que revisitan el ciclo novelístico desde nuevas perspectivas críticas. Entre las figuras con mayor presencia en este período destacan especialmente los investigadores españoles Dunia Gras y Juan González Soto. En el caso de González Soto, sus estudios se centran en la manera en que la narrativa de Manuel Scorza relaciona mito, conciencia política y denuncia histórica. Asimismo, sus trabajos muestran cómo elementos como la invisibilidad, la figura del héroe campesino y el tiempo mítico funcionan dentro de la novela como formas de representar la exclusión, la derrota y, al mismo tiempo, la resistencia y la memoria colectiva.

Por su parte, Gras propone dejar de entender a Scorza únicamente como novelista y plantea que su obra forma parte de un proyecto más amplio que incluso abarcó la particular configuración de su imagen pública como autor, alimentando la figura del «escritor comprometido» mediante la acentuación o distorsión de ciertos componentes biográficos para generar esa percepción ante el público y reforzar la credibilidad social de sus novelas. Esta estrategia se relaciona también con las aspiraciones de circulación comercial de sus libros, pues el autor aprovechó la experiencia adquirida en su labor editorial y de difusión cultural para organizar la proyección internacional de su obra, logro que sí pudo concretar en Europa. En este sentido, la autora precisa que «la habilidad innata del autor para la promoción editorial de su obra y de su figura pública no debe considerarse en detrimento de su valía creativa, sino como una muestra del aprendizaje previo realizado como editor y promotor» (Gras, 2003, p. 45). Gras sostiene también que la narrativa scorziana

desborda la lectura habitual aplicada al indigenismo, ya que se configura como una novela moderna de carácter social que sitúa al poblador andino más allá del ámbito folclórico o vernacular y lo coloca en el centro de un conflicto humano de alcance universal (Gras, 2003).

En esta línea, se suman indagaciones como la del destacado investigador francés Jean-Marie Lassus, quien sitúa la obra scorziana más cerca de la epopeya moderna, que incorpora recursos de vanguardia, que de la novela indigenista tradicional; la del alemán Friedhelm Schmidt-Welle, quien propone que la última novela de la pentalogía resulta clave para interpretar las anteriores y que marca la muerte del modelo indigenista; y la de la argentina Marcela Croce, quien destaca la creación y posterior ruptura de una concepción circular de la historia en esta obra a través de la ironía. Todos ellos han publicado estudios recientes sobre distintas novelas del ciclo, analizando tanto sus procedimientos narrativos como sus implicancias históricas y simbólicas.

También deben mencionarse aportes provenientes de otros espacios académicos latinoamericanos, como los de los mexicanos Gonzalo Soltero, quien ha explorado la técnica narrativa y las influencias del autor, pero sobre todo la compleja relación entre memoria histórica y ficción, y Marco Polo Taboada, quien propone que Scorza actualiza las crónicas de Indias y explora su inserción como personaje novelesco. A ello se suman los aportes de las investigadoras brasileñas Suely Reis Pinheiro, centrada en el mundo polifónico, el humor y la ironía en Scorza, y Lina Arao, enfocada en la carnavalización como forma de subversión social, además de la colombiana Elicenia Ramírez, quien estudia el mito como herramienta de resistencia ideológica. A ello se añade, además, la investigadora marroquí Amal Ait Nani, cuyo aporte crítico, al proponer la novela scorziana como un recurso para la justicia poética y la memoria restaurativa, muestra que el estudio de Scorza se extiende incluso fuera del ámbito latinoamericano y europeo. Como puede verse, los trabajos de todos estos autores mantienen vigente el interés por la narrativa scorziana desde distintas perspectivas y latitudes.

1.3.4. Estudios sobre *HGI* y producción académica reciente sobre Scorza

Los párrafos siguientes reúnen algunas de las lecturas más representativas que ha recibido *HGI* dentro de los estudios dedicados a la obra de Manuel Scorza. El interés de estos comentarios no solo está en lo que se concilia sobre la novela, también se ve en las diferencias de opinión que aparecen al momento de valorar este segundo momento del proyecto novelístico. Vistas en conjunto, estas lecturas permiten notar coincidencias, pero también desacuerdos que acompañaron la recepción crítica de la obra desde su publicación.

Augusto Tamayo Vargas destaca que en la novela se incorpora un acontecimiento de la historia reciente como la masacre de Chinche. Señala además recursos estilísticos que la hacen oscilar entre el realismo y la fantasía, lo que dota a la novela de un «misterioso y atractivo encanto». También identifica la presencia de elementos propios del realismo mágico. Sin embargo, no valora tan positivamente que dicha narrativa incurra en un metaforismo excesivo, el cual achaca, como un claro defecto, ligado a la formación poética del autor. En apreciaciones posteriores, ha sostenido que con esta novela se completaba, en un sentido simbólico, la larga trayectoria de la narrativa indigenista iniciada en el siglo XIX; o sea, asevera que esta obra cierra todo el ciclo evolutivo posible del indigenismo, incluso si se consideran sus raíces en el indianismo (Tamayo Vargas, 1975; 1996).

Otro crítico que también tiene apreciaciones mixtas es Ricardo González Vigil, quien observa que en esta segunda entrega de la pentalogía se percibe un mayor logro en la depuración del lenguaje y de la estructura narrativa respecto de la primera novela. Esto permitiría al autor sostener la tensión del relato con eficacia respecto de la anterior. Sin embargo, considera que existe un desajuste entre la voz del narrador y la experiencia colectiva representada, problema que ve evidenciado en un exceso metafórico y en una ironía que, a su juicio, debilitan la fuerza de algunas escenas. En un balance posterior, el mismo crítico tiende a remarcar que tanto esta novela como la que la precede suponen limitaciones o deficiencias —tanto en lo estilístico como en su relación con la realidad en función de la denuncia que debería hacer— y que más bien son las siguientes novelas las que superan y alcanzan un

mayor equilibrio artístico; o sea, desaprueba la exuberancia estilística de estas dos entregas, y sobre todo la de *HGI* (González Vigil, 1977; 1983).

Por otro lado, Antonio Cornejo Polar destaca que en esta novela se incorpore la racionalidad mítica andina dentro de la narración y valora la invisibilidad del protagonista como el ejemplo más evidente de esta forma de entender el mundo. No obstante, también tiene reparos, pues, como señala el crítico, «estos mitos ficticios no armonizan con el carácter realista, y hasta testimonial, de los otros sectores del relato» (Cornejo Polar, 1984, p. 557). También comenta que, en el contexto de su publicación, esta novela fuera vista con cierta distancia por la crítica, puesto que esta estaría más interesada en tendencias nuevas propias de la nueva narrativa y en el auge que suponía el *boom*, lo que llevaba a dejar de lado obras que parecían seguir enfocándose en la denuncia social regionalista (Cornejo Polar, 1984).

La lectura de Tomás Escajadillo considera que en *HGI* se logra una revisión y perfeccionamiento de los métodos ya empleados por Scorza en la primera entrega. Destaca también el tono desenfadado de la narración que se logra con el uso del humor y la ironía y que permiten sopesar la dureza del violento conflicto social representado en sus páginas. Acota que el uso de recursos propios del realismo mágico —o el de elementos fantásticos en contraste con referentes verdaderos— generó desconcierto en parte de la crítica, lo que abrió una discusión sin consenso sobre si estos favorecían o entorpecían la representación de la realidad social. Esto se veía en que muchos críticos llegaron a sostener que el lenguaje sumamente lírico y la fantasía desbordada restaban eficacia social al proyecto. Toda esta polémica generada, que empezó con *Redoble por Rancas*, fue en cierto modo la causante de que la recepción de la siguiente entrega quedara marcada por un «silenciamiento al resto de la pentalogía conforme ella fue creciendo en difusión y prestigio internacionales» (Escajadillo, 1990).

Entre otras lecturas, Edmundo Bendezú valora la novela como una composición de tono épico y trágico. Su lectura pone énfasis en el sentido simbólico de la invisibilidad del protagonista, que interpreta como el «ninguneo» y la marginación

sufrida por el campesinado peruano frente al poder; como precisa el crítico, Garabombo «es invisible porque no lo quieren ver sus enemigos, los poderosos. Se trata de una invisibilidad social, muy común en la historia peruana» (Bendezú, 1992, p. 283). José Miguel Oviedo, por su parte, reconoce en *HGI* la profundidad del drama humano que representa y coincide con otros en que la mejor tensión narrativa se mantiene firme sobre todo en esta segunda entrega. Su valoración general de la técnica escritural sí que resulta más crítica, pues considera que el uso, en ocasiones excesivo, de metáforas e hipérboles termina dando demasiado peso al artificio estilístico por encima del tratamiento profundo del conflicto histórico que se retrata; esto, para el crítico, supone la pérdida de fuerza literaria global del relato (Oviedo, 2001).

En conjunto, estas valoraciones permiten advertir que *HGI* ocupó desde su aparición un lugar problemático, pero sumamente fértil dentro de la recepción de la narrativa scorziana. Las discrepancias en torno a su elaboración estilística, a la función del componente mítico y a la eficacia de su dimensión testimonial no agotaron las posibilidades de lectura de la novela; por el contrario, abrieron un campo de interrogantes que, con el paso del tiempo, ha sido retomado y ampliado por investigaciones académicas más recientes. En este sentido, el estudio de la obra de Manuel Scorza no se restringe a las valoraciones formuladas por la crítica especializada de oficio, sino que se proyecta en una producción sostenida de artículos, tesis y trabajos universitarios, desarrollados tanto en el ámbito peruano como en espacios académicos extranjeros, desde enfoques literarios, sociales y educativos.

Dentro de esta línea de renovación crítica —y en referencia ya no solo a *HGI*— destacan investigaciones desarrolladas en diversas universidades peruanas, centradas tanto en novelas específicas como en el conjunto de la obra scorziana. En un primer bloque, destacan estudios surgidos desde perspectivas educativas y de mediación lectora, entre los que se encuentran los trabajos de Quinto Coarita, en la Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa, quien resalta el valor de la obra como recurso didáctico para fortalecer capacidades cognitivas y la reflexión

crítica en estudiantes; el de Barrera Arévalo, en la Universidad Nacional de Ucayali, quien subraya la importancia del lenguaje poético scorziano para la comprensión lectora y la recuperación de la memoria indígena en la escuela; y el de Castillo Barrueto, en la Universidad Nacional del Santa, quien interpreta la novela scorziana como arma contra los mecanismos de opresión capitalista ejercidos contra las comunidades andinas.

En un segundo bloque, desde una orientación más propiamente literaria y crítica, se añade el aporte de la Universidad Nacional Hermilio Valdizán, a cargo de Buzzi, quien explora cómo la realidad histórica es transformada en una construcción poética mediante recursos retóricos. Del mismo modo, desde la Universidad Nacional Daniel Alcides Carrión, se han dado a conocer trabajos como el de Palacios Rojas, orientado a analizar la estructura novelesca y la utilización de los mecanismos del humor, y el de Pablo Luis y Faustino Ugarte, quienes resaltan el uso de un lenguaje poético e irónico para poner en jaque los modelos tradicionales del realismo y del indigenismo. Asimismo, en la Universidad Nacional Federico Villarreal, figuran los trabajos de Coronado Pajares, quien ahonda en la función crítica de la metaficción frente a las tendencias del Boom latinoamericano, y de Lazo Ramos, quien examina el silencio como resistencia y recurso que redefine la existencia del sujeto. Como puede advertirse a partir de lo mostrado, la narrativa de Manuel Scorza mantiene una presencia constante en la investigación universitaria peruana, lo que da cuenta de una sostenida articulación crítica en torno a la valoración del universo narrativo legado por el autor.

Destaca también la sostenida producción de investigaciones desarrolladas en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Cabe mencionar los aportes del Dr. David Salazar Espinoza, quien, además de la recopilación de material literario de la región de Cerro de Pasco que incorpora testimonios cercanos al universo narrativo de Scorza, indaga sobre la función ideológica de la invención del mito en su obra; también los del Dr. Mauro Mamani Macedo, quien sostiene que la novela scorziana articula ficción literaria y documento testimonial para recuperar la memoria de los oprimidos y cuestionar la historia oficial. Con respecto a la obra lírica de Scorza, la

investigación de Miriam Paulino Daga muestra cómo en su poesía se construyen las ideas de nación y patria como proyectos colectivos orientados a la libertad y la justicia.

A este panorama se suman también las tesis de licenciatura desarrolladas en la misma casa de estudios, entre las que destacan la de Vílchez Bejarano, quien examina la ironía como discurso crítico frente al realismo e indigenismo tradicionales; la de Lindo Pablo, quien plantea que el humor y la escritura funcionan en esta narrativa como formas de lucha y resistencia frente a lo hegemónico; la de Calderón Limachi, centrada en el humor como herramienta que cuestiona el poder y reivindica la dignidad indígena; y la de Ramos Arancibia, que analiza los símbolos de poder y los focos de resistencia como formas de representar la lucha indígena entre la conciencia histórica y la dimensión mítica. Todo ello confirma la continuidad y solidez del interés académico por la obra de Manuel Scorza en San Marcos.

Leído en perspectiva, este recorrido permite advertir que *HGI* no solo ha suscitado valoraciones divergentes desde su aparición, sino que ha mantenido una notable capacidad para reabrir nuevas líneas de lectura. Más allá de las discusiones iniciales sobre su estatuto estético o testimonial, la novela y el ciclo al que pertenece se proyectan como un espacio especialmente fecundo para examinar la articulación entre imaginario mítico, experiencia histórica y elaboración literaria. En ese sentido, la continuidad de las investigaciones en torno a Scorza no responde únicamente al interés por reconstruir su recepción, sino también a la potencia de una escritura que sigue planteando interrogantes decisivos para la reflexión literaria y cultural peruana.

CAPÍTULO 2: LOS MODELOS HEROICOS Y EL HÉROE SCORZIANO

El recorrido desarrollado a lo largo del primer capítulo ha permitido situar *HGI* dentro de su contexto histórico, social y literario, así como reconocer las principales líneas de lectura que han orientado su recepción crítica tanto en el ámbito nacional como internacional. Sin embargo, comprender el lugar que ocupa la novela dentro de la tradición narrativa peruana y latinoamericana no basta para explicar la particular fuerza simbólica de sus personajes ni el modo en que estos articulan la experiencia colectiva del conflicto campesino. Resulta necesario, por ello, desplazar el análisis hacia la figura del héroe, entendida no solo como personaje narrativo, sino como estructura simbólica y mítica que organiza la acción y el sentido del relato. En este marco, el siguiente capítulo examina las distintas configuraciones del heroísmo en la tradición occidental y en la cosmovisión andina, con el fin de establecer el horizonte teórico desde el cual será posible analizar posteriormente la construcción del héroe scorziano dentro de la novela.

2.1. El héroe en la tradición occidental

2.1.1. El héroe mítico: funciones, atributos y ambivalencias

La palabra héroe proviene del término griego *hērōs*, con el que se designaba a una entidad situada en un plano intermedio entre los dioses y los hombres; como precisa Bauzá, «en el héroe se percibe siempre un sentido de mediación entre lo divino y lo humano, entre el orden y el desorden, entre lo civilizado y lo salvaje» (Bauzá, 2007, p. 37). En algunos casos, esta figura se aproximaba al semidiós o incluso a la de un «dios local». El término remitía tanto a las cualidades sobrehumanas atribuidas a estos seres como al culto rendido a ciertos hombres después de su muerte, en la medida en que, durante su vida, habían encarnado aquello que los griegos llamaban *areté*, entendida como excelencia y virtud. Desde esta perspectiva, el culto a los héroes aparece como una práctica ritual muy antigua, presente desde los inicios de

las civilizaciones, y asociada a una concepción compleja de esta figura: cercana a lo sublime y a lo divino, aunque sin ser propiamente un dios, y dotada de una naturaleza contradictoria que combina superioridad corporal y moral con aspectos vinculados a lo violento, lo excesivo o lo salvaje (Bauzá, 2007).

Esta ambivalencia explica que el héroe no siempre coincidiera con el ideal del hombre griego en todos los aspectos. En muchos relatos, su figura se distancia de cualquier modelo normativo y da lugar a lo que puede denominarse «héroe trágico». Este tipo de héroe no funciona como ejemplo a imitar, sino que genera rechazo o inquietud debido a su desmesura y a su desequilibrio. Su acción suele quedar subordinada a un castigo que opera como forma de justicia frente al exceso cometido. Aunque es claramente superior a los demás hombres, porta una falla constitutiva que contrasta con su grandeza y lo conduce, de manera inevitable, a la ruina. Con el tiempo, el término héroe amplió su campo semántico y pasó a designar también a hombres célebres y excepcionales por su acción, sin perder del todo su carácter de figura intermedia entre lo terrenal y lo sobrenatural (Bauzá, 2007).

En este marco, Bauzá distingue diversos modos de configuración heroica dentro de la tradición clásica. Por un lado, se encuentran los héroes de naturaleza híbrida, situados entre lo divino y lo humano, como Teseo, Perseo, Edipo o Helena de Troya. Por otro, aparecen héroes definidos por su acción o funcionalidad, como Prometeo, quien, pese a su condición inmortal, no escapa al castigo. Se suma esto la presencia de figuras que, sin alcanzar la inmortalidad, acceden a un estatuto heroico por sus hazañas y capacidades excepcionales, como Héctor u Odiseo, así como ciertos antepasados ilustres o fundadores de ciudades cuya relevancia política y social permitió que fueran comprendidos también como héroes (Bauzá, 2007).

Asimismo, el autor subraya la condición de existencia mixta del héroe. Aunque en su origen intervenga la voluntad de un dios, el héroe está privado de la inmortalidad, rasgo que lo separa de los dioses propiamente dichos y, al mismo tiempo, lo aproxima a los hombres. Esta mortalidad hace posible la identificación humana con el héroe y constituye un rasgo central de su condición. Esta lógica aparece ya en tradiciones tempranas como la *Epopeya de Gilgamesh*, donde un rey semidivino

emprende la búsqueda de la inmortalidad y fracasa. Desde este punto de vista, la muerte se presenta como un destino inherente al héroe e incluso como su prueba fundamental: enfrentarse a ella. Son pocos los que logran superar este límite, siendo Heracles o Hércules el caso paradigmático en la tradición griega (Bauzá, 2007).

Según Bauzá, una de las condiciones características del héroe es la soledad; como señala el autor, «un aspecto sugestivo de la condición heroica es que estos seres están condenados a la soledad y que ésta se acrecienta en el momento de la toma de grandes decisiones» (Bauzá, 2007, p. 118). Esta está estrechamente vinculada tanto al conocimiento que posee como a las decisiones que se ve obligado a tomar a partir de ese saber. Esto es, el héroe accede a una verdad que no está disponible para los demás y que, en muchos casos, se identifica con el reconocimiento de su propio destino y de su condición heroica: si es héroe, está destinado a cumplir una función o a realizar una hazaña determinada. Este saber resulta decisivo, pero al mismo tiempo lo coloca en una situación de soledad irreversible, pues lo separa del resto de los hombres. No se trata solo de poseer un conocimiento excepcional, sino de asumir las decisiones que ese saber impone (Bauzá, 2007).

Así pues, puede afirmarse, que el héroe clásico conmovía a los hombres comunes no por aquello que lo diferenciaba de ellos, sino precisamente por lo que lo igualaba: su mortalidad. Era esta condición la que lo volvía cercano y reconocible, pues permitía que el lector o espectador estableciera un vínculo de identificación con su figura. Esta suerte de proyección, a través del héroe, permitía además a los hombres reconocer sus propias pasiones, temores o dudas, pero encarnadas de forma extrema. Por esta causa, a lo largo de la historia de la humanidad, el heroísmo no suele verse como un atributo ajeno o lejano, sino como una potencialidad latente y propia de cada experiencia vital que se activa a través de la narración mítica. Esta identificación colectiva explica también la persistencia cultural de las figuras heroicas, pues la necesidad humana de elevar a ciertos individuos a la categoría de modelos o ídolos a lo largo de la historia y en diversas culturas no es aleatoria. Su admiración o reverencia responde a la búsqueda de referentes que personifiquen

cualidades o valores dignos de emular. De este modo, estas figuras funcionan como arquetipos en los que las sociedades proyectan su ideal humano (Bauzá, 2007).

Desde otro enfoque, en *El héroe de las mil caras*, Joseph Campbell plantea que el mito cumple una función orientadora cuando las formas habituales de sentido se vuelven insuficientes. En contextos de crisis —individuales o colectivas—, el relato mítico ofrece, según el autor, una estructura mínima que permite atravesar el desamparo sin recurrir a soluciones doctrinarias, sino mediante imágenes y secuencias simbólicas que organizan la experiencia. Desde esta perspectiva, el héroe no se define únicamente por la excepcionalidad de sus hazañas, sino por encarnar un proceso de tránsito en el que abandona su situación ordinaria, atraviesa una zona de pruebas que lo transforma y, finalmente, retorna con una nueva condición o con un conocimiento que puede reintegrarse a la comunidad. Así, lo heroico no reside solo en la acción extraordinaria, sino en el recorrido simbólico que vuelve comprensibles y dota de sentido a la ruptura, la prueba y la reintegración.

Ese proceso adopta, de manera recurrente, una morfología tripartita que, en palabras de Campbell, constituye la «unidad nuclear del monomito», formulada como «separación-iniciación-retorno». En términos narrativos, el propio autor la desarrolla al señalar que el héroe empieza su aventura «desde el mundo de todos los días hacia una región de prodigios sobrenaturales, se enfrenta con fuerzas fabulosas y gana una victoria decisiva; el héroe regresa de su misteriosa aventura con la fuerza de otorgar dones a sus hermanos» (Campbell, 1959, p. 35). Estas nociones no deben entenderse como etapas psicológicas abstractas ni tampoco como un esquema universal rígido, sino más bien como funciones narrativas que permiten describir cómo el mito traduce experiencias de crisis y reconfiguración en un lenguaje simbólico transmisible (Campbell, 1959).

Esta perspectiva resulta pertinente para comprender cómo, dentro de la narrativa mítica y literaria, la figura del héroe puede ser leída no solo desde sus atributos excepcionales, sino también desde la lógica del tránsito, la prueba y la transformación que estructura su recorrido dentro del relato. En este sentido, el aporte de Campbell permite enriquecer la comprensión del héroe como proceso

narrativo y simbólico, al mostrar que lo heroico no reside únicamente en la hazaña, sino en la experiencia de ruptura y reconfiguración que el personaje encarna (Campbell, 1959). No obstante, en el presente estudio esta formulación solo cumple una función conceptual dentro de la reflexión sobre el héroe narrativo.

A partir de este recorrido, puede advertirse que la tradición occidental no ha concebido al héroe como una figura estable o unidimensional, sino más bien como una suerte de elaboración ambivalente, en la que convergen lo excepcional, la mortalidad, la soledad, la prueba, la transformación e incluso la fatalidad. O sea, más que un simple protagonista de hazañas, para el mundo occidental, el héroe se configura como una forma simbólica que condensa las tensiones y pulsiones de la experiencia humana, individual y colectiva. Esta manera de entender a esta figura resulta particularmente relevante para el presente estudio, pues permite establecer una base conceptual desde la cual examinar luego de qué manera la narrativa scorziana reelabora sus propios modelos heroicos en diálogo con una experiencia histórica y cultural distinta.

2.1.2. Evolución histórica y cultural del héroe: de lo clásico a lo moderno

Si en la tradición clásica el héroe se configuraba a partir de atributos como la excepcionalidad, la mortalidad y la hazaña visible, la evolución histórica y cultural de Occidente ha transformado progresivamente esa imagen. El paso hacia la modernidad ha introducido nuevas formas de comprender lo heroico que ya no están centradas únicamente en la grandeza épica o en la dimensión mítica, sino que se desplazan también hacia experiencias más próximas a lo humano y a su condición de ser falible. Desde esta perspectiva, el héroe deja de ser solo una figura de excepción para abrirse a otras formas de representación que responden a cambios históricos, sociales y culturales más amplios.

Bauzá señala que los héroes remiten siempre a un pasado originario, pero que, al mismo tiempo, se les atribuye una forma de vigencia que los sustrae simbólicamente del tiempo. Esta doble condición explica su estrecha relación con el mito, entendido como un sistema simbólico que permite a las culturas articular sentidos, valores y

modelos de comprensión del mundo. Desde esta perspectiva, no puede pensarse ninguna cultura sin mito, ni sin figuras heroicas que sobrevivan más allá de su inscripción histórica concreta (Bauzá, 2007).

Numerosos relatos míticos muestran, además, que el héroe, al morir, puede transformarse en un ente protector y adquirir un estatuto sublime. Un caso representativo aparece en las *Bucólicas* de Virgilio, donde se menciona a un pastor semidiós que tras su muerte asciende al Olimpo y es transfigurado, lo cual ha sido interpretado posteriormente como una alusión al proceso de divinización de Julio César, promovido en beneficio de Octavio por razones políticas. El ejemplo permite observar cómo la poesía puede reconfigurar hechos históricos y convertirlos en procesos mítico-simbólicos, otorgándoles una función ideológica dentro del imaginario colectivo. En este sentido, no resulta extraño que en la época romana la figura del héroe se vincule de manera más explícita con la consolidación del poder político (Bauzá, 2007).

El heroísmo, entendido desde la actualidad, ya no suele estar asociado necesariamente con lo sobrenatural o lo invencible, sino que se vincula más bien con el esfuerzo silencioso y persistente del individuo común. Así, en la modernidad, el héroe tiende a desplazarse del entorno épico al colectivo y, como señala Bauzá, puede reconocerse incluso en «el hombre anónimo que, con su esfuerzo silencioso e ininterrumpido, día tras día teje la compleja urdimbre de las sociedades y edifica con ella los pilares de la historia» (Bauzá, 2007, p. 124)**.** Esto hace recordar a la valoración que Miguel de Unamuno hacía de la «intrahistoria», esa lucha cotidiana de la gente de a pie que no figuraba en los grandes relatos históricos, pero que suponía una manifestación más profunda y auténtica de la vida de las naciones.

En esta misma línea de transformación histórica de la figura heroica, puede observarse que la imagen tradicional del héroe no ha permanecido fija a lo largo del tiempo. Las transformaciones culturales e histórico-sociales han generado cambios, así como también los modos de combate usados en los grandes enfrentamientos. El uso de las armas de fuego en el combate, por ejemplo, ha diluido la figura del héroe legendario capaz de llevar a cabo hazañas inigualables que funcionaban

como exposiciones directas de valentía o maestría, pues la guerra moderna ya no se libra necesariamente cuerpo a cuerpo como en la épica arcaica, sino también desde la distancia del disparo. En su lugar se ha reconfigurado una concepción distinta de lo heroico, más cercana a lo cotidiano y a lo anónimo, lo que abre paso a la figura del héroe común, alejada del antiguo ideal homérico y más próxima a la fragilidad de la experiencia común y pedestre (Meyer, 2008).

A pesar de este cambio de mirada, se debe mencionar la existencia de rasgos subsistentes. Según Károly Kerényi, en su estudio sobre los héroes griegos, el héroe se manifiesta de tal manera que adquiere una cualidad atemporal. Esto, desde luego, no significa que no pertenezca a la historia, pues el propio autor señala que diversos cultos de la religión antigua permiten suponer que muchos héroes estuvieron vinculados a una historia real relativamente cercana para los antiguos griegos. En efecto, «no podemos negar por principio a los héroes su existencia factual, su historicidad», aunque, como añade, «existen en sus “leyendas” de un modo que los aparta de la “historia”» (Kerényi, 2009, p. 35). Cuando el autor afirma que el héroe «escapa» a la historia, no lo hace en el sentido de negarla, sino de trascenderla: este deja de estar sometido exclusivamente al tiempo histórico y pasa a inscribirse en una dimensión distinta, no cronológica (Kerényi, 2009).

Esta atemporalidad en la identidad del héroe no se explica únicamente por la realización de acciones heroicas. Lo heroico, entendido como hazaña puntual o episodio excepcional, puede permanecer circunscrito a un momento específico dentro de la historia. La condición de héroe, en cambio, no se define solo por una actitud o acción, sino por una forma de presencia en el mundo. En este sentido, Kerényi sugiere que el héroe posee un peso simbólico particular que lo vuelve significativo más allá de su tiempo; como señala el autor, existe en él «un núcleo inalterable que se encuentra siempre en el mismo héroe» (Kerényi, 2009, p. 36), el cual permanece siempre reconocible. Es decir, más allá de los cambios en la forma en que el héroe es narrado o representado, sigue siendo posible reconocer en él la misma condición heroica. Esta permanencia simbólica le permite trascender la historia sin oponerse a ella. El héroe no niega la historia ni la contradice: la supera

al generar una identidad propia, una figura identificable y persistente, que lo vuelve único y, en ese sentido, arquetípico (Kerényi, 2009).

Desde esta perspectiva, el héroe se sitúa en un plano intermedio entre el mito y la historia. Su figura puede originarse a partir de acontecimientos históricos o semihistóricos, pero su permanencia no depende de la fidelidad a esos hechos, sino que se vincula a su capacidad para condensar o revelar experiencias humanas fundamentales. Es en este punto donde la dimensión simbólica se vuelve central: el héroe no es solo un individuo destacado, sino una forma de presencia cargada de significado y sentido (Kerényi, 2009).

Esta idea resulta pertinente para pensar el caso de *HGI*. Si bien la acción narrada en la novela se circunscribe a una coyuntura histórica concreta —marcada por la desigualdad y los abusos contra las comunidades andinas— y un contexto regional específico, las cualidades que caracterizan a Garabombo, y en especial su invisibilidad, lo proyectan más allá de ese marco inmediato. Dichas cualidades funcionan como un tamiz que lo mitifica o legendariza, impidiendo que sea leído únicamente como un sujeto histórico con una actitud heroica circunstancial.

Garabombo se configura, de esta manera, como un héroe en un sentido cercano al clásico, aunque no plenamente tradicional —debe recordarse que se trata de una novela moderna que introduce rupturas y desplazamientos respecto de ese modelo—. Sin embargo, su carácter simbólico es evidente: la invisibilidad, que en la novela puede aparecer en la dicotomía irónica de defecto-cualidad o enfermedad-don, funciona como metáfora de la invisibilización histórica de amplios sectores sociales. De este modo, Garabombo deja de ser un caso singular para pasar a convertirse en un símbolo de muchos otros sujetos relegados, no solo en el contexto andino, sino en un horizonte todavía más amplio.

En este sentido, la mitificación a la que Scorza somete a sus personajes puede entenderse como una estrategia que dialoga con la concepción de la atemporalidad del héroe mítico planteada por Kerényi. La novela no se limita a registrar una historia de injusticias, sino que la filtra a través del mito, reabriendo la pregunta por la constatación de la verdad y por las formas de su consignación o representación: si

la historia o el mito permiten acceder a una verdad más profunda sobre la experiencia humana y colectiva.

2.1.3. Modelos narrativos y crítica literaria de la figura heroica

La figura del héroe puede entenderse, en primer término, como una forma narrativa recurrente que organiza el relato más allá de la hazaña aislada, según planteamientos como los de Juan Villegas. En este sentido, el heroísmo no se define únicamente por una acción excepcional, sino por el recorrido que el personaje realiza a lo largo de la narración, el cual suele articularse mediante una ruptura del orden inicial, el tránsito por diversas pruebas, una transformación significativa y un retorno que reconfigura la situación de partida. Esta ruta puede entenderse como una «columna vertebral de los "héroes" legendarios del pasado», pero también actúa «a modo de correlato estructural en numerosas obras del siglo XX» (Villegas, 1970, p. 19), por lo que puede estudiarse también como una «estructura mítica» en la narrativa moderna, aunque, en esta «disminuye la importancia del viaje como desplazamiento físico y se le sustituye por experiencias internas o intelectuales» (Villegas, 1970, pp. 15-16). Este esquema permite comprender el relato heroico como un proceso y no solo como una suma de episodios, donde el eje narrativo se desplaza hacia la experiencia vivida por el protagonista.

Dentro de las aproximaciones modernas al héroe como estructura narrativa, resulta especialmente útil la tipología propuesta por Northrop Frye, donde la figura heroica se define no por un valor moral absoluto, sino por su posición relativa frente al lector y al mundo representado. Como señala el propio autor, «Las ficciones, por lo tanto, pueden clasificarse, no moralmente, sino de acuerdo con el poder de acción del héroe, que puede ser mayor que el nuestro, menor o el mismo» (Frye, 1991, p. 53). Desde esta perspectiva, el heroísmo no responde a una forma única, sino que se organiza en una gradación que va desde el héroe mítico y el héroe del romance hasta las modalidades miméticas e irónicas (Frye, 1991).

Dentro de esta propuesta teórica, Frye distingue con precisión cinco modos ficcionales para los personajes. En el primero de ellos, correspondiente al nivel más

alto de la escala heroica, sostiene que «Si es superior en clase, tanto a los demás hombres como al medio ambiente de estos hombres, el héroe es un ser divino y la historia que le incumbe será un mito». Más adelante, cuando el personaje se aproxima a la experiencia humana ordinaria, acota que «Si no es superior ni a los demás hombres ni al propio medio ambiente, el héroe es uno de nosotros» (Frye, 1991, pp. 53-54), lo que permite comprender la emergencia de formas heroicas ligadas a lo verosímil y a la identificación cotidiana. Finalmente, dentro de esta gradación, adquiere especial relevancia el modo irónico, donde «Si es inferior en poder o inteligencia a nosotros mismos, de modo que nos parece estar contemplando una escena de servidumbre, frustración o absurdo, el héroe pertenece al modo irónico» (Frye, 1991, pp. 54-55).

Esta clasificación resulta particularmente valiosa porque permite comprender el desplazamiento histórico del heroísmo desde formas épicas y excepcionales hacia figuras más vulnerables, fracturadas o problemáticas. En efecto, como observa Frye, «la ficción europea, durante los últimos quince siglos, ha ido desplazando paulatinamente hacia abajo su centro de gravedad» (1991, p. 55). De este modo, la figura heroica moderna deja de definirse exclusivamente por la hazaña extraordinaria y pasa a configurarse también desde la fragilidad, el aislamiento o incluso la condición de víctima, lo que amplía considerablemente el horizonte de lectura para personajes cuya fuerza simbólica no reside en la proeza clásica, sino en la experiencia histórica y existencial que encarnan (Frye, 1991).

En su estudio sobre los grandes personajes del imaginario literario, Bernard Meyer señala que una de las principales dificultades para definir al héroe radica en su doble condición: cada héroe es una figura singular, irrepetible, pero al mismo tiempo encarna valores, deseos y aspiraciones que los lectores reconocen como propios. Esta figura no constituye, por tanto, un modelo fijo ni una entidad abstracta, sino una proyección narrativa de necesidades humanas fundamentales, entre ellas la de enfrentarse a los obstáculos, poner a prueba los propios límites y dar sentido a la experiencia del conflicto (Meyer, 2008).

Desde esta perspectiva, el héroe aparece como una figura cambiante, cuya configuración varía según el contexto cultural y el momento histórico, pero que conserva una función constante dentro del relato: orientar al lector a través de la narración. Meyer subraya que el vínculo afectivo que se establece con el héroe se construye a partir de esta función orientadora. A medida que se escuchan o se leen historias heroicas, se refuerza la creencia en la posibilidad de superar las propias limitaciones. El héroe no garantiza una victoria sobre la realidad, pero sí encarna la esperanza de que los sueños puedan medirse con ella. En la tradición literaria occidental, esta función se traduce en una tensión permanente entre lo excepcional y lo humano, entre la fascinación por la hazaña y el reconocimiento de la fragilidad que la sostiene (Meyer, 2008).

Meyer afirma que la figura del héroe no ha desaparecido en la literatura moderna, sino que se ha transformado. Como señala el propio autor, «en el siglo XX, emergió un nuevo código para el héroe. Era un héroe con la misma figura sencilla que cualquiera de nosotros» (Meyer, 2008, p. 21), frente al héroe clásico de rasgos sobrehumanos o divinos, comienzan a cobrar protagonismo personajes más cercanos a la experiencia común: héroes miméticos, antihéroes y figuras de origen humilde que ya no se imponen por su grandeza épica, sino por su capacidad de resistir, fracasar o simplemente sobrevivir. Dentro de esta reconfiguración, el héroe mimético supone un personaje reconocible para el lector por estar inserto en la vida cotidiana y por ser permeable al sufrimiento y al error. La figura del antihéroe, por otro lado, cuenta con atributos que se oponen deliberadamente al modelo heroico tradicional: ya no encarna la excelencia ni la excepcionalidad, sino inconsistencia, la duda o el fracaso. En estos casos, claro está, el heroísmo deja de definirse ya por la victoria y se desplaza hacia la persistencia en condiciones adversas, de modo que la resistencia misma, la supervivencia y la posibilidad de recuperar ante la derrota adquieren una nueva dimensión (Meyer, 2008).

Desde luego, este cambio no implica una negación del heroísmo actual, sino una reubicación de su sentido. El héroe moderno continúa cumpliendo una función simbólica esencial, pero lo hace ahora desde una vulnerabilidad casi de a pie. Ya

no se trata de una figura monumental y distante, sino, por el contrario, de un personaje con el que el lector puede identificarse de manera más directa. El héroe ha quedado convertido así en un espejo crítico de la experiencia contemporánea, capaz de reflejar tanto las posibilidades de grandeza como las debilidades espirituales o los temores inscritos en la imaginación humana (Meyer, 2008).

Tomando esto en consideración, el héroe cumple la función de actuar como un delegado simbólico del lector dentro de la narración. Al seguir su recorrido, el lector proyecta en él deseos, miedos y expectativas que no siempre puede asumir de manera directa; pues, como señala Meyer, el héroe puede ser entendido como «una manifestación de esos deseos que todos y cada uno de nosotros tenemos» (2008, p. 47). Cuando el héroe triunfa, la historia produce una sensación de afirmación y plenitud; cuando fracasa, se activa una respuesta catártica que no rompe el vínculo con el relato, sino que lo intensifica. Este mecanismo ayuda a explicar la persistencia del héroe en la literatura, incluso en contextos dominados por el escepticismo. El héroe no se mantiene vigente por la imposición de su destreza o porque ofrezca soluciones morales claras, sino porque permite explorar simbólicamente la tensión entre el deseo de trascendencia y la conciencia de la finitud. En ese espacio intermedio, donde se cruzan identificación y distancia, se juega buena parte de su fuerza narrativa (Meyer, 2008).

En una línea complementaria, Carlos García Gual propone comprender la figura heroica desde una perspectiva diacrónica, atendiendo a la transformación histórica de sus formas de representación. Frente a los modelos que tienden a universalizar el heroísmo, el autor plantea la noción de una «deriva» o «progresivo desgaste» del ideal heroico, mediante la cual las figuras memorables se reinterpretan y recomponen a lo largo de los siglos. Como él mismo señala, se trata de observar cómo «desde la épica homérica y la dramaturgia clásica los héroes se fueron desgastando hasta su crepúsculo final» (García Gual, 2017, p. 12). Esta perspectiva permite entender que el héroe no constituye una esencia fija, sino una configuración histórica y literaria mutable.

Desde este enfoque, el recorrido del héroe atraviesa distintas modulaciones. Desde la épica, la figura heroica se sostiene sobre la *areté*, es decir, la excelencia heroica, la gloria y la memoria colectiva: los héroes son los mejores porque actúan con «extraordinaria valentía». En este primer momento, el héroe se define sobre todo por sus acciones gloriosas, destinadas a generar admiración y a permanecer en el recuerdo. Sin embargo, llegada la tragedia se produce un desplazamiento decisivo, pues «a la tragedia no le importa tanto el *kléos*, la gloria, como el *páthos*, el dolor». Así, el centro de pulsión ya no está en la hazaña victoriosa, sino en los «desastres y lances patéticos» (García Gual, 2017, p. 65) que atraviesan al personaje. Este existe para manifestar su crisis: su angustia y desventura. El héroe deja entonces de ser únicamente modelo de excelencia para convertirse en una figura problemática y signada por el sufrimiento ineludible y la encrucijada ética. Finalmente, en el tiempo de la novela, esta «deriva» culmina en personajes cuya heroicidad ya no se sostiene sobre la hazaña excepcional, sino más bien sobre formas de resistencia privada e incluso ordinaria, como la fidelidad o la supervivencia, hasta el punto de que podría parecer que el heroísmo ha descendido a «su nivel más bajo» y ha alcanzado, en palabras del crítico, una suerte de «crepúsculo novelesco» (García Gual, 2017, p. 175).

Esta lectura histórica adquiere especial relevancia para el presente estudio porque García Gual cuestiona explícitamente la idea de un «mito del héroe» totalizador, al definirlo como «un concepto retórico de muy discutible validez universal y brumoso perfil» (2017, p. 15). Desde esta perspectiva, la configuración heroica debe leerse siempre en relación con sus condiciones históricas, culturales y genéricas específicas. Este principio resulta especialmente pertinente para abordar *HGI*, donde la figura heroica no puede reducirse al molde clásico, sino que debe examinarse a partir de su articulación simbólica y de los mitemas que organizan su configuración dentro del universo narrativo scorziano (García Gual, 2017).

En esta misma línea, G. S. Kirk señala que los mitos «difieren enormemente en su morfología y en su función social» (2006, p. 24), con lo cual subraya que no solo presentan variaciones entre distintas culturas, épocas y tradiciones literarias, sino

que incluso permiten entender que, dentro de una misma tradición mítica, los relatos pueden desempeñar funciones diversas según el tipo de relato, el contexto de transmisión y las necesidades simbólicas de la comunidad que los produce. Esto significa que no es posible asumir para todos ellos una estructura única ni una función universal, lo que refuerza la necesidad de evitar lecturas excesivamente generalistas y de atender, más bien, a la manera en que cada tradición reelabora sus propias configuraciones simbólicas (Kirk, 2006).

A ello se suma que, para Kirk, el mito no solo presenta variaciones formales, sino que también puede cumplir funciones diversas según el contexto cultural y el horizonte de recepción. Un mismo relato puede operar como narración de entretenimiento, como legitimación de instituciones, como revalidación simbólica de determinadas costumbres o incluso como espacio de exploración sobre problemas fundamentales de la existencia. Esta multifuncionalidad amplía la comprensión del mito más allá de una sola finalidad narrativa y prepara el terreno para enfoques que atienden a la densidad simbólica y a la pluralidad de sentidos que un mismo relato puede activar dentro de una tradición cultural (Kirk, 2006).

En la literatura contemporánea, además, se advierte un desgaste del modelo heroico ideal, visible en la aparición de protagonistas ambiguos, fracturados o marginales, que tensionan las formas clásicas del heroísmo: el caso del ya mencionado antihéroe. Sin embargo, se debe aclarar que esta manifestación no es nueva; al referirse a los romances medievales, Neil Cartlidge observa ya que «lejos de simplemente respaldar la idealización del heroísmo, [estos] derivan gran parte de su poder imaginativo y atractivo de las propias contradicciones implícitas en él» [traducción propia] (2011, p. 1). Esto permite advertir que la ambigüedad y la tensión del ideal heroico ya formaban parte de tradiciones narrativas anteriores. En este sentido, la figura antiheroica —tan común en la actualidad— no solo introduce complejidad dramática, sino que funciona también como una vía para poner en cuestión los valores culturales e ideológicos que sostienen la noción tradicional de heroísmo (Cartlidge, 2011). Esta complejidad prepara el terreno para enfoques

como la mitocrítica, que conciben el mito no como una estructura fija, sino como un sistema dinámico y cargado de sentido.

En continuidad con lo anterior, el heroísmo debe entenderse como una construcción ligada a valores históricos y culturales específicos. Cartlidge subraya que toda configuración heroica se encuentra comprometida con determinados sistemas de legitimación simbólica —como lo pueden ser la jerarquía social, la masculinidad o la lealtad, o como en su momento lo fue la caballería—, lo que obliga a examinar cada figura heroica en relación con el universo ideológico que la produce. En esta misma línea, el autor rechaza la posibilidad de imponer una definición fija o final de lo heroico, pues su sentido depende del entramado cultural, genérico e histórico en el que cada personaje es construido y recibido (Cartlidge, 2011).

En suma, lo dicho permite entender que la figura del héroe no responde a un modelo único ni invariable, sino que se construye de manera distinta según el contexto cultural, histórico y literario en el que aparece. Si bien los esquemas narrativos del relato heroico resultan útiles para reconocer cierto punto de confluencia, su aplicación no puede hacerse de forma mecánica, pues cada texto reformula estos elementos según sus propias condiciones. Por ello, el análisis del héroe no consiste en comprobar si un personaje encaja o no en un modelo clásico, sino en observar cómo dicho modelo se desplaza, se moldea o se distorsiona en situaciones concretas. Este marco resulta clave para abordar figuras heroicas que, como se verá más adelante en *HGI*, no responden plenamente al canon heroico tradicional, pero sí desarrollan formas de heroísmo coherentes en relación a su universo simbólico y con la experiencia histórica que representan.

2.2. El héroe en la cosmovisión andina

2.2.1. Divinidades, huacas y héroes en el mundo andino

Para un mejor acercamiento a la figura del héroe en el mundo prehispánico, es necesario señalar que no se dispone del mismo volumen ni del mismo tipo de información que caracteriza a la tradición del héroe occidental. En este último caso,

el paso a la escritura, en su debido tiempo, permitió no solo la preservación de los saberes míticos y heroicos, sino también la fijación de determinadas versiones por encima de otras, lo cual contribuyó a la consolidación de una tradición relativamente estable. En cambio, en el ámbito prehispánico, el conocimiento que ha llegado hasta la actualidad es fragmentario y limitado, lo que obliga a abordar este conocimiento de manera distinta. Si bien los relatos míticos y heroicos que conocemos pueden considerarse de origen prehispánico propiamente dicho, estos se encuentran atravesados por mediaciones coloniales, en la medida en que han sido consignados casi únicamente a través de crónicas y documentos vinculados a la extirpación de idolatrías. Dichas fuentes, desde luego, han manejado grandes sesgos que respondían a intereses políticos, religiosos y culturales específicos, lo que impide hablar de un saber «puro» y obliga a reconocer una inevitable mixtura en la transmisión de estos relatos, así como una lectura distorsionada por categorías ajenas a las lógicas simbólicas andinas.

Aun así, dentro de los mitos recopilados aparecen entidades referidas como *wakas* o huacas, estrechamente vinculadas a las deidades prehispánicas, algunas de las cuales pueden ser reconocidas como figuras heroicas. En este sentido, cuando se usa el término huaca, se puede hablar tanto de dioses antropomorfos como de héroes con presencia humana y capacidades sobrenaturales o incluso divinas. Esta vinculación permite asociar la figura de la huaca con la de los protagonistas de relatos cosmogónicos o fundacionales del saber prehispánico, en la medida en que estos seres ejecutan hazañas y acciones creadoras o civilizadoras. En esa misma línea, se denomina «ciclo mítico» al conjunto de historias que, con distintas variantes, relatan las acciones y hazañas de estas entidades heroicas dentro de una misma tradición narrativa (Urbano, 1981).

A este respecto, Henrique Urbano advierte que los relatos que tienen como protagonistas a estas figuras han sido asumidos de maneras erróneas por la mayoría de estudiosos. Por un lado, han sido interpretados como fuentes históricas o cronológicas destinadas a establecer linajes, descendencias o secuencias temporales del pasado andino; por otro, han sido entendidos como expresiones

folclóricas poco significativas, casi como una «excrecencia» de la cultura a la que pertenecieron. Sin embargo, dichas narraciones míticas no responden a una lógica historiográfica en sentido estricto ni son una mera manifestación anecdótica de la imaginación colectiva. Por ello, el autor precisa que «cada ciclo es una teoría de la sociedad y no una historia de la sociedad precolombina» (Urbano, 1981, p. XXVII). En este sentido, propone interpretarlos como testimonio de una funcionalidad social trascendente y como mecanismos de legitimación del orden político y cultural dentro de las sociedades en las que fueron concebidos. Asimismo, no es posible establecer un orden cronológico estricto entre los ciclos —por ejemplo, entre los que involucran a Huiracocha o los hermanos Ayar—, pues, como se señala, estos mitos coexistieron sin una secuencia temporal rígida, lo que refuerza su carácter estructural antes que histórico (Urbano, 1981).

Esto es respaldado por los estudios de Sánchez Garrafa sobre la construcción del mundo y los ciclos mitológicos de la cosmovisión andina, pues se pone en evidencia que el mito no debe entenderse primordialmente como un conjunto de relatos ni como un repertorio de personajes definidos por su identidad individual, sino como un sistema simbólico que organiza la comprensión del mundo. Como señala el autor, «el mito se manifiesta a través de un discurso coherente y que, como tal, es un fenómeno significante para las comunidades que lo producen» (Sánchez Garrafa, 2014, p. 239). Más aún, detalla que el mito «es una representación interpretativa de la realidad» (Sánchez Garrafa, 2014, p. 240), lo que permite comprender que su sentido no se encuentra en la personalidad, el origen o el estatuto ontológico de sus agentes, sino en la función que estos cumplen dentro del orden cosmológico y social, entendido como un sistema de significación coherente y transferible, capaz de mantenerse operativo más allá de contextos históricos específicos.

Pasado este punto, cabe aclarar que lo que se conoce en la actualidad como huaca ha sido y es aún un concepto «en extremo complejo, mas tiene un denominador común a sus acepciones: la noción de sagrado», que alude indistintamente no solo a un ser sagrado, sino también al espacio que este ocupa y a los objetos vinculados

a su culto (Justo Ubillús, 2018, p. 56). Esta constituye una categoría fundamental para comprender, en la cosmovisión andina, la organización entre lo divino y el mundo social, pues estructura el orden simbólico y ritual. Durante la época colonial, sin embargo, la mirada occidental tendió a nominar estas entidades bajo categorías como «ídolo», pues era lo que los parámetros cristianos permitían y eso evitaba comparaciones con el Dios de esa fe (Justo Ubillús, 2018).

Se apunta aquí esta aclaración porque muchas veces no se entiende que la huaca pueda designar también lo que podría calificarse, desde una mirada occidental, como un ser humano semidivino o un dios con señas antropomórficas, puesto que el término también remite a figuras humanizadas que existen en relación directa con los lugares sagrados, como pueden ser montañas, cuevas, lagunas y otros accidentes geográficos o incluso estructuras arquitectónicas, y no únicamente a dichos espacios en sí mismos. Esto permite explicar que, a diferencia de buena parte de la tradición mítica occidental, donde suele establecerse una distinción relativamente clara entre dioses, héroes y otros personajes, en el mundo andino dichas categorías no aparecen delimitadas de manera rígida, de modo que una misma entidad puede ser comprendida desde funciones distintas dentro del sistema mítico. Como precisa Sánchez Garrafa, «su unidad no se halla exclusivamente en la identidad de cada personaje divino o héroe sino en la significación cosmológica de los episodios» (Sánchez Garrafa, 2014, p. 240).

Desde este enfoque funcional, resulta pertinente insistir en que determinadas figuras vinculadas a lo divino pueden operar como héroes, no porque su identidad las sitúe en esa categoría, sino por la función que cumplen. Por un lado, se tiene a los entes que «actúan» narrativamente: fundan, confrontan y ordenan el mundo mediante acciones de carácter épico; por otro, a aquellos que funcionan como espacios sagrados que conservan el orden ya instaurado por la acción mítica. Por ello puede afirmarse que los héroes, en la visión andina, operan principalmente sobre el tiempo, como agentes que inauguran el orden, mientras que otros tipos de huacas lo hacen sobre un sitio o lugar específico, pues se establecen como marcas y archivos tangibles del orden instaurado; como precisa Sánchez Garrafa, se trata

de «el ser o entidad de poder sobrenatural que habita un lugar o espacio sagrado» (Sánchez Garrafa, 2022, p. 120).

A lo largo de este trabajo, se designarán como héroes muchas entidades que podrían ser consideradas también huacas, pues, aunque suelen estar vinculadas a lo divino, serán leídas aquí a partir de la función que desempeñan dentro del sistema mítico. En ese sentido, los ciclos míticos andinos —conjuntos de relatos que pueden organizarse a partir de núcleos narrativos y funcionales comunes—, aun cuando remiten a entidades de carácter divino o fundacional, pueden ser leídos como configuraciones heroicas, en tanto encarnan funciones de ordenamiento, mediación y transformación del mundo, inscritas en una lógica simbólica que articula los relatos particulares en un discurso todavía más amplio (Sánchez Garrafa, 2014).

Debido a que estos mitos circulan en versiones diversas, es frecuente encontrar variaciones no solo en los episodios narrados, sino también en los rasgos que se atribuyen a sus héroes. Estas diferencias afectan tanto sus acciones como sus roles simbólicos. Ante esto, autores como Henrique Urbano distinguen entre los ciclos principales el de Huiracocha y el de los hermanos Ayar. La presente investigación se concentrará en estos dos, por su vínculo más directo con la problemática de la figura heroica, eje central de este estudio. Aunque tanto Huiracocha como los Ayar son considerados héroes que accionan como agentes del orden y el equilibrio, es importante considerar que existen diferencias significativas entre sus respectivos ciclos, tanto en lo referido al plano simbólico como en su proyección sociopolítica (Urbano, 1981).

En el caso del ciclo de Huiracocha, que tiene como figura central al dios creador, el ordenamiento que se produce se sitúa principalmente en el plano cosmogónico: se trata de la aparición del mundo y de su organización inicial; en palabras de Urbano, se destaca una «capacidad de ordenamiento del mundo y de las cosas» (Urbano, 1981, p. XXXIII). Huiracocha aparece como una divinidad vinculada al origen y el sentido del orbe terrestre y celeste, al saber y al conocimiento de lo existente, funciones que lo vinculan con un principio organizador de espectro amplio. Como señala el autor, es quien «señala el lugar apropiado para cada cosa y el momento

en que cada una lo debe ocupar» (Urbano, 1981, p. XXXIII). Asimismo, los relatos que lo tienen como protagonista se encuentran distribuidos en un espacio geográfico considerablemente extenso, lo que permite entenderlo como una figura de alcance más bien panandino. Una vez cumplida su función de dar inicio al mundo, Huiracocha se retira, dejando el gobierno del mundo en manos de otros, gesto que refuerza su carácter fundacional y no propiamente político en sentido inmediato; es decir, esto lo ubica en un sitio anterior a la institucionalización del poder del gobierno (Urbano, 1981).

En contraste, el ciclo de los Ayar se encuentra más estrechamente relacionado con el origen de la comunidad y de los grupos humanos. Aquí la función heroica se orienta hacia la fundación, la estructuración social y, en cierto modo, la civilización de los pobladores. En este caso, el componente político resulta más evidente, pues los Ayar no solo inauguran un orden, sino que participan activamente en la conducción y estructuración de la sociedad. A diferencia de Huiracocha, cuya divinidad parece incuestionable por sus «poderes» desde el inicio, en los Ayar la condición divina se presenta más bien en su acción instauradora y organizadora de la sociedad; esta es la que termina otorgándoles un estatus sagrado a los ojos de quienes se ven involucrados en su acción, aspecto que se hace particularmente visible en el motivo de la pacarina, un espacio sacro, como lugar de origen (Urbano, 1981).

Dentro de este mismo ciclo, algunas huacas de especial relevancia eran consideradas *paqarinas* o pacarinas, es decir, lugares de donde surgieron las primeras generaciones humanas y los antepasados remotos. En el ciclo de los Ayar, esta noción cumple una función fundacional, ya que el origen común de los héroes se sitúa en un espacio sagrado, estrechamente vinculado a seres de poder. De este modo, la salida de los Ayar desde una pacarina no actúa solo como un recurso narrativo, sino como un principio simbólico que integra a los fundadores del Cusco en una continuidad entre el origen mítico, la comunidad humana y el orden del mundo. Desde esta perspectiva, el ciclo mítico se presenta como una vía central para comprender la profundidad histórico-cultural del mundo andino; como precisa

Sánchez Garrafa, «El ciclo de los Hermanos Ayar nos habla, precisamente, de un tiempo primordial cuya memoria conserva el mito y que la ritualidad hace posible reactualizar» (Sánchez Garrafa, 2020, p. 76). El análisis simbólico del mito permite identificar continuidades que trascienden temporalmente y que no se hacen visibles en una lectura literal de las fuentes. En este marco, el héroe no se limita a un personaje histórico concreto, sino que funciona como una condensación simbólica de procesos culturales complejos que se desarrollan y se sostienen en el tiempo (Sánchez Garrafa, 2020).

Pero existe una analogía estructural poderosa entre ambos ciclos que debe ponerse de manifiesto: es lo que Urbano ha definido como «trifuncionalidad», y está vinculada al rol que cumplen los personajes, en ambos casos, en su tarea ordenadora. Esto es, en cada ciclo, tres individuos de cuatro, cada uno de los cuales encarna una esfera de acción en el relato mítico. En palabras del autor, es un modelo en el que se posibilita que los héroes operen con «una capacidad común para ejercer una sabiduría y un ordenamiento que se inspiran en los mismos principios organizativos» (Urbano, 1981, p. XXXV). En el caso de los Ayar, se trata de cuatro hermanos encaminados en un proceso fundacional —las figuras femeninas asociadas a ellos, duplican, refuerzan y complementan dichas funciones—. En el ciclo de Huiracocha, aunque a primera vista pareciera tratarse de un solo personaje, el análisis de los mitos recopilados revela una pluralidad: Huiracocha se manifiesta también en distintas figuras, cuatro, a veces vinculadas, si no a la misma deidad, a hijos de esta, enviados o servidores divinos que cumplen tareas diferenciadas (Urbano, 1981).

De este modo, se puede hablar de varios Huiracochas, con nombres y funciones diversas, del mismo modo que existen varios Ayar. Si se habla de una funcionalidad tripartita es porque, dentro de estas estructuras de cuatro héroes, tres de ellos encarnan las funciones principales del orden, del poder y de la sabiduría, mientras que el restante, lejos de integrarse plenamente en esta tríada, «expresa el lado negativo de ese mismo poder y sabiduría» (Urbano, 1981, p. XXXVI); es decir,

queda fuera, pero complementa, pues «no tiene una posición definida y es simultáneamente un rebelde y un mártir» (Urbano, 1981, p. XXXV).

En conjunto, el análisis de los ciclos míticos andinos permite comprender que la figura del héroe, en la cosmovisión prehispánica, no se define por una identidad fija ni por un estatuto ontológico estable, sino por la función simbólica que desempeña dentro del sistema mítico. Este no encarna una excepcionalidad individual como en la tradición occidental, sino que opera una labor de ordenamiento y mediación en los planos relacionados con la configuración del mundo y de la comunidad, sin que la distinción rígida entre dioses, héroes o huacas constituya un defecto o carencia conceptual. Desde este enfoque, los mitos se revelan como estructuras de sentido que dan forma y legitiman el orden colectivo, marco que resulta clave para abordar figuras heroicas posteriores —como las propuestas por la narrativa de Scorza— no solo como sujetos de acción individual, sino como ejes o puntos de articulación donde convergen tensiones históricas, sociales y míticas inscritas en una forma andina que se mantiene viva a lo largo del tiempo.

2.2.2. Estructuras simbólicas y funciones heroicas en los ciclos míticos andinos

Sobre lo dicho en el apartado anterior, Sánchez Garrafa subraya que el mito no debe entenderse como una expresión local o cerrada, sino como una estructura simbólica capaz de reconfigurarse histórica y socialmente. Su vigencia no reside únicamente en la posibilidad de renovarse, sino en que cumple una función fundamental de organización del mundo, articulando el tiempo, el espacio y las relaciones sociales, desde un tiempo propio, de carácter supratemporal, que atraviesa el tiempo histórico sin agotarse en él. Es precisamente esta capacidad ordenadora la que explica la persistencia del mito y la centralidad de las funciones desempeñadas por sus agentes (Sánchez Garrafa, 2014). Es a partir de ello que resulta posible examinar de manera más puntual cómo dichas funciones se distribuyen y operan dentro de los ciclos míticos andinos, especialmente en las estructuras heroicas desarrolladas en torno a los Huiracocha y los Ayar.

El tratamiento ritual del mellizo ocupa un lugar central en esta lógica simbólica. La condición gemelar implica un destino ritual específico, que puede incluir el encierro, la desaparición o la muerte como formas de retorno al origen y de restauración del vínculo con los seres de poder. Este tratamiento no responde a arbitrariedad ni superstición; como precisa Sánchez Garrafa, «los significados que contiene el discurso mítico nunca son completamente arbitrarios» (Sánchez Garrafa, 2014, p. 239), sino que se inscribe en una racionalidad andina orientada a la regulación del orden social y cósmico, delimitando el lugar del héroe dentro de la comunidad a partir de una lógica fundada en «la naturaleza de los opuestos complementarios» (Sánchez Garrafa, 2020, p. 72).

Este enfoque es fácil de apreciar en el mito de los hermanos Ayar, pues la gemelaridad puede jugar como un juego de espejos o de pares: dos pares de hermanos y a la vez las esposas de estos. Pero parece difícil de apreciar esto mismo en el ciclo mítico de Huiracocha hasta que se plantea la posibilidad de entenderlo como una divinidad concebida en cuatro manifestaciones; como señala Urbano, se trata de «por lo menos cuatro personajes Viracocha» (Urbano, 1981, p. XXXV). En relación con la funcionalidad, es necesario precisar que entre ellos se distingue una figura central: Huiracocha Pachayachachic, quien destaca por su estatuto de creador y formador del mundo, a través de su sabiduría organizadora. Existen además otras dos representaciones de Huiracocha con funciones distintivas: una ligada a la agricultura, a la fertilidad de la tierra y a la curación medicinal; y otra vinculada a lo ritual y al culto sagrado, pero también a la producción y a la técnica de las actividades relacionadas con este ámbito. Sin embargo, destaca aquí la cuarta figura, Huiracocha Taguapaca, la cara latente y oscura del principio ordenador: un disidente que no cumple una función estable y que personifica más bien el caos, el exceso y la fuerza o violencia no domesticada, cuya presencia tensiona el modelo funcional sin invalidarlo (Urbano, 1981).

Una estructura similar se observa en el ciclo de los cuatro hermanos Ayar. Destaca como figura principal de este ciclo Ayar Manco, quien cumple una función central que puede entenderse más como civilizadora que como creadora, aunque también

posee un carácter ordenador. Junto a él, otros dos de sus hermanos desempeñan funciones complementarias: uno la religiosa y ritual, al transformarse en piedra y volverse huaca; otro relacionado al poblamiento del territorio y el factor productivo de la tierra. Del mismo modo que en el ciclo anterior, aparece aquí también una cuarta figura, Ayar Cache. Este hermano feroz y descontrolado, encarna una fuerza desmesurada que no puede integrarse al marco establecido y por ello debe ser eliminado. Las esposas de estos hermanos refuerzan sus funciones y les dan continuidad sin suponer una función marcadamente distinta (Urbano, 1981).

Volviendo a la mencionada trifuncionalidad, planteada por Urbano, es evidente que sigue un patrón común en ambos ciclos. En el caso de Huiracocha, las funciones se organizan en torno a la creación y el ordenamiento del sentido; en el de los Ayar, la distribución funcional se orienta a la constitución de un orden social y político. En ambos sistemas, sin embargo, Urbano advierte la presencia de un «cuarto agente» que no cumple una función equivalente a las otras tres, sino que ocupa un lugar diferenciado dentro del esquema simbólico. Sobre esto, el autor acota, «Ordenamiento y desorden, poder organizativo y fuerza incontrolable, están pues representados bajo la misma figura de un héroe todopoderoso y sabio que encarna simultáneamente el orden y el desorden» (Urbano, 1981, p. XXXVI), para referirse a «ese otro» que aparece como una mitad opuesta y complementaria. Esta figura no encaja en la lógica funcional propiamente dicha, pues representa el no-orden, pero lejos de contradecir la trifuncionalidad, la completa al introducir un elemento que debe ser excluido para que la configuración resultante pueda afirmarse, lo que opera como límite interno e inherente al propio sistema (Urbano, 1981).

Esta lógica se manifiesta con claridad en el destino narrativo de dichos personajes. Huiracocha Taguapaca es devuelto a las aguas; mientras que Ayar Cachi es regresado al lugar de origen de los hermanos Ayar y allí encerrado. En ambos casos, la exclusión cumple una función simbólica precisa: neutralizar el exceso, lo caótico o lo indebido para legitimar lo establecido. El cuarto personaje no es, por tanto, disfuncional ni anecdótico, sino estructural, pues permite definir por contraste

los límites del orden y señalar aquello que debe ser apartado para que la estabilidad del conjunto resulte posible (Urbano, 1981).

En síntesis, el análisis de los ciclos míticos andinos permite comprender que el mito opera como una estructura simbólica ordenadora, en la que las funciones no se distribuyen de manera arbitraria, sino conforme a principios de complementariedad y contraste. En este marco, la gemelaridad no debe entenderse en un sentido biológico literal, sino como un principio simbólico que articula unidades de origen común con procesos de diferenciación funcional, inscritos en una lógica dual propia de la cosmovisión andina. Tanto en el ciclo de Huiracocha como en el de los Ayar, esta estructura se completa con la presencia de una figura excedente —el cuarto agente— cuya exclusión resulta necesaria para la afirmación del orden. Este esquema no solo permite explicar la coherencia interna de los mitos prehispánicos, sino que además ofrece una herramienta conceptual relevante para la lectura de narrativas posteriores, en la medida en que habilita pensar formas de duplicación, contraste y complementariedad entre personajes, como podría observarse quizá en la novela de Scorza a partir de la relación simbólica entre Garabombo y el Niño Remigio.

2.2.3. El héroe andino en contextos de crisis: muerte, renovación y resistencia

Lo expuesto hasta aquí ha permitido delinear la lógica de los ciclos míticos andinos vinculados al orden fundacional y a las formas de organización simbólica del mundo, tal como se manifiestan en figuras como Huiracocha y los hermanos Ayar. Estos ciclos, que podrían entenderse como parte de una jerarquía mítica de carácter más «estable» u «oficial», cumplen la función de instituir el orden, legitimar la comunidad y fijar los principios estructurales que rigen la vida colectiva. Sin embargo, se debe aclarar que dicha matriz no agota las formas de lo heroico en la cosmovisión andina. Junto a estos relatos fundacionales, existen otros ciclos y narrativas que emergen en contextos de quiebre, crisis o dominación, especialmente visibles en tradiciones como las recogidas durante el proceso de extirpación de idolatrías en el *Manuscrito de Huarochirí* y en los discursos mítico-religiosos desarrollados durante el periodo

colonial en torno al mesianismo andino. En estos casos, la figura del héroe ya no aparece relacionada de manera central a la instauración del orden, sino más bien a la pérdida de este, su suspensión o de una eventual promesa de restitución. El presente apartado se orienta, por tanto, a examinar estas configuraciones heroicas en escenarios de crisis, no como contradicción de los ciclos fundacionales previamente analizados, sino como su complemento necesario dentro de una concepción dinámica y no cerrada del mito andino.

A diferencia de los ciclos fundacionales de Huiracocha o los hermanos Ayar, orientados a instituir un orden social y cósmico primigenio, las narrativas de crisis emergen cuando dicho equilibrio se ha fracturado o ha dejado de sostenerse como válido. En este escenario, la figura del héroe se redefine: el agente ya no crea el mundo desde el origen, sino que aparece vinculado a su quiebre, a su desgaste o a su descomposición, proceso que el pensamiento andino interpreta como un pachacuti o «mundo al revés» (Pease, 2014). Esta transformación parte de la idea de que todo orden establecido genera tensiones y desigualdades internas que, al agudizarse, exigen una inversión del curso de las cosas para recuperar la armonía (Lozada, 2006). En este marco, se organiza la tríada conceptual que guía el apartado: la muerte, entendida como ruptura del orden vigente; la renovación, como la posibilidad simbólica de restaurar el equilibrio mediante el trastocamiento entendido —en términos de Ossio, como «la inversión simétrica del orden actual» (Ossio, 1973, p. XXIII) —; y la resistencia, como la persistencia del sentido mítico frente a la imposición de una realidad percibida como ajena y desestabilizadora.

Las figuras centrales del *Manuscrito de Huarochirí*, como Cuniraya, Huatyacuri o Pariacaca, actúan como figuras heroicas de transición, pues intervienen en momentos de profunda inestabilidad mítica y social (Justo Ubillús, 2018). Estos personajes se distancian del modelo del héroe imperial por sus cualidades de pobreza aparente, astucia y desplazamiento, rasgos cercanos al arquetipo del engañador o *trickster*, que les permiten subvertir un orden vigente percibido como injusto o «enfermo», pues, como señala Ortiz Rescaniere, «cuando el mundo está enfermo, uno nuevo debe de empezar» (1986, p. 198). Huatyacuri, por ejemplo, se

presenta como un héroe de apariencia miserable que, a partir de su sabiduría y de su capacidad de escuchar, logra sanar un mundo corrompido por la impostura de autoridades como Tamtañamca, cuyo poder se sostenía en la riqueza ostentosa y no en una auténtica fuerza vital (Justo Ubillús, 2018). En estos relatos, la acción heroica no busca conservar el orden existente, sino renovarlo, y esta renovación de la *pacha* (el mundo, el tiempo y el orden interrelacionados) solo es posible mediante la ruina y el desplazamiento de sistemas previos —como el de Huallallo Carhuincho en el caso de Pariacaca— que han dejado de ser productivos o equilibrados para la comunidad (Ortiz Rescaniere, 1986).

En estas narrativas, la muerte no se interpreta como una desaparición definitiva, sino como una transformación, ocultamiento o descenso hacia espacios de latencia. Un caso reiterativo y apasionante en el mundo andino es el de los personajes que alcanzan la sacralidad al convertirse en roca. A través de esta suerte de petrificación que es la litomorfosis, el héroe se «guarda» en la geografía —como peñasco, cerro o isla—, en una práctica de «eternizarse en la piedra» (Justo Ubillús, 2018, p. 79), no para desaparecer, sino para evitar ser aniquilado por el nuevo orden, permaneciendo en un estado de «hibernación» indeterminada, que permite a su esencia vital seguir latiendo y recibiendo culto. Esta condición de latencia no es un estado pasivo, sino que cumple una función heroica precisa, pues prepara una futura inversión del orden, al asumirse que el caos del presente es una etapa transitoria que llegará a su fin cuando el principio ordenador regrese desde las profundidades (Ortiz Rescaniere, 1986).

Como núcleo del mesianismo andino, aparece también la figura de *Inkarrí*, que representa a un héroe fragmentado que, a diferencia de los fundadores solares, ya no actúa de forma inmediata, sino que encarna la espera. Su cabeza, separada del cuerpo tras la conquista y enterrada secretamente, permanece viva mientras su organismo crece lentamente bajo tierra. Su imagen expresa una suspensión del tiempo, a la espera de su reconstitución final (Pease, 2014). Este crecimiento invisible da cuenta de la incubación de un orden que solo retornará mediante un *pachakuti*, entendido como una inversión radical de la realidad en la que los

vencidos recuperarán su lugar y la armonía será restaurada (Ossio, 1973). De este modo, *Inkarrí* no persigue la imposición de un poder triunfal inmediato, sino que concentra la promesa heroica de una restitución futura, que marque el fin de la era de oscuridad impuesta por la invasión (Ortiz Rescaniere, 1973).

El *pachakuti* no debe entenderse simplemente como un suceso histórico concreto, sino como un principio simbólico de inversión profunda del mundo y de las relaciones que lo organizan. En este marco, la figura de *Inkarrí* permite pensar una forma de justicia mítica que emerge cuando el orden vigente ha perdido su legitimidad, al representar la posibilidad de restaurar el equilibrio frente a un «mundo al revés» (Lozada, 2006). El héroe no actúa aquí como creador, conquistador o fundador inmediato, sino como agente de giro, aquel que posibilita que la realidad vuelva sobre sí misma y que asume que el caos y la tiniebla del presente es solo una etapa transitoria. Desde esta perspectiva, el mesianismo andino se comprende no como un proyecto político impositivo ni como una teoría totalizadora y cerrada, sino como una lógica simbólica de retorno, regida por fuerzas que trascienden la meta individual y se orientan a la recuperación del equilibro en varias esferas (Lozada, 2006; Ortiz Rescaniere, 1986).

En esta misma línea de espera, latencia y restitución futura del orden, se reconoce al *Taki Onqoy*, movimiento ritual de posesión y danza, surgido en época colonial como respuesta mítica a la conquista y asociado al retorno y la «revitalización de huacas regionales y locales» (Cavero Carrasco, 2021, p. 257), no como una protesta en sentido político, sino como una forma de resistencia simbólica. Este puede entenderse, más bien, como otra expresión del mesianismo andino, en la que la restauración no se proyecta en un héroe individual, sino en una acción colectiva de carácter ritual. Desde esta perspectiva, el *Taki Onqoy* se presenta como una manifestación de resistencia mítica, en la que las huacas reaparecen para reclamar su soberanía frente al orden impuesto por la conquista. En este escenario, lo heroico ya no se concentra en una singularidad, sino que adopta la forma de un agente colectivo o difuso que se expresa a través del cuerpo danzante de la multitud y el rechazo radical a las costumbres extranjeras (Cavero Carrasco, 2021). Esta

«enfermedad del baile» funciona como un ritual mesiánico de purificación y restitución, orientado a una sanación cósmica que expulse del individuo lo ajeno alienante y restablezca el poder de las divinidades locales en el entorno. Al danzar hasta el éxtasis, la colectividad asume una forma de heroicidad basada en la resistencia del sentido mítico frente a la imposición de una realidad funesta y caótica (Lozada, 2006).

En este marco, el héroe andino en contextos de crisis se define por su capacidad de persistir simbólicamente cuando el orden se ha fracturado, recurriendo incluso a formas de latencia, como la litomorfosis, para permanecer activo en el tiempo y no ser borrado de la memoria colectiva. Esta forma de lo heroico —fragmentada y en espera— no apunta a una resolución inmediata, sino que asume que ningún régimen es definitivo y que toda derrota contiene la posibilidad de una renovación futura, lo que consolida una identidad heroica basada en la resistencia y la continuidad del sentido (Justo Ubillús, 2018; Lozada, 2006).

En conjunto, estas configuraciones permiten entender que el héroe andino, en contextos de crisis, no se define por el contrataque victorioso ni por la instauración inmediata de un nuevo orden, sino por su capacidad de permanecer simbólicamente activo cuando el mundo ha perdido su equilibrio. Su acción no se manifiesta plenamente, sino a través de la latencia, la fragmentación y la resistencia frente a un reordenamiento que se vive como ajeno e ilegítimo. La muerte, la degradación o la invisibilización no constituyen aquí un final, sino formas simbólicas de continuidad mítica que dejan abierta la posibilidad de una inversión futura. Desde esta perspectiva, lo heroico no se limita al pasado prehispánico ni al mesianismo colonial, sino que configura un modelo simbólico de amplio espectro que permite pensar figuras atravesadas por la derrota, la exclusión o la postergación. Este saber resulta especialmente útil para abordar la figura del héroe en la narrativa de Scorza, no como un sujeto «triunfante» en términos occidentales, sino como una forma de oposición andina que, incluso desde la invisibilidad, conserva la promesa del retorno del orden y de la justicia histórica.

2.3. La construcción del héroe en *HGI*

Antes de examinar la configuración del héroe en *HGI*, es necesario precisar brevemente cómo se entiende en la actualidad la figura heroica dentro de manifestaciones como la novela o el cuento, pues esta, como se ha visto, ya no coincide necesariamente con la idea del héroe épico tradicional y se asocia más bien con el personaje ficcional cuya trayectoria organiza la acción del relato y le da sentido.

En la narrativa moderna, la figura del «héroe» se aparta del modelo épico clásico, en el que el personaje aparece como una figura acabada, definitiva y portadora de valores absolutos. En la novela actual, por el contrario, la noción de héroe está asociada a un ser en proceso, atravesado por conflictos y contradicciones que impiden entenderlo como un agente estático. Su identidad, desde este enfoque, se construye a lo largo de su experiencia y su enfrentamiento con un mundo que lo rodea y que es igualmente inestable. De este modo, el héroe novelesco no es ya una figura ideal o modélica y pasa a convertirse en un personaje problemático que está necesariamente inscrito en un contexto social, histórico o cultural que condiciona sus acciones y cuyo recorrido actancial se pone constantemente a prueba dentro del relato (Bajtín, 1989). En otras palabras, el personaje novelesco actual ya no se corresponde con el modelo primigenio de lo heroico absoluto, puesto que ahora combina rasgos contradictorios y se configura a partir de su relación conflictiva con el entorno que lo rodea (Bobes Naves, 1998).

Desde este punto de vista narratológico, dicho desplazamiento implica además que la noción de héroe suele coincidir con la del protagonista o personaje central del relato; es decir, con aquel que asume la acción principal y en torno al cual se articulan los acontecimientos y los conflictos de la historia. Así, el héroe no se define necesariamente por cualidades extraordinarias, sino que lo hace por su función estructural dentro del relato. Es decir, se vuelve identificable en la medida en que su búsqueda o su conflicto pone en marcha el desarrollo narrativo (Bal, 1990).

Sin embargo, es menester dejar claro que el análisis que se propone en esta investigación no se limita a esta dimensión funcional del personaje. En la narrativa general de Manuel Scorza, y particularmente en la figura de Garabombo, el protagonista no solo organiza la acción novelesca, sino que adquiere una densidad simbólica que lo vincula con estructuras míticas y con imaginarios colectivos que exceden la mera lógica narrativa. Esto, que podría parecer solo una presunción antojadiza, es apreciable en guiños que el propio autor elabora no solo a través de la inserción de lo mítico en sus novelas, sino también en aspectos relacionados, por ejemplo, con el uso de epítetos de resonancia legendaria o cualidades —la nictalopía, la invisibilidad, el insomnio, la incandescencia— elevadas a un rango sobrenatural que emparentan a varios de sus protagonistas novelescos con héroes de carácter épico. Es por todo lo dicho que, en esta investigación sobre el héroe, este será considerado simultáneamente como personaje central del relato y como figura que reactualiza, en clave literaria, formas simbólicas y míticas asociadas a la experiencia histórica y cultural de las comunidades representadas en la novela.

En la tradición épica, particularmente en la desarrollada entre los cantares de gesta y poemas épicos del Medioevo o el Renacimiento, los epítetos desempeñan diversas funciones en la caracterización de los héroes. Por un lado, pueden contribuir a la conversión del personaje en una suerte de tipo modélico dentro del imaginario narrativo, pues este tipo de calificativo «convierte en arquetipo al personaje que lo lleva» (Alvar, 1970, p. 21). Asimismo, estos calificativos suelen poseer también una función dignificadora que resalta las cualidades guerreras propias o naturales del personaje al que se adjuntan, como ocurre, por ejemplo, con el sobrenombre «Campeador» aplicado a Rodrigo Díaz de Vivar, que alude a su condición de vencedor en el combate o su gran dominio en el campo de batalla (Galmés de Fuentes, 1978). En otros casos, el epíteto actúa como una condensación de la fama heroica del personaje, fijando en una sola expresión la reputación adquirida en la batalla, una distinción que este se ha ganado a pulso por sus hazañas (Berend, 2025). Finalmente, los epítetos también cumplen una función narrativa en la composición literaria, pues al reservarse para los personajes heroicos marcan una diferenciación de quienes no lo son o incluso de quienes encarnan

valores contrarios, esto contribuye a resaltar la identidad del héroe y su trayectoria ante el público (Deyermond, 1987).

A la luz de esto, adquiere especial relevancia el epíteto con que el protagonista de *HGI* es nombrado a lo largo de la ficción: el Invisible. Si bien esta invisibilidad suele decodificarse como una metáfora sostenida, una alegoría de la marginación social o incluso del ocultamiento historiográfico, este término es usado también por varios personajes de la novela como un nombre propio o un título que delata respeto y confianza en la capacidad estratégica de Garabombo: «Si el Invisible reúne a los pueblos, Huachos acepta» o «¡Pomayaros respalda con la condición de que el Invisible comande!» (Scorza, 2021, p. 100). Algo semejante pasa con el uso que le da el narrador al término, quien lo pone en reemplazo tanto de Garabombo como de Fermín cuando la figura del personaje trasciende al individuo común y se convierte en la figura motora de la lucha por la recuperación de tierras: «El Invisible avanzó. La multitud lo rodeó» (Scorza, 2021, p. 203), siempre con mayúscula, e incluso se llega a jugar con cierto contraste, ya hacia el clímax de la novela, cuando el rol dirigente de Garabombo se ha acentuado: «Ofertas que a su retorno a Chinche gentilmente le hicieron a Garabombo el Visible» (Scorza, 2021, p. 67). Solo se usa «invisible», en minúscula, cuando se hace referencia a la condición física o la «enfermedad» de transparencia que el personaje padece ante las autoridades.

A la luz de estas funciones, el apelativo «Invisible» permite leer la figura de Garabombo dentro de un registro que recuerda ciertos procedimientos de la épica medieval occidental. No se trata de afirmar una filiación directa con ese modelo, sino de advertir cómo el uso reiterado del epíteto contribuye a elevar al personaje por encima de su caracterización ficcional y a situarlo en un plano narrativo culturalmente más amplio, tanto geográfica como temporalmente. En varios momentos de la novela, el narrador y los propios comuneros recurren al término como si se tratara de un nombre de reconocimiento, algo semejante a los apelativos que en las antiguas gestas fijaban la identidad de los héroes y resumían su prestigio entre sus seguidores. Esta resonancia se vuelve más sugerente si se considera que Scorza introduce además encabezados de capítulo que recuerdan ciertas fórmulas

narrativas o giros expresivos empleados por Cervantes en su *Don Quijote*, obra que a su vez dialoga con el imaginario de los caballeros andantes y los libros de caballerías. En ese contexto también, la lucha de Garabombo y de las comunidades por el territorio puede adquirir un tono que evoca, en clave local y contemporánea, la literatura primigenia que acompañó la forja de las naciones en Occidente y que se organizó también alrededor de sus héroes vinculados a extensiones de tierra o señoríos.

2.3.1. El héroe individual y la gesta colectiva

La novela que ocupa esta investigación —*Historia de Garabombo, el Invisible*— corresponde a la segunda entrega de la pentalogía escrita por Manuel Scorza denominada *La guerra silenciosa*. De alguna manera, la acción se compagina con lo sucedido en la primera novela —*Redoble por Rancas*—, que finaliza con la trágica represión de los habitantes de dicha población por parte de las autoridades. Esta nueva novela se sitúa también en Cerro de Pasco, en la comunidad de Yanahuanca, y continúa la gesta de la lucha por la obtención de justicia. Aquí, Fermín Espinoza, alias Garabombo, aprovecha su supuesta cualidad de «invisible» para liderar una rebelión campesina en busca de la recuperación de la propiedad ancestral de las tierras de Yanahuanca, contra la opresión de los hacendados y la violencia de las fuerzas del orden y del sistema legal, coludidos con estos.

Esta condición, que atravesará al personaje a lo largo de la novela, aparece explicada por el propio Garabombo cuando relata el origen de su invisibilidad:

> —¿Qué es eso que me cuentan que usted es invisible?
>
> —¡Es cierto! Cruzando el puente de Chirhuac me volví transparente.
>
> […]
>
> —Bajando a Yanahuanca a presentar una queja me enfermé.
>
> —¿De qué se quejaba?
>
> —El dueño de Chinche, don Gastón Malpartida, me abusaba.

> […]
>
> —No me vieron.
>
> —¡Pero yo lo veo!
>
> —Es que usted es de nuestra sangre, pero los blancos no me ven. Siete días pasé sentado en la puerta del despacho. Las autoridades iban y venían, pero no me miraban. (Scorza, 2021, p. 37)

Este pasaje da idea de cómo la invisibilidad surge no como una dádiva extraordinaria, sino que deviene como consecuencia directa del desprecio institucional que impide al personaje ser reconocido incluso cuando, en su derecho, intenta recurrir a la autoridad.

> —Al comienzo no me di cuenta. Creí que no era mi turno.
>
> […]
>
> Hablé largo rato. Ni siquiera alzó los ojos. Comencé a maliciar. Al fin de la semana mi cuñado Melecio me aconsejó consultar a Victoria de Raeré.
>
> […]
>
> —¿Y qué dijo doña Victoria?
>
> […]
>
> —¡Que me había vuelto invisible! ¡Alguien me había hecho «daño»! (Scorza, 2021, pp. 37–38)

La combinación entre la lucha colectiva y la figura de Garabombo como individuo abre cuestionamientos sobre el tratamiento de la heroicidad que atraviesa toda la novela, los cuales han de examinarse en los siguientes párrafos de análisis formal.

Se puede afirmar que en *HGI* el heroísmo no se configura de manera unívoca ni como una gesta puramente individual ni como una empresa colectiva absoluta, sino que puede entenderse bajo una estructura híbrida, pues es la acción individual del protagonista la que funciona como detonante estratégico de la movilización

comunitaria más amplia. A lo largo de todo el relato, Garabombo se presenta como el agente que rompe la parálisis inicial de la comunidad y permite la activación de las acciones decisivas. Es él quien no solo toma la iniciativa mientras los demás dudan, sino que idea las estrategias que permiten enfrentar o contrarrestar la presión legal o militar. Desde ese punto de vista, su agencia en solitario contribuye a la movilización de la comunidad tanto por su osadía —se escabulle en espacios enemigos vigilados para recuperar títulos de propiedad o robar planes de ataque— como por su capacidad estratégica —la obtención de firmas para generar cambios políticos o la construcción de una escuela para propiciar asambleas—, razón por la cual se concentra en su persona el principal peso heroico de la narración.

Su invisibilidad adquiere un uso táctico inmediato cuando la comunidad constata que puede infiltrarse en el puesto policial y obtener información decisiva:

> —No lo ven —sonrió Amador Cayetano, el presidente de la comunidad—. ¡Es invisible!
>
> […]
>
> ¡Nadie lo veía! Protegido por su carne transparente, antes del anochecer, Garabombo se apoderaría de los planes secretos de la Guardia de Asalto. Esa misma noche la comunidad conocería las instrucciones de la 21a Comandancia, los puntos donde se preparaba el ataque alevoso, los secretos de la «Operación Desalojo».
>
> […]
>
> —Padre nuestro que estás en los cielos, haz que a Garabombo no lo miren —rezó Sulpicia.
>
> —No seas tonta, Sulpicia —exclamó Melecio Cuéllar—. ¡No lo ven! Garabombo puede comer y dormir a su gusto. Y si quiere orinará sobre los guardias. ¡Creerán que está lloviendo! (Scorza, 2021, p. 20)

A pesar de ello, puede apreciarse que estas acciones individuales no producen efectos concretos sin la intervención de la colectividad: es la adhesión de los

pobladores de Yanahuanca la que fija relevancia y efectividad al liderazgo de Garabombo. La comunidad acompaña al héroe en las ocupaciones de tierras, lo respalda en los planes que urde e incluso, en determinadas escenas, se maneja con autonomía y sin su presencia directa.

En ese sentido, la narración sigue de cerca la trayectoria de Garabombo, pero la alterna constantemente con escenas corales; a partir de esto, puede entenderse que la reorganización colectiva surge de Garabombo como foco, pero a su vez trasciende al protagonista. De esta manera, el heroísmo en el texto se presenta originado en la iniciativa individual y proyectado hacia la acción organizada de la comunidad, lo que establece una tensión entre el liderazgo personal y la gesta coral, sin que por eso se desdibuje la figura del personaje protagónico y héroe central de la historia o quede diluido en la pluralidad.

Dentro de la dinámica narrativa de la novela, las acciones de Garabombo cumplen una función central para convertirlo en agente que origina, organiza y encamina la gesta campesina. Esta función se hace patente en ámbitos estratégicos —astucia, logística y movilización— que permiten destrabar el estancamiento colectivo frente al poder opresor. Es él quien difunde entre los comuneros la conciencia de sus derechos constitucionales sobre la tierra, quien diseña tácticas legales como la construcción de una monumental escuela en el caserío de Chupán para sortear la prohibición de asambleas que se les impone, y también es él quien asume la representación de la comunidad frente a autoridades abusivas como el subprefecto Valerio o el coronel Marroquín. Mantiene, a su vez, coordinación con aliados estratégicos —como Amador Cayetano, el presidente de la comunidad, o Melecio Cuéllar, su cuñado y hombre de confianza— que hacen viable la organización campesina.

Asimismo, es Garabombo quien soporta largos periodos de prisión como resultado de la dinámica represiva que ejerce el poder sobre su comunidad, y quien ejecuta acciones decisivas con efectos concretos en la trama, como en el caso de la recolección de firmas para destituir al personero corrupto de la comunidad, Remigio Sánchez, o para extraer la orden de la «Operación Desalojo» planeada por la

Guardia de Asalto. Claro está que, aunque todas estas acciones nacen de la iniciativa individual del protagonista, su función no se circunscribe a una ejecución aislada: Garabombo funciona como un punto de concentración desde donde las necesidades y expectativas de la comunidad se vuelven operativas y se orientan de manera decidida hacia la recuperación de las tierras comunales. De este modo, su función no es la del héroe aislado que sustituye a la comunidad al representarla, sino la del agente que transforma la voluntad colectiva en acción organizada.

Esto pone en evidencia que la tensión entre la individualidad heroica y la acción comunitaria no genera una fricción real debido a que la novela no presenta al héroe protagónico como aislado o autosuficiente. Garabombo es más bien una especie de ente catalizador de la gesta campesina. Si bien el relato individualiza su imagen en varios momentos donde su osadía o ingenio se hacen patentes —como sus infiltraciones tácticas, la obtención de información clave o el desafío directo de autoridades—, estos actos nunca se ven enfocados desde un prisma de gloria personal o celebración del ego, sino que se integran en un objetivo común orientado a la defensa de los pobladores y la recuperación de la tierra. Garabombo no sustituye a su comunidad ni decide por ella, sino que propone y activa vías de acción alternativas, aunque sea el pueblo quien las ejecute y asuma el costo de la lucha. Es así que los méritos de los logros mayores de la contienda no son monopolizados por el héroe. Todo esto puede apreciarse mucho mejor al final de la novela, pues, tras la ausencia del héroe, el protagonismo individual se diluye y pasa a enfocarse en toda la comunidad organizada, reforzando la idea de que la *guerra silenciosa* no culmina en la exaltación de un solo hombre, sino que apunta al movimiento continuo de una pluralidad que permanece en pie de lucha.

2.3.2. Dimensión simbólica del héroe scorziano

En la mitocrítica, tal como la desarrollan Gilbert Durand y Fátima Gutiérrez, el análisis simbólico parte de una base fundamental: el imaginario, entendido como la capacidad humana de producir sentido a partir de la experiencia. Sobre esta matriz se sitúan las imágenes, concebidas como representaciones sensibles del mundo

ligadas a la experiencia corporal y a la forma en que el ser humano percibe y aprehende la realidad, pero que todavía no operan plenamente como símbolos. Para que una imagen adquiera un sentido profundo, debe activarse un proceso de organización del significado que se apoya en los llamados esquemas, entendidos como acciones corporales básicas y dinámicas —subir, caer, enfrentar, proteger— que permiten relacionar y ordenar las imágenes. A partir de esta organización emergen los arquetipos, concebidos como moldes abstractos y universales de sentido. La imagen se convierte en símbolo cuando actualiza uno de estos arquetipos, es decir, cuando lo concreta en una forma sensible situada dentro de un contexto social, cultural o histórico determinado. De este modo, una imagen sensible, al actualizar un arquetipo, pasa a operar como símbolo, es decir, como una forma definida mediante la cual se expresa una experiencia humana profunda (Durand, 2004; Gutiérrez, 2012).

Tras un primer análisis formal, el método mitocrítico exige el paso a un nivel de análisis simbólico, en la medida en que plantea que la figura del héroe no se agota en la suma de sus acciones ni en su función narrativa dentro del relato, sino que se construye como una figura simbólicamente valorizada a partir de estructuras del imaginario. En este nivel, el investigador identifica las imágenes recurrentes del texto y analiza su organización relacional. La mitocrítica asume que el símbolo no reside en la imagen aislada, sino que se construye a partir de constelaciones simbólicas, entendidas como conjuntos coherentes de imágenes que configuran un eje de sentido común por efecto de su reiteración y afinidad semántica. En esta línea, Durand señala que dichas constelaciones tienden a organizarse según criterios estructurales y que la clave del análisis reside en reconocer las redundancias significativas que articulan el imaginario del texto, pues es esta repetición coherente la que permite reconstruir su estructura simbólica profunda. De este modo, el análisis simbólico no se limita a la descripción de imágenes, sino que revela el sistema de fuerzas del imaginario que organiza el sentido del relato y prepara el paso para el siguiente nivel de análisis (Durand, 2004).

Este enfoque se complementa con la propuesta de Fátima Gutiérrez, quien reafirma que el texto literario debe ser abordado como un sistema simbólico coherente y no como una mera sucesión de acontecimientos narrativos. El sentido emerge de la coherencia semántica entre imágenes y símbolos, los cuales solo adquieren significación en relación conjunta dentro de una estructura global (Gutiérrez, 2012). En este marco, los personajes no se analizan como individuos psicológicos realistas, sino más bien como figuras simbólicamente valorizadas que participan de una escenografía mítica y se definen por su función actancial y su inserción en una red de imágenes. Por ello, resulta pertinente analizar al héroe scorziano desde una perspectiva simbólica, entendiendo el símbolo como un signo complejo y el mito como una organización narrativa de lo simbólico, ya que este nivel permite acceder a la lógica profunda del texto antes de proceder al análisis mitemático propiamente dicho.

En *HGI*, la presencia del protagonista se configura a partir de una serie de imágenes físicas y perceptivas que se reiteran cada vez que el personaje entra en escena. La invisibilidad, nombrada en varios momentos como una «enfermedad», es descrita mediante expresiones que califican al personaje como poseedor de «carne transparente» o de «movimientos de cristal». Esta condición, inicialmente padecida como anomalía, pasa a figurarse como un recurso cuando se manifiesta en acciones concretas frente a las fuerzas del poder: avanzar hacia los centinelas sin ser visto, adherirse a las paredes de la plaza o atravesar el puesto policial sin ser detectado, mientras el narrador insiste en la duda colectiva sobre su visibilidad.

En otros pasajes, además, la invisibilidad se vive como impotencia y como forma extrema de no reconocimiento:

> Mirando tanto desprecio yo sentía una quemazón y grité:
>
> —¡En esta hacienda ni Jesucristo encontraría posada!
>
> […]
>
> Grité y grité. ¡No me importaba que los caporales me acabaran a latigazos! ¡No me importaba nada! Largo desagüé mi corazón. Pero nadie me oyó. ¡No

> me veían! […] De oír mis afrentadoras palabras me hubieran despellejado a latigazos. ¡Pero en esa época yo era invisible! (Scorza, 2021, p. 60)

Esta imagen se articula con la del cuerpo de Garabombo, representado de forma ambivalente: por un lado, «siempre escultórico», de gesto firme y autoridad visible; por otro, castigado por la cárcel hasta quedar «flaquísimo», «hueso y pellejo», reforzando la percepción de fragilidad extrema. Esta fragilidad se vuelve visible desde el retorno del héroe, cuando la cárcel y la enfermedad han dejado el cuerpo reducido a su mínima expresión:

> Estaba tan flaco que parecía que alguien le hubiera sacado la carne dejando solo el pellejo, los ojos, los ademanes.
>
> —Ya sabía que habías salido de la cárcel. Cayetano me avisó que te habían soltado. Pero eso fue hace meses; ¿por qué no has venido?
>
> —He estado enfermo, don Juan. He estado tres meses en el hospital —se rio—. ¡Casi estiro la pata!
>
> […]
> —¡Casi te desconocí, Garabombo! Perdóname, pero eres hueso y pellejo. Come hijo, come. ¿Cuánto tiempo estuviste preso?
>
> —Treinta meses, don Juan. (Scorza, 2021, pp. 31–32)

La escena no solo subraya el deterioro físico, sino que prepara el contraste: el mismo cuerpo mermado por el castigo será luego el que se exponga, de manera deliberada, como escudo. En los momentos de mayor tensión, este elemento se convierte en el centro de la escena cuando Garabombo se descubre su «musculoso tórax lampiño» y se ofrece a ser acribillado por quienes intentan desalojarlos, fijándose visualmente desafiante ante la tropa.

A estas imágenes se suman aquellas asociadas a la mirada y al desplazamiento. Garabombo es presentado como quien ve lo que otros no alcanzan a percibir: distingue fuerzas ocultas entre las rocas de un destacamento militar que planea emboscarlos, reconoce en documentos antiguos los límites territoriales perdidos y

señala con su «mano huesuda» los hitos estratégicos del conflicto; estas acciones se acompañan de expresiones recurrentes como «ojos afiebrados» u «ojos de loco». Asimismo, se desplaza por espacios liminales —cuevas, neblina, puna, muros de cercado— que suele recorrer en soledad y que refuerzan su condición marginal. No obstante, su figura termina confluyendo en espacios comunitarios de validación colectiva —la Plaza de Armas, la escuela en construcción de Chupán u otros lugares de reunión— donde es visto y reconocido por el grupo, integrando su singularidad dentro de un marco compartido.

Desde una lectura simbólica, estas imágenes no operan de manera aislada, sino que tienden a presentarse asociadas, formando conjuntos relativamente estables que se refuerzan entre sí. La invisibilidad, la fragilidad corporal, la capacidad de ver lo que otros no perciben y la forma particular de desplazarse por el espacio no aparecen separadas, sino que se combinan y reaparecen juntas en los momentos decisivos del relato. Estas imágenes se activan simultáneamente en situaciones de peligro, infiltración o toma de decisiones, construyendo una figura coherente que acompaña las intervenciones decisivas de Garabombo y orienta su papel dentro del desarrollo narrativo.

La elección de estas categorías responde a la necesidad metodológica de no reducir el análisis a imágenes aisladas, sino de observar la forma en que estas se organizan y producen sentido dentro del imaginario del héroe. En este punto, dichas imágenes pueden comprenderse como una constelación simbólica, en la medida en que no se presentan como elementos sueltos, sino como un conjunto de representaciones que se esclarecen mutuamente dentro de un mismo eje de sentido. La invisibilidad, junto con las imágenes de penumbra y difuminación que la acompañan —como la sombra y la neblina—, la mirada agudizada, el cuerpo castigado y el desplazamiento por espacios transicionales conforman así un verdadero «enjambre simbólico», cuya recurrencia evita que cada símbolo quede reducido a una significación aislada. En lugar de operar como signos autónomos, estas imágenes convergen en una red coherente que perfila la experiencia de negación, refugio, tránsito y resistencia que atraviesa la configuración heroica de Garabombo. De este modo, el sentido no se

agota en cada imagen por separado, sino que emerge de la relación de redundancia y respaldo que se establece entre todas ellas.

Este conjunto de imágenes se completa a partir de la manera en que el espacio es organizado en el relato. El desplazamiento por zonas marginales o fuera del control del poder se contrapone al ingreso recurrente en espacios de carácter colectivo, produciendo un vaivén constante entre aislamiento y reconocimiento por parte del grupo. De este modo, la singularidad del personaje no queda fijada como un rasgo individual cerrado, sino que se integra dentro de una organización simbólica más amplia, en la que la figura del héroe adquiere sentido en relación con la comunidad.

En la propuesta mitocrítica de Gilbert Durand, las imágenes que se reiteran dentro de un texto y que comparten una afinidad de sentido pueden organizarse en lo que se denomina una «constelación simbólica». Esta se define por la recurrencia de varias representaciones, que, al aparecer asociadas, construyen un mismo eje significativo, y no por la presencia aislada de una imagen. Dicho eje no surge de manera arbitraria, sino de la función que estas imágenes cumplen dentro del relato, de las escenas en las que reaparecen y de las asociaciones simbólicas que culturalmente activan al vincularse entre sí. Por ejemplo, en una novela de ciencia ficción, la reiteración de cohetes, laboratorios, robots, hologramas y viajes interestelares podría configurar una constelación de imágenes vinculadas con *la exploración y el progreso*; del mismo modo, en una novela policial, la presencia reiterada de callejones oscuros, lluvia nocturna, huellas, puertas entreabiertas y miradas sutiles podría articular una constelación de imágenes vinculadas con *el enigma y la amenaza latente*. De este modo, la constelación no es una categoría previa impuesta al texto, sino una reconstrucción analítica que parte de la observación de recurrencias significativas dentro de la propia obra (Durand, 2004; Gutiérrez, 2012).

A partir de estas agrupaciones, el análisis permite reconocer el «régimen del imaginario», que se entiende como una estructura más amplia que ordena dichas imágenes según una lógica dominante; es decir, como un marco simbólico general dentro del cual pueden inscribirse una o varias constelaciones. Mientras la

constelación reúne imágenes que se reiteran y comparten un eje de sentido dentro del relato, el régimen permite identificar la orientación simbólica predominante que organiza ese conjunto y le otorga una dirección más amplia de significado. En la propuesta de Durand, esta organización se articula principalmente en dos grandes regímenes: el «diurno» y el «nocturno» (Durand, 2004; Gutiérrez, 2012). En términos generales, el régimen diurno se asocia con imágenes de afirmación, separación, exposición y enfrentamiento, mientras que el nocturno privilegia las de protección, repliegue, interioridad, cobijo y preservación. Así, por ejemplo, una constelación formada por ascensos, luz, verticalidad y combate podría remitir a un régimen diurno, mientras otra constelación asociada al descenso, el refugio, la sombra y el repliegue podría vincularse al régimen nocturno.

En el caso de *HGI*, las imágenes que se repiten alrededor de Garabombo —invisibilidad, fragilidad corporal, tránsito por espacios liminales, etc.— conforman una constelación que se vincula principalmente con el régimen nocturno del imaginario. Esto se advierte en que dichas imágenes privilegian el ocultamiento, el repliegue y la preservación frente a la exposición o el ataque directo. En esta lógica, la invisibilidad forma parte de la misma constelación que la neblina, la sombra, las cuevas o la puna mencionadas en la novela, reforzando una forma de presencia que opera desde el resguardo y no desde la confrontación abierta. Sin embargo, esta configuración no permanece estática a lo largo de toda la novela: conforme el cuerpo del héroe se expone públicamente y la causa comunal adquiere más visibilidad, comienzan a aparecer rasgos próximos al régimen diurno, sobre todo cuando Garabombo deja de actuar desde la reserva y el disimulo y pasa a convertirse en emblema del enfrentamiento colectivo.

En el universo narrativo de la novela, Garabombo cumple una función simbólica que lo sitúa como representación de la invisibilidad social del indígena o del campesino frente al orden estatal y terrateniente. Su condición de «invisible» no funciona como atributo sobrenatural, sino como alegoría del desprecio institucional que convierte a las comunidades en sujetos presentes, pero no reconocidos. Esta invisibilidad, inicialmente padecida como enfermedad, se transforma progresivamente en una

condición que deja de expresar solo la segregación impuesta por el poder y pasa a formar parte del proceso de resistencia colectiva de la comunidad.

Esta transformación alcanza un punto de inflexión cuando Garabombo decide convertir su «enfermedad» en arma política:

> Y de pronto lo cegó la luz. ¡Una luz que anulaba la pedrería del cielo, casi lo derribó! […] Ebrio, gritó:
>
> —¡He comprendido, don Florentino! ¡Por fin he comprendido!
>
> Con la cara enjalbegada por la exaltación recorrió las tumbas gritando:
>
> —¡Ahora sí seré invisible!
>
> […]
>
> —¡Nadie me verá! Cruzaré los pueblos, entraré a las casas, caminaré en los pasadizos. ¡Nadie me distinguirá! En vano colocarán vigilantes. Ni puestos de control ni compadres ni espías les valdrán. ¡Soy de cristal! ¡Soy invisible don Florentino! ¡Soy de aire! ¡Pura sombra! ¡Nunca me capturarán! ¡Soy humo! (Scorza, 2021, p. 91)

Al mismo tiempo, Garabombo opera como mediador entre el pasado histórico y el presente de la lucha: al rescatar los títulos de propiedad coloniales, restituye una memoria negada y redefine la acción campesina no como invasión, sino como recuperación de un derecho ancestral.

La función simbólica mencionada se concentra, además, en el cuerpo del héroe, que actúa como una superficie donde se inscribe el sufrimiento colectivo. El padecimiento de la prisión, la extrema delgadez y la exposición al castigo físico condensan la violencia ejercida sobre la comunidad. Sin embargo, ese mismo cuerpo martirizado adquiere un valor inverso en el momento decisivo de la gesta, cuando se ofrece como escudo humano frente a la tropa de asalto y se vuelve plenamente visible. Garabombo no es, así, un héroe psicológico ni un individuo excepcional desligado de su entorno, sino una figura histórica y simbólica que promueve la transformación del silencio en acción colectiva. Su función consiste en

hacer visible lo que ha sido negado —la tierra, la memoria, el derecho, la justicia— y en activar el paso del dolor individual a la afirmación épica de una comunidad cuya lucha irrumpe en el campo de la historia. Esta configuración simbólica no solo define la figura heroica en el plano imaginario, sino que proyecta también una temporalidad que articula memoria ancestral y conflicto histórico.

2.3.3. Tiempo mítico y tiempo histórico en la figura del héroe

Garabombo funciona en la novela como el punto de cruce entre el tiempo histórico concreto de la represión campesina y una temporalidad mítica que desborda la coyuntura de los años sesenta en la sierra central del Perú. Sus acciones se inscriben con claridad en un marco cronológico preciso —la recuperación de las haciendas Uchumarca, Chinche y Pacoyán o el enfrentamiento con autoridades como la Guardia de Asalto—, pero su figura no se agota en esa dimensión. La «enfermedad» de la invisibilidad articula esta mediación: es, a la vez, una alegoría histórica del desprecio social hacia el indígena y una condición legendaria que le permite atravesar o invadir los espacios del poder. Esta doble pertenencia se intensifica cuando el relato, en momentos decisivos, altera el tiempo biográfico del héroe y señala que Garabombo «cumplió ciento treinta años» o «ciento cuarenta años», transformando su cuerpo en un receptáculo simbólico de siglos de lucha acumulada. Del mismo modo, al rescatar los títulos de propiedad de 1711, convierte documentos coloniales en un puente activo entre pasado y presente, legitimando políticamente la acción histórica concreta del conflicto.

En este marco, *La guerra silenciosa* es presentada no como un episodio aislado, sino como la reiteración de un conflicto que opone desde hace siglos a las comunidades andinas y al orden criollo, configurando un tiempo circular de opresión y resistencia. Desde esta perspectiva, la novela convierte la recuperación de tierras en una epopeya donde el tiempo histórico funciona como superficie visible de un tiempo mítico más profundo y persistente, capaz de inscribir los hechos de 1962 en una memoria ancestral que los desborda. Por su parte, la «curación» definitiva de su invisibilidad se vincula a la voluntad colectiva: Garabombo deja de ser invisible

solo cuando la comunidad se reconoce capaz de enfrentar al poder, haciendo coincidir el fin de su dolencia mítica con el surgimiento del pueblo andino como sujeto histórico visible. Así, el relato reafirma que el héroe no eclipsa al pueblo, por el contrario, articula el pasaje entre el mito ancestral y la visibilidad política contemporánea. Sin embargo, esta mediación entre mito e historia no se expresa únicamente en el plano temático o simbólico, sino también en la reiteración de acciones y funciones narrativas que estructuran el recorrido del héroe. Estas recurrencias podrán organizarse, en el siguiente apartado, en tres núcleos mitemáticos fundamentales.

2.3.4. Estructura mitemática del héroe en la novela

Desde el punto de vista metodológico, sobre la base de la organización simbólica ya descrita, corresponde ahora examinar la proyección dinámica del héroe en la secuencia narrativa de la novela. Si el nivel anterior permitió reconocer la coherencia profunda del imaginario a través de constelaciones y regímenes de sentido, en este apartado dichas recurrencias simbólicas se analizarán como unidades funcionales dentro del recorrido heroico; es decir, en la secuencia narrativa de los mitemas.

El análisis simbólico desarrollado en el apartado anterior conduce necesariamente al nivel mitemático, debido a que, desde la mitocrítica, el símbolo no constituye un punto de llegada, sino un lugar intermedio dentro de un proceso de interpretación más profundo. Como señala Fátima Gutiérrez, la estructuración del espacio simbólico corresponde al primer nivel de figuración y resulta indispensable para acceder al segundo, centrado en la configuración del espacio mitémico, que constituye la base última de toda lectura crítica. Cabe aclarar que se entiende por mitema a la unidad mínima y recurrente de significación mítica que, al repetirse y articularse con otras unidades dentro del relato, permite reconstruir la estructura profunda y la lógica interna del mito (Gutiérrez, 2012).

Por ello, el paso al análisis mitemático implica identificar núcleos mínimos de significación —los mitemas— y observar su funcionamiento estructural, sus recurrencias y sus agrupaciones funcionales dentro del relato; esto permitirá

desvelar estructuras latentes que no son evidentes en la superficie narrativa (Gutiérrez, 2012). Esta orientación coincide con el planteamiento estructural de Claude Lévi-Strauss, para quien el sentido del mito no reside en los episodios aislados ni en los elementos narrativos tomados por separado, sino en las relaciones que estos establecen entre sí, organizadas en conjuntos de relaciones que se repiten y se combinan (Lévi-Strauss, 1987). Desde esta perspectiva, comprender el mito exige ir más allá del símbolo aislado y avanzar hacia el mitema, es decir, hacia la identificación de las relaciones recurrentes que organizan el relato. Este desplazamiento permite observar cómo las acciones y figuras del héroe se repiten, se articulan y se transforman a lo largo del texto, haciendo visible la lógica profunda que estructura su configuración y su evolución dentro del universo narrativo.

Mitema 1: *la infiltración invisible en el espacio del poder*. La figura de Garabombo se organiza, en el nivel mitemático, a partir de un conjunto restringido de acciones recurrentes que funcionan como unidades mínimas de significación y que estructuran su recorrido heroico más allá de la anécdota. Este mitema se activa cada vez que el héroe atraviesa zonas enemigas estrictamente vigiladas —el puesto policial, la subprefectura, la casa custodiada del boticario Lovatón— sin ser percibido por quienes ejercen la autoridad. La repetición de esta acción no solo confirma su carácter reiterativo, sino que adquiere una función estructural constante dentro del relato, al convertir la invisibilidad en la condición que hace posible su intrusión en territorio enemigo. Este primer mitema se articula con el de *la ofrenda sacrificial del cuerpo*, mediante el cual Garabombo valida su liderazgo al exponerse voluntariamente al castigo físico: ya sea al entregarse a la prefectura en Lima para liberar a los ancianos detenidos en Chinche, o al despojarse de sus ropas frente a la tropa que intenta desalojarlos para ofrecer su pecho «para recibir bala».

Este patrón aparece de forma explícita cuando, ante la amenaza de fusilamiento, Garabombo pone su cuerpo en primera línea de defensa y lo ofrece como garantía de la decisión colectiva:

> Garabombo sintió el ramalazo de la cólera y gritó:

—¿Por qué hablas en nuestro nombre, Marcelo? Si quieres retirarte, retírate solo. No digas «Vámonos», di «me voy».

[…]

—Garabombo, si sucede algo tú eres el único responsable. ¡Si hay muertes, aquí te fusilamos!

Garabombo se despojó del poncho, se sacó la chompa, se quitó la camisa sucia, mostró la camiseta agujereada, y con la mitad del cuerpo desnudo, golpeándose el musculoso tórax lampiño, gritó:

—¡Aquí hay pecho para recibir bala!

Y volviéndose a los jinetes:

—¡Comuneros, a sus posiciones! (Scorza, 2021, p. 231)

Mitema 2: *la ofrenda sacrificial del cuerpo*. La reiteración de este gesto transforma el cuerpo del héroe en una unidad funcional: no es un cuerpo individual, sino un escudo simbólico que absorbe la violencia destinada a la colectividad y activa su coraje. Finalmente, ambos mitemas se sostienen y adquieren sentido pleno a través de otro más: *el rescate de la ley negada*. Este puede apreciarse en la acción reiterada que consiste en buscar, leer y exhibir documentos jurídicos que el poder intenta borrar —desde la Constitución hasta los títulos de propiedad de 1711— para legitimar la insurgencia.

Mitema 3: *el rescate de la ley negada*. En ese sentido, la ley aparece en la novela no como una garantía estatal efectiva, sino como un texto que el héroe hace circular, lee y enseña a otros para convertir la queja en conciencia y la conciencia en acción:

—Hermanos, nosotros cantamos en el himno que somos libres. No somos libres: somos esclavos. Libre es el señor Cóndor: nosotros somos animales amarrados. ¡Piensen! El viento arremolinaba la tierra parda.

—¿Somos libres o esclavos?

La mayoría dijo:

—Somos esclavos.

—Entonces ¿qué debemos hacer?

Los jóvenes contestaron:

—¡Nada se puede hacer!

—No es cierto, jóvenes. Hay algo que les explicaré.

Y sacó un libro.

—Movilizables, esta es la Constitución del Perú. Aquí hay un artículo 211 que dice que cuando los indígenas no tienen tierra se puede expropiar, previa indemnización.

Recorrió la fila mostrando el artículo. Los alfabetos deletreaban y leían; los analfabetos escuchaban. (Scorza, 2021, pp. 186–187)

Este mitema convierte la gesta en una restauración de la justicia histórica y articula el paso de la clandestinidad a la visibilidad pública y política. El punto de quiebre ocurre cuando el derecho deja de presentarse como petición civil y se reubica como facultad ancestral: ya no se trata de pedir, sino de demostrar que hubo usurpación y, por lo tanto, de recuperar.

—¿Sabes qué es esto, Garabombo?

—No, don Juan.

—Son los títulos de nuestra comunidad.

Garabombo se levantó.

—¿Son los títulos de 1711, don Juan?

Temblaba.

—¿Son los títulos del Rey?

[…]

Garabombo acercó tímidamente la mano, tocó el legajo y retiró los dedos como quemado. ¡Existían! Los ancianos de la comunidad se empecinaban en que en alguna parte sobrevivían los títulos expedidos en favor del común de Yanahuanca por la Real Audiencia de Tarma, en 1711. […] ¡Existían! […] El viejo levantó el legajo. Sus manos también temblaban.

—Decenas, cientos murieron para que este Título se salvara.

[…]

—Este Título prueba que las haciendas nos usurpan. Todas las haciendas son tierra usurpada. ¡Esta es la prueba! (Scorza, 2021, pp. 43–44)

En su conjunto, estas unidades mitemáticas no funcionan de manera aislada, sino como un sistema coherente: *la infiltración invisible* posibilita la organización, *el sacrificio del cuerpo* activa a la comunidad y *la ley recuperada* transforma la rebelión en derecho, estructurando así la figura del héroe como motor mítico de la acción común.

Como ya se ha expresado, en términos de progresión narrativa, la figura de Garabombo se construye a partir de una secuencia funcional de tres núcleos mitemáticos —*la infiltración invisible en el espacio del poder*, *la ofrenda sacrificial del cuerpo* y *el rescate de la ley negada*— que no operan de manera autónoma, sino como un sistema progresivo de legitimación, operatividad y consagración del sujeto colectivo andino. En este sistema, el mitema del *rescate de la ley negada* proporciona el fundamento jurídico-histórico de la gesta, mientras que el de *la infiltración invisible* garantiza su viabilidad táctica: la invisibilidad del héroe no constituye un fin en sí mismo, sino el medio indispensable para que la ley ancestral pueda ser extraída, activada y exhibida frente a la comunidad.

Cabe señalar que esa «exhibición» no se limita a mostrar papeles comprobatorios, implica también originar un acto público de legitimación, donde el héroe reinterpreta el castigo y lo devuelve como aprendizaje de derechos:

> —… Porque los títulos demuestran que la tierra es nuestra. La justicia nos respalda. Nuestro reclamo es justo. Hace años seguimos un juicio contra las haciendas, un proceso detenido por la engrasada mano de un traidor, pero desde mañana el juicio seguirá. ¡No hay pretextos!
>
> […]
>
> El hacendado se calló. ¿Era Garabombo? […] Fuera quien fuese, el audaz habló:
>
> —Es cierto que estuve encarcelado. ¡Agradezco! La prisión es la mejor escuela. Allí los abogados y los políticos me abrieron los ojos y me enseñaron mis derechos. […] Allí supe por qué estaba preso. […] ¡Los hacendados

> nunca están contentos! ¡Ojalá todos fuéramos a la cárcel para abrir nuestro pensamiento! (Scorza, 2021, pp. 110–111)

Así, la ley recobrada comienza a operar como palabra colectiva antes de convertirse en confrontación abierta. No obstante, el relato muestra que esta lógica organizadora basada en la invisibilidad no basta para consolidar el derecho recuperado, pues este solo adquiere plena eficacia cuando es expuesto y legitimado mediante el sacrificio visible del cuerpo del héroe, lo que establece así una oposición funcional entre la acción clandestina y la confrontación abierta. El mitema de *la ofrenda corporal* irrumpe entonces como el reverso necesario de la infiltración: el héroe debe «curarse» de su transparencia para sellar simbólicamente la legitimidad del derecho recobrado. La exposición del cuerpo —que envejece instantáneamente al asumir siglos de despojo y finalmente se ofrece a las balas— convierte la ley rescatada en una realidad irreversible, ya no sostenida solo por el papel, sino también por la carne inmolada.

Más adelante, en el desenlace represivo, *la ofrenda del cuerpo* se vuelve radical: este ya no se expone solo como escudo, se transforma en un recipiente donde se concentra la violencia del Estado, y desde el cual el héroe todavía intenta exigir un mínimo de ley y trato humano al invocar el «reglamento» como último medio de legalidad, aunque, en la práctica, la fuerza ya ha suspendido cualquier garantía:

> Uniformados por el miedo y el frío avanzaron. Escucharon toses y sollozos. Metralletas en mano los guardias sumergían la cabeza de Pablo Valenzuela. Garabombo se encolerizó.
>
> —¡Eso no se hace! —gritó—. Yo he servido en el ejército. Yo he sido sargento segundo. Conozco el reglamento. La tropa nunca abusa de los civiles.
>
> —¿Quién habla?
>
> […]
>
> —Yo he sido soldado. ¡Trátenos como prisioneros! Según conozco, si en una guerra ustedes capturan a los enemigos; […] los tratan con cariño […]. ¡En cambio, nosotros…!

—¡Cállate, indio desgraciado! ¿Cómo te atreves a decir que son guerreros? Ustedes son invasores, ladrones, delincuentes. Hay orden de acabarlos de canto a canto. ¿Y creen que alguien protestará?

—Yo protesto.

—Pues morirás protestando. (Scorza, 2021, p. 274)

De este modo, los tres mitemas convergen en un circuito lógico en el que la invisibilidad resguarda la recuperación de la ley, mientras que el sacrificio del cuerpo la consagra en el plano histórico, lo que permite que Garabombo transite desde la condición de sujeto negado u omitido por el poder hasta la de mediador actancial que hace posible la irrupción épica de la comunidad en la historia.

La culminación de este recorrido se formula en la arenga que rectifica el horizonte legal inicial: de la expropiación como trámite, a la recuperación como restitución histórica fundada en 1711:

—¡Chinchinos: hemos envejecido reclamando! Hemos gastado nuestros años sentados en los pasadizos. ¡Años de años suplicando! ¡Nunca obtuvimos nada! Los hacendados ni siquiera se presentaron a los comparendos. Tres veces los citaron para las confrontaciones. Tres veces esperamos tres días y tres noches. No acudieron. Aunque esperáramos tres siglos no se presentarían. Yo luché por la expropiación. Estaba equivocado. No cabe expropiación. Estas tierras nos pertenecen desde 1711. El Rey nos dio lo que el Presidente nos quitó. ¡Caiga quien caiga esta noche recuperaremos! Por todo Pasco las comunidades avanzan. ¡Nadie nos detendrá! El hombre muere… —vaciló—. El hombre no queda como la papa para semilla. ¡Pero moriremos peleando y nadie escupirá sobre nuestra memoria! (Scorza, 2021, p. 203)

La red mitemática que estructura la figura de Garabombo revela que el sentido profundo del héroe scorziano no es el de un sujeto excepcional dotado de poderes extraordinarios, sino más bien el de un intermediario histórico cuya función es hacer emerger, en una dimensión narrativa, política y social, la presencia de un grupo

humano sistemáticamente negado. La articulación reiterada entre *la infiltración invisible en el espacio del poder*, *la ofrenda sacrificial del cuerpo* y *el rescate de la ley negada* configura una formulación de heroísmo cuya finalidad no radica en la exaltación individual ni en la victoria bélica, pero sí en la reposición simbólica, jurídica y material de un derecho ancestral. Garabombo encarna así el conflicto central de la llamada *guerra silenciosa*: la oposición entre un orden estatal que produce invisibilidad mediante el desprecio excluyente y una memoria comunitaria que insiste en hacerse presente a través de la resistencia. En este sentido, la secuencia de los mitemas desplaza el eje del heroísmo desde lo singular hacia lo plural, de modo que la justicia en el universo de la novela no se configura como resultado de la institucionalidad vigente ni del mero enfrentamiento armado, sino como efecto de una mediación heroica que articula memoria, sacrificio y acción colectiva.

Finalmente, el sacrificio llega a su máxima expresión con la muerte del héroe, narrada como una caída ritual y como un recuento que condensa la propia vida, pero también la de la gesta comunal:

> El Ojo apretó el gatillo. Y algo así como ochocientos viernes después del mediodía en que volvió de su servicio militar, lo alcanzó la bala. Estupefacto, con la estupefacción final, Garabombo abrió la boca, pero no gritó: los vertiginosos cerros, el río abalanzándose, el traje floreado fueron lo último que miró. Se chorreó del caballo. Huracán sintió que las manos dimitían y se detuvo. Pareció, un instante, que el jinete incrustado en los estribos se inclinaba para recoger del río, quince metros más abajo, una imposible flor; luego se tronchó […] y el pie que se le quedaba, por un segundo, en el estribo, antes de escurrirse hacia la noche. No oyó el segundo disparo, ni supo jamás que, a la hora del desastre, Huracán, en otro tiempo injustamente llamado Mañoso, se quedó quieto, con las orejas alzadas y se portó noblemente, como corresponde a un caballo que ya valía, por lo menos, cinco mil soles. (Scorza, 2021, pp. 274–275)

Garabombo se define, en consecuencia, como un héroe de tránsito: su función no es ocupar el lugar de figura eminente que personifica al pueblo, sino abrir con su inmolación el umbral a partir del cual la comunidad puede ingresar, finalmente, en la historia visible.

2.4. Consideraciones metodológicas finales

2.4.1. La mitocrítica como herramienta de lectura del héroe scorziano

La aplicación de la mitocrítica al análisis del héroe scorziano permite acceder a niveles de sentido que permanecen ocultos en una lectura exclusivamente temática o histórico-social. Tal como plantea Fátima Gutiérrez, la mitocrítica concibe el texto literario como un sistema simbólico análogo al mito, en el que el sentido no reside únicamente en la linealidad del relato, sino en la coherencia simbólica y estructural de sus imágenes, acciones y, sobre todo, recurrencias (Gutiérrez, 2012). Desde este enfoque, la figura de Garabombo deja de ser interpretada como un personaje individual con rasgos psicológicos definidos y se revela como una construcción mítica organizada por símbolos, constelaciones y mitemas que articulan una lógica profunda. La aplicación del método permite, así, identificar la estructura simbólica del relato, aislar sus núcleos mitemáticos y comprender la función del héroe como intermediario entre el imaginario ancestral y la historia social, haciendo visible el entramado que sostiene y reviste a la figura heroica, más allá de la superficie narrativa, y que explica su eficacia simbólica y colectiva.

Este enfoque, sin embargo, no pretende agotar la riqueza interpretativa de *HGI*, ni reducir la novela a un único marco de lectura. La mitocrítica, aplicada en este análisis, se asume como una herramienta operativa que permite esclarecer la lógica mítica del héroe y su función dentro del imaginario andino, sin excluir otras aproximaciones posibles —históricas, sociológicas, políticas o estilísticas— que también dialogan con el texto. Su alcance reside en proponer una vía sólida y coherente para comprender cómo la figura del héroe se construye como estructura simbólica. En ese sentido, la mitocrítica no clausura la lectura de la novela, sino que

contribuye a situar al héroe scorziano dentro de una tradición mítica activa, capaz de iluminar el conflicto histórico que la obra pone en escena.

CAPÍTULO 3: EL HÉROE SCORZIANO Y LA RECONFIGURACIÓN SIMBÓLICA DE LA HISTORIA

El capítulo anterior permitió establecer que, en *HGI*, la figura de Garabombo se organiza a partir de una estructura mitemática coherente sostenida por la articulación de tres núcleos funcionales: *la infiltración invisible en el espacio del poder*, *la ofrenda sacrificial del cuerpo* y *el rescate de la ley negada*. Dichos mitemas no operan únicamente como recursos narrativos, sino como formas simbólicas que explican la configuración funcional del héroe. A partir de estos resultados, el presente capítulo desplaza el análisis hacia otro plano: ya no se trata de describir la construcción mítica del personaje, sino de examinar cómo esa estructura simbólica interviene en la representación del conflicto histórico, en la reconfiguración de la memoria comunal y en la proyección del héroe más allá del desenlace narrativo. El interés se centra, por tanto, en observar de qué modo el mito, lejos de anular la historia, permite reordenarla simbólicamente y hacer visible un conflicto cuya resolución permanece pendiente en el horizonte de la comunidad.

3.1. Historia, mito y configuración del conflicto en la narrativa scorziana

3.1.1. La épica campesina como reescritura del conflicto histórico

Si bien, como ya se ha mencionado, existen paratextos que acompañan a las novelas de Manuel Scorza y suponen acreditarlas en su contenido como una fuente principalmente testimonial, el conflicto histórico en ellas no aparece como una reconstrucción documental, sino que queda elevado, mediante diversos recursos narrativos, a una épica campesina que transforma la lucha social en relato simbólico y colectivo. En este sentido puede citarse nuevamente a Darío Puccini, quien define a Scorza como un «cronista de la epopeya india», precisamente porque parte de las sublevaciones campesinas reales para convertirlas en eslabones de una saga —en sentido más épico— donde la comunidad se vuelve el verdadero sujeto de la acción y donde la crónica deja de ser un simple registro administrativo para convertirse en

un canto colectivo y una memoria compartida (Puccini, 1986). De este modo, este segmento de la historia peruana de mediados del siglo XX no se reproduce de manera literal, sino que es mitificado y fabulado para otorgar a las reivindicaciones indígenas una dimensión cultural más amplia, lo que hace perceptible un proceso histórico que durante largo tiempo permaneció apartado del relato oficial.

Esta operación implica además la construcción de un mundo narrativo propio e independiente de la fidelidad documental que se apoya en su misma coherencia simbólica interna. Ello permite comprender el uso de recursos estilísticos que resultaron problemáticos para un sector de la crítica que exigía a este ciclo novelístico —y en particular a *HGI*— un realismo riguroso e inflexible para corresponder con su tono de denuncia. Como bien señala Dunia Gras, Scorza organiza la experiencia histórica dentro de un «mundo posible» estilizado, donde el mito, la hipérbole y el humor permiten aprehender las contradicciones de una realidad injusta sin limitarse a la mera reproducción de los hechos (Gras, 2003). En este sentido, es válido afirmar de la ficción scorziana lo mismo que podría decirse también de la ficción en general: esta no funciona como engaño, evasión o sustituto de la realidad, sino como una forma legítima de reorganizar la experiencia humana; pues, el relato ficcional no tiene como objetivo cotejar acontecimientos, sino modelar la realidad para hacer comprensibles sus tensiones más profundas (Schaeffer, 2002). Dicho de otro modo, la épica campesina scorziana reescribe simbólicamente, a través de recursos discursivos, el conflicto histórico y privilegia su dimensión colectiva y mítica por encima del realismo documental.

Así, en la narrativa de Scorza, las derrotas campesinas no se presentan como cierres definitivos, sino más bien como momentos de una lucha social que continúa proyectándose en la experiencia colectiva. Dunia Gras señala además que la novela funciona como una suerte de «contrahistoria» destinada a recuperar la memoria de los vencidos, de modo que el fracaso no clausura el conflicto, sino que pasa a formar parte de un aprendizaje social y de una toma de conciencia sobre la propia lucha. Así, cada caída de los personajes impulsa nuevas formas de resistencia y convierte a la comunidad en verdadera protagonista de su historia: los campesinos pueden

ser derrotados reiteradamente, pero su experiencia no desaparece, pues cada sacrificio queda inscrito como referencia para luchas posteriores (Gras, 2003). En esa misma línea, como observa Ferro, la violencia ejercida por el poder opresor deja de ser un dato aislado para integrarse en un devenir colectivo donde cada masacre no cancela la lucha, sino que impulsa nuevos momentos de resistencia y conciencia comunitaria, de modo que la ficción transforma el sufrimiento histórico en memoria épica (Ferro, 1998).

En este marco, *HGI* puede leerse como uno de los puntos más nítidos de esta operación narrativa, pues la lucha comunal no solo se presenta como un episodio histórico concreto, sino también como una experiencia simbólica. La figura de Garabombo, lejos de agotarse en una heroicidad particular, encarna el tránsito por el cual la experiencia histórica se convierte en gesta comunal trascendente, preparando así el terreno para examinar cómo la novela subvierte simbólicamente la realidad histórica que representa.

3.1.2. El héroe como mediador entre orden mítico y experiencia histórica

Ahora, a partir de lo visto anteriormente, es consecuente afirmar que, en la narrativa scorziana, el héroe puede pensarse como una figura que intercede porque articula dos planos que nunca llegan a fundirse del todo: la memoria ancestral, que tiende a leer el conflicto desde claves míticas y simbólicas, y la experiencia histórica o historiográfica concreta, marcada por experiencias de violencia, injusticia y enfrentamiento social. En este sentido, Navarrete y Olivier sostienen que la figura heroica se define precisamente por su capacidad de enlazar distintos tiempos históricos, pues, como señalan, «los héroes actúan también como punto de intersección entre distintos tiempos históricos» y, por ello, «son recordados, y a veces siguen actuando, más allá de los límites temporales de su existencia terrenal o divina» (2000, pp. 6-7). Desde esta perspectiva, la figura heroica no queda fijada únicamente en el momento histórico de su aparición, sino que se proyecta hacia el presente y el futuro a través de la memoria colectiva, manteniendo abierto el sentido

del conflicto y permitiendo que este siga siendo resignificado por la comunidad a través del tiempo (Navarrete & Olivier, 2000, p. 10).

Esta mediación se comprende mejor si se mira desde la lógica de la narratividad del relato. Para Paul Ricoeur, la narración no reproduce plenamente la realidad: la reconfigura mediante una operación modeladora que organiza hechos originalmente dispersos en una trama con sentido, pues, como señala, «el acto configurativo de la trama reúne una serie de factores heteróclitos (agentes, medios, intenciones, circunstancias, etc.) y dispone esa sucesión con el objeto de obtener una totalidad temporal» (Ricoeur, 1999, p. 12), con el fin de que la experiencia se vuelva descifrable.

Dicho en otras palabras, es la expresión narrativa de la historia lo que «humaniza» el tiempo, ya que, en sus propios términos, «El tiempo resulta humano en la medida en que se expresa de forma narrativa; a su vez, el relato es significativo en la medida en que describe los rasgos de la experiencia temporal» (Ricoeur, 1999, p. 15). En ese marco, el héroe no es solo un simple personaje, sino que se entiende como un soporte de inteligibilidad y sentido: su figura concentra, ordena y vuelve comunicable la vivencia histórica de la comunidad. Esto es más que evidente en el héroe scorziano, pues articula memoria ancestral y experiencia histórica concreta sin pretender diluir su tensión: su figura no elimina la tensión entre lo mítico y lo histórico, sino que la mantiene activa dentro de una identidad narrativa colectiva que sigue reinterpretando el pasado desde el presente (Ricoeur, 1999).

En este contexto, la acción funcional del héroe no conduce a una restauración inmediata del orden que ha sido negado, sino a una restitución parcial y diferida que opera principalmente en el plano simbólico y en la memoria colectiva. Al respecto, Nécker Salazar escribe que, aunque los líderes campesinos puedan luchar por revertir el sistema de explotación, y en ocasiones incluso logren conquistas temporales, la represión estatal termina siempre frustrando estos intentos en el plano histórico concreto; a pesar de ello, la derrota no cancela la resistencia, ya que el mito convierte el sacrificio del héroe en impulso para nuevas luchas, puesto que dignifica a la comunidad y evita que su padecimiento ante la opresión caiga en el

olvido (Salazar, 2019). En esa misma línea, como explica González Soto, las masacres que cierran los conflictos en las novelas de Scorza no funcionan como un punto final, sino como hitos dentro de un tiempo mítico que reitera los procesos históricos y los proyecta hacia el futuro, manteniendo abierta la posibilidad de justicia (González Soto, 1995).

En el caso de *HGI*, esta mediación impide que el héroe sea presentado como un vencedor absoluto o como la figura que resuelve definitivamente las contradicciones del mundo narrado. Esto puede relacionarse también con el hecho de que, en la cosmovisión andina, los héroes suelen ser seres imperfectos y ambiguos, cuya intervención solo supone un ordenamiento transitorio, pues, como señala Ortiz Rescaniere, «nada, ningún orden es definitivo en esta perspectiva, sólo lo es la sucesión de cambios radicales» (1986, p. 219). En esa misma lógica, Garabombo —al igual que otros héroes de *La guerra silenciosa*— no aparece como un ícono idealizado, sino como parte de un movimiento cíclico en el que triunfo y derrota se integran dentro de una misma dinámica histórica y simbólica.

Es por esto mismo que la figura de Garabombo puede leerse como el punto narrativo desde el cual la comunidad reorganiza el sentido de su propia trayectoria. Su recorrido permite convertir la tensión entre derrota y esperanza en relato compartido, aspecto que permitirá examinar, a continuación, los procedimientos mediante los cuales la ficción scorziana reconfigura críticamente la realidad histórica que representa.

3.1.3. Relectura crítica y desmontaje simbólico del poder

En la narrativa de Scorza, el mito funciona como un dispositivo que permite cuestionar el orden histórico sin enfrentarlo de manera frontal, sino que, por el contrario, opera desplazando el conflicto hacia un plano simbólico donde puede ser reinterpretado desde la experiencia de los oprimidos. La fantasía no oculta la realidad, sino que la filtra al convertir procesos abstractos de dominación en imágenes potentes y reiterativas. Por ejemplo, la invisibilidad de Garabombo en *HGI* traduce la negación sistemática de los reclamos indígenas por parte del poder,

mientras que el cerco, que avanza como un ente devorador en *Redoble por Rancas*, revela la expansión del capitalismo como una presencia monstruosa que confina el mundo campesino; todo lo cual sirve para desnaturalizar y poner en cuestión un orden que suele presentarse como inevitable, pues, en términos de Moraña, los elementos fantásticos vinculados con esto «invierten la realidad en el sentido de que dan preeminencia al irracionalismo y a las versiones míticas de la historia» (1983, p. 191). De este modo, la crítica en estas novelas no se formula como denuncia directa, sino como una reelaboración simbólica que obliga al lector a reconocer la injusticia en un registro más cercano a la experiencia vivida.

Al mismo tiempo, esta operación implica que la novela no reproduce la historia como documento informativo, sino que la reorganiza mediante procedimientos narrativos. Es así que la escritura ficcional permite seleccionar y reordenar los hechos para convertirlos en materia de relato, otorgando a lo sucedido una dirección, un entramado y un espesor que la cronología historiográfica no posee por sí sola, y desplazando el conflicto hacia un espacio donde el lector puede reconocer su dimensión humana y política (Ferro, 1998). En consecuencia, el mito permite que la experiencia del despojo y la violencia se inscriba en el imaginario colectivo como parte de un proceso en permanente reformulación, donde las derrotas se transforman en símbolos que preservan la conciencia histórica de la comunidad y mantienen vigente la posibilidad de cuestionar el orden dominante (Ramírez, 2007). En ese sentido, la subversión no debe entenderse como una «solución» que cauteriza la herida de la violencia social, sino como un mecanismo que vuelve legible su injusticia; aunque la rebelión no logra una victoria política inmediata, sí desarma la idea de un sistema intocable al dejar al descubierto la maquinaria del poder y la alianza entre sus agentes (Trujillo Araujo, 2023).

Esta fragilidad se hace aún más visible cuando la autoridad aparece simbólicamente vulnerable. Como señala Ramos (2015), aunque el poder enfrentado se presente como absoluto, su eficacia descansa en el miedo y la obediencia internalizada, así como en signos precarios que solo cobran legitimidad por la creencia y la complicidad social: monedas, jerarquías, caballos o símbolos de abolengo. Varias

escenas scorzianas lo evidencian, como la moneda del juez Montenegro que nadie se atreve a recoger en *Redoble por Rancas*, o cuando cientos de comuneros esperan bajo la lluvia a que el hacendado Gastón Malpartida decida la extensión de sus tierras «según el capricho del caballo» en *HGI*. En esa misma línea de desmontaje, el humor cumple una función análoga: al usar la ironía y la carnavalización para ridiculizar a los poderosos, el relato destruye el respeto y la obediencia que los invisten y los vuelve plenamente cuestionables. Como señala Lindo Pablo, «la risa destruye el miedo y da paso a la osadía, y permite enfrentarse y desestabilizar el orden oficial que intimida, somete y prohíbe» (2018, p. 41). Así, el poder opresor queda expuesto como una construcción circunstancial y discutible, cuya legitimidad simbólica puede resquebrajarse cuando es leída colectivamente como una farsa.

En este contexto, *HGI* puede entenderse como un espacio donde estas operaciones se encarnan en una experiencia histórica concreta, pues la figura de Garabombo permite observar cómo la ficción representa críticamente el conflicto sin desligarse del horizonte mítico que sostiene la experiencia andina. A partir de ello, resulta pertinente examinar ahora de qué manera la novela desarrolla esta representación en el conflicto que pone en escena.

3.2. Trascendencia del héroe scorziano y memoria colectiva

3.2.1. El héroe como figura de memoria y resistencia simbólica

Antes de examinar cómo el mito subvierte simbólicamente el orden histórico dentro del relato, resulta necesario observar qué ocurre con la figura heroica una vez concluido el episodio narrado en la novela, el cual remite a acontecimientos de la vida real que la ficción reelabora con herramientas propias de la literatura y presenta, a la vez, como materia testimonial. En la pentalogía scorziana, el héroe no desaparece tras la derrota ni queda reducido a personaje del pasado, sino que continúa proyectándose en la memoria colectiva como figura que mantiene viva la experiencia del conflicto histórico trasladado al espacio narrativo. Desde esta

perspectiva, la trascendencia del héroe depende menos de su victoria en los hechos representados que de la permanencia simbólica que la propia novela asegura para la comunidad que recuerda y reinterpreta esos acontecimientos.

Dicha memoria colectiva no queda fijada como un relato oficial, sino que permanece abierta y disponible para nuevas interpretaciones. En este sentido, Mauro Mamani señala que la novela opera como un «discurso de frontera» con vocación de convertirse en una «memoria alterna», en la que se funden la ficción y el documento para preservar aquello que la historia institucional busca silenciar (2008, pp. 50, 198). De manera convergente, Gras observa que la narrativa de Scorza construye una verdadera «contrahistoria» frente a esa «historia oficial impuesta y extraña» que había excluido a muchos de sus protagonistas (2003, p. 164). En ese marco, la experiencia de la injusticia se desplaza del archivo oficial al ámbito de la memoria comunitaria, donde el héroe sobrevive como una evocación abierta que puede ser reactivada cada vez que el conflicto reaparece.

En este sentido, la resistencia simbólica en la obra de Scorza no aparece como un consuelo poético, sino como la forma en que el sentido heroico persiste más allá de la derrota histórica. Esto se hace posible gracias al mito, que cumple una función decisiva: como señala Salazar, «la acción de los héroes de *La guerra silenciosa* adquiere una ejemplar trascendencia que mantiene viva la memoria histórica del mundo andino» (2019, p. 97). Desde esta perspectiva, los pueblos vencidos asumen la figura heroica como ícono de resistencia, capaz de articular el sufrimiento del presente con una expectativa de restitución futura. Esa persistencia se transmite como herencia comunal y legado simbólico, de modo que la caída del héroe no interrumpe el proceso, sino que lo proyecta en nuevas formas de continuidad (Salazar, 2019).

Ahora bien, esta continuidad no depende solo del acto de recordar, sino también de que el relato mantenga activa la significación del conflicto allí donde el poder no logra imponerse por completo. Como señala Ramos, la coerción social y política puede exterminar cuerpos y arrebatar territorios, pero no controlar por completo la conciencia ni el modo en que los vencidos interpretan lo que han soportado (2015).

Por ello, incluso después de la masacre que sella la derrota militar, el conflicto sigue hablando: la reconstrucción novelística permite la persistencia de un relato que sirve como vehículo para preservar la memoria.

Esta persistencia de la memoria no se limita al plano simbólico, sino que puede incluso rebasar la realidad histórica que representa. Un ejemplo de ello se observa en *Redoble por Rancas*, cuya denuncia contribuyó a la liberación carcelaria de Héctor Chacón —el Nictálope, protagonista de la novela—, de manera más eficaz de lo que cualquier documento judicial hubiera logrado (Ramos, 2015).

En este punto, la evocación del héroe no se transforma en relato oficial ni en modelo estabilizado, pues conserva la ambivalencia constitutiva del héroe andino, siempre atravesado por contradicciones. Como señala Ortiz Rescaniere, estas figuras no personifican una perfección moral ni instauran un orden definitivo, sino que son «imperfectas como el hombre» y oscilan entre lo divino y lo demoníaco según las circunstancias (1986). Dentro de esta misma lógica mítica, la acción heroica no establece un hito definitivo en la historia, sino un equilibrio transitorio, destinado a ser transformado por nuevos ciclos de destrucción y creación; en sus palabras, «nada, ningún orden es definitivo en esta perspectiva, sólo lo es la sucesión de cambios radicales» (1986, p. 219). De este modo, el héroe scorziano —y, en particular, Garabombo— permanece como una presencia problemática cuya memoria continúa interpelando al presente, al igual que otras figuras latentes de la tradición andina, como *Inkarrí*, cuya persistencia mantiene abierto el carácter conflictivo de la memoria y la posibilidad de una nueva subversión del orden.

Se puede afirmar que en *HGI* esto se aprecia con nitidez en personajes como Garabombo y el Niño Remigio, cuyos finales abren cuestionamientos sobre las repercusiones del sacrificio. Aunque el combate incline su balanza en contra de los humildes, lo decisivo no es la victoria material, sino la ruptura del silenciamiento y la persistencia del sentido de la lucha en la memoria colectiva. Por ello, la novela resguarda la experiencia y la preserva para ser contada una y otra vez dentro de un tejido simbólico que mantiene abiertos sus cuestionamientos. En este marco, Garabombo deja de pertenecer solo a la trama para integrarse en el horizonte

narrativo que lo sobrevive: no queda fijado como líder triunfante ni como mártir definitivo, sino como un referente cuya historia continúa siendo reinterpretada más allá del episodio contado, lo que permite observar cómo la novela reorganiza literariamente los hechos que la sustentan (González Soto, 1995).

De este modo, la figura heroica en *HGI* trasciende el episodio narrado para convertirse en un eje de significación desde el cual la comunidad relee su experiencia histórica. La novela no solo preserva esa experiencia, sino que la reorganiza como horizonte de sentido para el presente.

3.2.2. Sacrificio, visibilidad y comunidad: el sentido final del héroe

Otro punto que es necesario abordar es el referido al sacrificio del héroe. Este, como ha quedado claro, no se plantea como gloria personal ni como gesto de redención particular; se expresa, por el contrario, como la culminación de una función mediadora cuyo sentido último es el beneficio conjunto. Es su acción la que es capaz de rearticular el vínculo entre la comunidad, el mundo y el porvenir. Desde la matriz simbólica andina, el héroe fracasa no porque su empresa haya sido inútil, sino porque su derrota permite activar un nuevo ciclo histórico y simbólico en ventaja del colectivo. Esta misma lógica, que Ortiz Rescaniere observa en las figuras divinas andinas, permite entender mejor que «los dioses se convierten en demonios cuando son derrotados. Asimismo, se cree que son el germen del mundo futuro» (1986, p. 209). El sufrimiento tras esta caída se integra así en una dinámica de renovación que afecta a toda la población y no solo a un destino individual, pues el orden instaurado por cualquier héroe es siempre provisional y debe ser reemplazado por otro tiempo posible. Desde esta perspectiva, la muerte del héroe no deja un vacío indigerible, sino que obliga a la comunidad a reorganizarse, asumiendo aquella desgracia como parte de un proceso de continuidad y recomposición social (Ortiz Rescaniere, 1986).

Esta dimensión colectiva del sacrificio puede ser mejor comprendida si se recuerda que, en la cosmovisión andina, el cuerpo individual es inseparable del cuerpo social, el cual, como señala Mujica, «tiene cuerpos unitarios e individuales» (2019, pp. 66–

67): cuando uno cae, se resiente el conjunto, y la restauración del equilibrio implica necesariamente una intervención comunitaria que reincorpore lo dañado al flujo vital de la comunidad o el ayllu. En esa misma línea, el autor precisa que «la enfermedad, siendo una anomalía en el cuerpo humano, es también un aspecto, un tema social, individual y colectivo» (Mujica, 2019, p. 97). Por ello, el sacrificio no está vinculado de manera unívoca con la simple destrucción, sino que implica una operación simbólica mediante la cual la muerte se convierte en un acto público y conciliador que regenera el orden colectivo, ya que el cuerpo sacrificado funciona como puente entre los dos dominios o instancias separadas que se confrontan. La inmolación heroica hace posible que la pérdida individual reorganice y fortalezca al grupo entero (Espinosa Proa, 2019).

La narrativa de Scorza se organiza además como una estrategia, pues ejerce una tensión temporal de oposiciones que tiene como objetivo combatir el olvido. González Soto, citando al mismo Scorza, plantea que frente al «tiempo enloquecido» impuesto por la tiranía capitalista, que consume, disgrega y masacra, el relato novelesco introduce un «tiempo lento» de raíz mítica que posibilita la reunificación de la comunidad y transforma la humillación en conciencia política. Es en este sentido que la muerte del héroe, con el sacrificio que implica, no supone la conclusión negativa de su lucha, sino su consagración simbólica. Al transfigurarse esta experiencia humana en épica trascendente, el acontecimiento se desplaza «del anonimato a la evidencia» ante los ojos del lector. Así sucede, por ejemplo, que una comunidad como Rancas —hasta entonces poco conocida fuera de su ámbito regional— haya sido elegida como base para la continuación de la reforma agraria por el general Francisco Morales Bermúdez, una vez publicada la primera novela de Scorza (González Soto, 1995).

Esa consagración, sin embargo, no es en absoluto un cierre triunfal: es una forma de mantener el derecho como algo vivo, persistente e insistente. Si se mira desde la lógica andina, que no separa tajantemente mito e historia, la continuidad de un hecho no depende de que un «triunfo» lo imponga, sino que puede mantenerse activo y vigente por su integración en una estructura simbólica y ritual que lo

preserva como evento evocable, capaz de retornar y reordenar lo que alberga la memoria y lo que pertenece al orden social (Zuidema, 1977). En este marco, la invisibilidad inicial del héroe forma parte de ese mismo proceso, pues no representa su desaparición, sino una etapa de preparación de su acción colectiva. Desde esta perspectiva, la invisibilidad de Garabombo no debe entenderse solo como una carencia o una desventaja, sino como una forma de acción que escapa al control del poder. Mientras las autoridades solo pueden dominar aquello que logran ver, registrar y nombrar, el héroe, al volverse invisible, actúa fuera de ese control y convierte el silencio impuesto en una forma de resistencia. De este modo, la invisibilidad deja de ser simple exclusión social y se convierte en una estrategia que permitirá, más adelante, su aparición pública y su sacrificio como acto de afirmación colectiva. Así, lo que parecía una derrota o una anulación de su presencia termina funcionando como un «grito de guerra» que, aunque sea silenciado por las instituciones, sigue resonando en la conciencia colectiva y cuestionando la legitimidad de la hegemonía que intenta ignorarlo. Es ese mismo «grito desolador y enmudecido de aquellos que dominan desde la servidumbre» a partir del cual «una guerra silenciosa puede ejecutarse, consolidarse y ganarse» (Lazo Ramos, 2019, p. 300).

Por eso, la derrota final y la muerte del héroe no son indicadores del fin del conflicto ni una señal de la superioridad o inferioridad del ganador o el perdedor, ni tampoco dan por terminada la demanda de justicia. Al contrario, al no existir una resolución satisfactoria, la injusticia queda expuesta y no puede ser archivada como un caso concluido por la historia oficial. La novela impide que la violencia y la apropiación se conviertan en hechos olvidados y transforma el fracaso en una forma de permanencia simbólica: el sacrificio de Garabombo, y el de otros habitantes de su comunidad, continúa resonando a través del relato novelesco y obliga al lector a reconocer que la deuda histórica permanece abierta. De este modo, la visibilidad final del héroe no significa nada parecido a un triunfo material o la «cura» de la enfermedad que padecía, sino que consagra simbólicamente un derecho negado que, aunque no llegue a realizarse plenamente en la historia, queda instalado como una exigencia viva dentro del imaginario (Lazo Ramos, 2019).

En el ciclo narrativo de Scorza, el sacrificio del héroe se transforma en un punto de unión comunitaria porque la derrota deja de ser un hecho aislado cuando la narrativa la convierte en memoria colectiva. Las novelas funcionan como un archivo simbólico que rescata del olvido rebeliones y muertes que la historia oficial habría anulado, de modo que la muerte del protagonista se integra en un relato épico que la comunidad puede recordar, repetir y reconocer como parte de su propia historia, lo que convierte la tragedia individual en experiencia compartida (Gras, 2003). De esta manera, dicha muerte o inmolación ya no representa la disolución del grupo humano, sino que pasa a fijarse como símbolo de un derecho negado que permanece activo en el saber compartido por la población y consolida la memoria comunal de la lucha.

En consecuencia, este desenlace no debe leerse como la clausura de su trayectoria, sino como el momento en que su experiencia individual se transfigura en sentido colectivo. En *HGI*, la visibilidad alcanzada por Garabombo en el momento culminante de su recorrido no equivale a una recuperación de vigor o salud, sino a la inscripción perdurable de su lucha en el imaginario social. De este modo, su destino no extingue la demanda de justicia, sino que la proyecta hacia el porvenir como una exigencia histórica todavía vigente.

3.2.3. El héroe en la cultura y el imaginario colectivo

Corresponde examinar de qué manera la figura heroica, una vez culminado el episodio novelesco, se proyecta en el imaginario colectivo. Según lo propuesto por Jean-Marie Lassus, el conflicto representado en las novelas de Scorza no se limitaría únicamente a la confrontación entre campesinos y poder estatal, sino que constituye, en palabras del autor, «una narración de la guerra que es también una guerra de relatos entre la historia oficial y la ficción novelesca» (2019, p. 62). Las comunidades andinas interpretan aún su experiencia a partir de esquemas míticos que no sustituyen los hechos, sino que los reorganizan y les otorgan un sentido que la historiografía oficial suele negar. La novela, en este sentido, incorpora estas formas de comprensión del pasado mediante diversos «juegos» narrativos —

análogos a la superposición de tiempos en la oralidad o a la figuración del arte textil como soporte de memoria colectiva en movimiento—, de modo que el relato impide que el pasado quede clausurado y permite que los acontecimientos continúen dialogando con el presente.

Desde este marco, puede afirmarse que la figura de Garabombo excede el episodio concreto de la novela y permanece como una forma simbólica abierta a nuevas resignificaciones, particularmente en contextos donde persisten la marginación, la desigualdad y las disputas en torno a la justicia social. Aunque su contienda concluya en derrota, el héroe permanece como una «semilla del porvenir»: su sacrificio conserva intacto el reclamo de justicia y lo convierte en un referente ético que ilumina críticamente el presente, como símbolo de una causa inconclusa que puede ser retomada por nuevas generaciones.

Desde esta perspectiva, la narrativa de Scorza no funciona como simple registro de derrotas campesinas, sino como un dispositivo que impide que estas queden fijadas como incidentes aislados. Como señala Dunia Gras, el ciclo novelístico construye una especie de «respuesta» que posibilita «la visión de los vencidos, recuperando su memoria» (2003, p. 183) y devuelve voz a sujetos excluidos por la cronología oficial. Al convertir la rebelión y la masacre en relato épico —destinado a sobrevivir como rumor, leyenda o canto— la novela evita que el conflicto se diluya en el archivo y lo mantiene disponible dentro de la memoria comunitaria. Por ello, el héroe scorziano deja de pertenecer únicamente al episodio narrado y su sacrificio permanece como recordatorio de una injusticia todavía no resuelta y como impulso para futuras formas de acción colectiva.

A esta lectura se suma el aporte de Antoinette Molinié sobre la memoria histórica en el mundo andino, donde el pasado no se conserva únicamente mediante relatos o registros escritos, sino que se mantiene vivo a través de prácticas rituales que permiten que continúe operando dentro del presente. Desde esta perspectiva, la historia no solo se cuenta, sino que también se actúa, de modo que el gesto ritual complementa e incluso reemplaza al relato y permite que acontecimientos antiguos sigan siendo experimentados colectivamente. De manera análoga, la novela de

Scorza posibilita que figuras como Garabombo no queden fijadas como episodios concluidos, sino que permanezcan como presencias evocables cada vez que la comunidad enfrenta nuevas crisis o conflictos. Así, el personaje deja de ser únicamente el protagonista de un momento específico de la historia local y pasa a funcionar como un soporte simbólico cuya significación puede actualizarse continuamente en nuevas coyunturas culturales (Molinié, 2022). Esta permanencia en la memoria colectiva permite, además, establecer un contraste con otras formas de construcción heroica, especialmente aquellas promovidas desde la institucionalidad estatal.

En contraste, conviene establecer un paralelo con la imagen de los próceres asimilados por el sistema hegemónico. Como se ha estudiado, el surgimiento de los héroes patrios en el Perú no responde únicamente al reconocimiento espontáneo o popular de sus acciones, sino más bien a «un proceso de institucionalización» (2008, p. 92), mediante el cual el Estado transforma a determinados personajes en figuras fundacionales de la nación. A través de rituales públicos, monumentos conmemorativos, ceremonias funerarias y de la pedagogía escolar, estos personajes son convertidos en ancestros republicanos que permiten articular una identidad nacional compartida, inculcar valores cívicos y legitimar proyectos políticos contemporáneos. El héroe oficial queda así integrado en un relato nacional estabilizado, donde su figura funciona como punto de cohesión simbólica y como referencia moral para las generaciones posteriores (Casalino, 2008).

Sin embargo, el proceso en mención supone también la fijación del héroe dentro de una versión oficial que tiende a dar por concluido todo enfrentamiento histórico al convertirlo en patrimonio simbólico del Estado, en una operación que, como advierte Casalino, implica «la utilización de la historia y de determinados personajes históricos para que algunos grupos y gobiernos encuentren legitimidad» (2008, p. 7), lo cual es contrario tanto a la manera en que la tradición comunal andina reelabora el pasado como a la que permite la fabulación ficcional. Por eso, frente a esta canonización reglamentaria, la narrativa de Scorza propone una figura heroica que no llega a integrarse en un panteón nacional ni en un relato apaciguado, sino

que queda asociada a una pugna inconclusa y a una evocación todavía conflictiva. De este modo, mientras el héroe oficial es estabilizado como símbolo de unidad nacional, el héroe scorziano continúa funcionando como recordatorio crítico de una justicia aún no satisfecha y como figura abierta a nuevas resignificaciones colectivas.

Desde la cosmovisión andina, la figura heroica responde a una lógica distinta. Como señala Ortiz Rescaniere, los héroes así entendidos no buscan una gloria individual ni la instauración de un orden definitivo, sino que encarnan una esperanza provisoria dentro de un tiempo concebido como ciclo y no como progreso lineal. Por ello, sus derrotas no implican desaparición, sino latencia y posibilidad de un retorno futuro que reconfigure el orden vigente. Desde esta perspectiva, la figura heroica no queda asentada como símbolo de una victoria histórica, sino que subsiste como un espectro simbólico susceptible de reactivarse, correspondiente a un orden abolido que aguarda reaparecer (Ortiz Rescaniere, 1986).

En consecuencia, personajes como Garabombo no se consolidan como héroes oficiales ni como modelos idealizados, pues su valor no radica en el triunfo último, sino en la persistencia de un enfrentamiento que queda inconcluso. En esta lógica, incluso la derrota y el sufrimiento pueden convertirse en fundamento de esperanza colectiva, ya que el héroe vencido conserva la promesa de un orden distinto todavía por elaborarse. Así, la invisibilidad y posterior sacrificio del personaje impiden su integración en un panteón estatal y permiten, en cambio, que su figura siga funcionando como recordatorio de un derecho aún no satisfecho, evocado una y otra vez por la población sin quedar afianzada por la historia oficial (Ortiz Rescaniere, 1986).

Desde esta perspectiva, puede entenderse que figuras como Garabombo no permanecen únicamente como personajes de una narración novelesca, sino que —a partir de sus referentes constatables en la realidad, pero gracias a los procedimientos ficcionales— devienen en configuraciones simbólicas que continúan obrando en el horizonte del imaginario compartido, no solo por los habitantes de las comunidades representadas en la novela, sino por todo el amplio «orbe de

lectores». Como señala Sanmartín, «cada época ha producido relatos y héroes que han servido tanto para la estabilidad sociopolítica como para producir cambios» (2021, p. 1), ya que, según su formulación, «todo héroe cumple una función cosmogónica que puede ajustarse al periodo histórico que le dio origen» (2021, p. 17). Esto permite a las comunidades interpretar sus crisis, sostener esperanzas de transformación o reorganizar sus creencias frente a situaciones de conflicto. La literatura permite así que un personaje históricamente marginado adquiera una proyección que no podría alcanzar en el ámbito político real, manteniendo abierta la posibilidad de nuevas lecturas y apropiaciones futuras (Sanmartín, 2021).

En suma, este capítulo ha buscado evidenciar que, en *Historia de Garabombo, el Invisible* y en el ciclo de *La guerra silenciosa*, la ficción no se limita a «contar» una violencia social, sino que la reorganiza mediante recursos narrativos y una estrategia de composición que vincula la experiencia histórica con matrices épicas de raíz mítica. En ese marco, el héroe no queda definido por una victoria material, sino por su capacidad de traducir una experiencia histórica en signos compartibles: invisibilidad, sacrificio y restitución adquieren así un alcance que excede la anécdota y se proyecta como pauta de lectura para nuevas situaciones. Esta lógica también permite entender por qué el heroísmo scorziano no es asimilable al panteón estatal: frente a la consagración cívica que tiende a estabilizar el sentido de la figura heroica, la novela preserva una tensión interpretativa que el lector puede volver a recorrer desde ángulos distintos, de modo que el sentido de la lucha no se agota en su conclusión y continúa interpelando la conciencia pública.

CONCLUSIONES

1. La presente investigación permite afirmar que *Historia de Garabombo, el Invisible* forma parte de un proyecto narrativo en el que la representación de la lucha campesina supera la simple reconstrucción de acontecimientos y se convierte en una elaboración literaria capaz de conferir, en el plano simbólico, sentido a la experiencia social de las comunidades andinas. La novela no se limita a registrar un conflicto por la tierra, sino que lo reelabora dentro de un espacio ficcional donde historia, mito y relato se entrelazan. Gracias a ello, la voz de los sectores excluidos se incorpora al campo literario y cultural como una forma activa de comprensión de su propia realidad.

2. El estudio de las configuraciones heroicas presentes en la tradición occidental y en la cosmovisión andina demuestra que lo heroico no constituye una categoría fija ni universal, sino una construcción cultural variable que responde a los sistemas simbólicos que la producen. Mientras la tradición occidental privilegia la figura individual sometida a pruebas que consolidan su identidad, el horizonte andino integra al héroe dentro de una lógica comunitaria vinculada a la continuidad del grupo y a la restauración del orden social. Este contraste permite comprender la singularidad del héroe scorziano como una figura situada en el cruce de ambas tradiciones.

3. El análisis narrativo de la novela evidencia que el heroísmo en *HGI* no se presenta como una hazaña puramente individual ni como una acción absolutamente colectiva, sino como una gesta híbrida en la que la iniciativa del protagonista activa y organiza la movilización comunitaria. Garabombo actúa como catalizador de la voluntad común sin desplazar el protagonismo histórico del grupo campesino, lo que permite reconocer que la comunidad constituye el verdadero sujeto de la lucha.

4. Desde la perspectiva simbólica, la invisibilidad de Garabombo adquiere el valor de una metáfora de la marginación social del campesino andino frente al poder estatal y terrateniente. La novela transforma esa condición en un recurso de resistencia: aquello que inicialmente representa exclusión pasa a convertirse en una

herramienta táctica que permite penetrar los espacios antagónicos, activar la memoria histórica y reforzar la reivindicación territorial y política de la comunidad.

5. El análisis mitocrítico permite identificar una red de unidades simbólicas recurrentes que sostienen el recorrido heroico, entre las que destacan la infiltración en el espacio del poder, la exposición sacrificial del cuerpo y la recuperación del derecho negado. Estos núcleos explican cómo la trayectoria del personaje adquiere una dimensión épica que trasciende la peripecia individual y dota de cohesión simbólica a la lucha campesina.

6. En respuesta a la hipótesis planteada, la investigación confirma que en *HGI* la figura heroica cumple una función estructurante dentro del relato, al convertir la experiencia histórica de derrota y resistencia en una forma de memoria colectiva y de permanencia cultural. De este modo, la novela transforma la conflictividad social representada en un horizonte de sentido que excede el episodio narrado y proyecta la experiencia comunal hacia una dimensión de continuidad histórica.

BIBLIOGRAFÍA

Alemany Bay, C. (2013). La narrativa sobre el indígena en América Latina. Fases, entrecruzamientos, derivaciones. *Acta Literaria, 47*, 85–99.

Alemany Bay, C. (2023). Hacia una nueva conceptualización de la narrativa sobre el indígena: del neoindigenismo al postindigenismo. *Kamchatka. Revista de análisis cultural, 22*, 33–49. https://doi.org/10.7203/KAM.22.27540

Alvar, M. (1969). *Cantares de gesta medievales*. Editorial Porrúa.

Asencio, R. (2023). *Breve historia del desarrollo rural en el Perú (1900–2020).* Instituto de Estudios Peruanos.

Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Taurus.

Bal, M. (1990). *Teoría de la narrativa.* Cátedra.

Bauzá, H. F. (2007). *El mito del héroe: Morfología y semántica de la figura heroica*. Fondo de Cultura Económica.

Bendezú, E. (1992). *La novela peruana: de Olavide a Bryce*. Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Berend, N. (2025). *El Cid: vida y leyenda de un mercenario medieval*. Crítica.

Bobes Naves, M. del C. (1998). *La novela*. Editorial Síntesis.

Campbell, J. (1959). *El héroe de las mil caras*. Fondo de Cultura Económica.

Cartlidge, N. (2011). *Heroes and Anti-Heroes in Medieval Romance*. D. S. Brewer.

Casalino Sen, C. (2008). *Los héroes patrios y la construcción del Estado-nación en el Perú (siglos XIX y XX)* [Tesis de doctorado, Universidad Nacional Mayor de San Marcos].

Cavero Carrasco, R. (2021). *Dominación colonial y resistencia andina. Una lectura antropológica del Taki Onqoy liberador*. Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga.

Cornejo Polar, A. (1984). Sobre el «neoindigenismo» y las novelas de Manuel Scorza. *Revista Iberoamericana*, 50(127), 549–557.

Cornejo Polar, A. (2003). *Escribir en el aire: Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas* (2.ª ed., Vol. 3). Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar (CELACP); Latinoamericana Editores.

Cotler, J. (2005). *Clases, estado y nación en el Perú* (3.ª ed.). Instituto de Estudios Peruanos.

Cotler, J., & Portocarrero, F. (1968). *Organizaciones campesinas en el Perú* (2.ª ed.). Instituto de Estudios Peruanos.

Deyermond, A. (1995). *La literatura perdida de la Edad Media castellana: catálogo y estudio* (Vol. 1: *Épica y romances*). Ediciones Universidad de Salamanca.

Durand, G. (2004). *Las estructuras antropológicas del imaginario*. Fondo de Cultura Económica.

Escajadillo, T. (1990). Scorza antes de la última batalla. Una revaloración del indigenismo informal. *Diario El Peruano*.

Escajadillo, T. (2006). *Manuel Scorza, editor de libros de Nuestra América.* Biblioteca Virtual de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, volumen 24, páginas 295–303.

Escajadillo, T. (2008). Scorza: nadie es profeta en su tierra. En M. Mamani Macedo & J. González Soto (Eds.), *Manuel Scorza: homenaje y recuerdos* (pp. 97–114). Andes Books / Fondo Editorial de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Escajadillo, T. (2015). *El indigenismo narrativo peruano*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. (pp. 117-136).

Espinosa Proa, S. (2019). El sacrificio y lo sagrado. *Reflexiones Marginales*, (53).

Ferro, R. (1998). *¿Historia o ficción? La violencia en el orden del referente y en el proceso de la escritura: Las novelas de* La guerra silenciosa, *de Manuel Scorza*. Kipus. Revista Andina de Letras, (1), 63–82.

Forgues, R. (1985). El mito en *La guerra silenciosa* de Manuel Scorza. En aferpa & girdal (Eds.), *Manuel Scorza. L'homme et son oeuvre* (pp. 67–93). Université de Bordeaux.

Forgues, R. (1991). *La estrategia mítica de Manuel Scorza*. Editorial Horizonte.

Frye, N. (1991). *Anatomía de la crítica: Cuatro ensayos*. Monte Ávila Editores.

Galmés de Fuentes, Á. (1978). *Épica árabe y épica castellana*. Ariel.

García Gual, C. (2017). *La deriva de los héroes en la literatura griega*. Siruela.

González Soto, J. (1995). El tiempo del mito en Redoble por Rancas, de Manuel Scorza. Anales de Literatura Hispanoamericana, (24), 161-180.

González Soto, J. (s.f.). Garabombo el Invisible y Remigio el Hermoso, héroes de «La guerra silenciosa». Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

González Vigil, R. (1977). El realismo mágico y Scorza. *El Comercio Gráfico*, Suplemento dominical, p. 20.

González Vigil, R. (1983). Scorza: del mito a la Historia. En *El indigenismo en la literatura peruana* (pp. 161–188). Mosca Azul Editores.

Gras Miravet, D. (1995). La memoria de la historia en el Perú: los quipos y Manuel Scorza. En P. Bacarisse (Ed.), *Tradición y actualidad de la literatura iberoamericana: Actas del XXX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana* (Tomo II, pp. 111-118). Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.

Gras Miravet, D. (1998). *Manuel Scorza, un mundo de ficción* [Tesis doctoral, Universitat de Barcelona]. Universitat de Barcelona.

Gras Miravet, D. (2003). *Manuel Scorza: la construcción de un mundo posible*. Edicions de la Universitat de Lleida; Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos.

Gutiérrez, F. (2012). *Mitocrítica. Naturaleza, función, teoría y práctica*. Editorial Milenio.

Justo Ubillús, M. (2018). Genealogía de dioses y épocas en el Manuscrito de Huarochirí. En G. Portocarrero (Ed.), *Ecos de Huarochirí: tras la huella de lo indígena en el Perú* (pp. 55–81). Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Kammann, P. (1982). *Movimientos campesinos en el Perú (1900–1968): Análisis cuantitativo y cualitativo preliminar.* Seminario de Historia Rural Andina, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Kapsoli Escudero, W. (2018). Redoble por Rancas: Representaciones simbólicas. *Tradición* (17), 25–35. https://doi.org/10.31381/tradicion.v0i17.1363

Kerényi, K. (2009). *Los héroes griegos*. Ediciones Atalanta.

Kirk, G. S. (2006). *El mito: Su significado y funciones en la Antigüedad y otras culturas*. Ediciones Paidós.

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

Lazo Ramos, D. (2019). *Hacia una constitución imperecedera: El silencio en Historia de Garabombo, el Invisible* [Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Federico Villarreal].

Lévi-Strauss, C. (1987). *Antropología estructural*. Ediciones Paidós Ibérica.

Lindo Pablo, C. (2018). *Humor, escritura y resistencia en Garabombo, el Invisible de Manuel Scorza* [Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Mayor de San Marcos].

Lozada Pereira, B. (2006). *Cosmovisión, historia y política en los Andes*. Producciones CIMA; Universidad Mayor de San Andrés.

Mamani, M. (2008). *Las fronteras de la literatura: Redoble por Rancas* [Tesis de maestría, Universidad Nacional Mayor de San Marcos].

Matos Mar, J. (Comp.). (1976). *Hacienda, comunidad y campesinado en el Perú* (2.ª ed.). Instituto de Estudios Peruanos.

Meyer, B. (2008). *Héroes: Los grandes personajes del imaginario de nuestra literatura*. Siruela.

Molinié, A. (2022). *El rito y la historia: La configuración de la memoria en el mundo andino*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú; Instituto Francés de Estudios Andinos.

Moraña, M. (1983). Función ideológica de la fantasía en las novelas de Manuel Scorza. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 9 (17), 103–131.

Mujica Bermúdez, L. (2019). *Ukunchik: la naturaleza del cuerpo y la salud en el mundo andino*. Pontificia Universidad Católica del Perú; Instituto de Ciencias de la Naturaleza, Territorio y Energías Renovables; Universidad Nacional José María Arguedas.

Navarrete Linares, F., & Olivier, G. (Dirs.). (2000). *El héroe entre el mito y la historia*. Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos (CEMCA).

Oquendo, A. (1971, 11 de julio). *Sobre* Redoble por Rancas. *El Comercio*.

Ortiz Rescaniere, A. (1973). *De Adaneva a Inkarrí. Una visión indígena del Perú*. Retablo de Papel.

Ortiz Rescaniere, A. (1986). Imperfecciones, demonios y héroes andinos. *Anthropologica*, 4(4), 191–224. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Ossio, J. (Ed.). (1973). *Ideología mesiánica del mundo andino* (2.ª ed.). Ignacio Prado Pastor.

Ossio, J. (1994). *Las paradojas del Perú oficial: Indigenismo, democracia y crisis estructural*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Oviedo, J. M. (2001). *Historia de la literatura hispanoamericana: Vol. 4. De Borges al presente*. Alianza Editorial.

Pacheco Medrano, K. (2018). Piedra de la muerte, piedra de la eternidad: los seres petrificados en la mitología prehispánica. En G. Portocarrero (Ed.), *Ecos de Huarochirí: tras la huella de lo indígena en el Perú* (pp. 83–94). Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Pease, F. (2014). *El dios creador andino*. Ministerio de Cultura; Dirección Desconcentrada de Cultura del Cusco.

Perlado, J. J. (1997). Manuel Scorza: «Sobre la irrealidad total, he puesto la realidad absoluta». *Espéculo: Revista de estudios literarios*, (7).

Puccini, D. (1986). Manuel Scorza, el cronista de la epopeya india. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 12(23), 63–71.

Puente, J. (2024). *El Estado rural: Indígenas, campesinos y comuneros en la sierra central*. Instituto de Estudios Peruanos.

Rama, A. (1981). *Más allá del boom: literatura y mercado*. Siglo XXI Editores.

Ramírez V., E. (2007). La presencia y significado del mito en *Historia de Garabombo, el Invisible* de Manuel Scorza. *Poligramas*, (27). Universidad del Valle.

Ramos Arancibia, A. (2015). *Focos de resistencia y simbología del poder en Redoble por Rancas de Manuel Scorza* [Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Mayor de San Marcos].

Rojas Rúnsiman, J. C. (2020). Imagen de un escritor comprometido: recursos de autoficción en *La tumba del relámpago* de Manuel Scorza. *Letras*, 90(132).

Ricoeur, P. (1999). *Historia y narratividad*. Ediciones Paidós.

Salazar, N. (2019). El mito, el héroe y la resistencia histórica en *La guerra silenciosa* de Manuel Scorza. Desde el Sur, 11(1), 73-99.

Sánchez Garrafa, R. (2014). *Apus de los cuatro suyos: la construcción del mundo en el ciclo de los dioses montaña*. Instituto de Estudios Peruanos; Centro Bartolomé de las Casas.

Sánchez Garrafa, R. (2020). *Los Ayar. La refundación del Centro del Mundo*. Lima: Editorial Bisonte.

Sánchez Garrafa, R. (2022). *Muerte y mundo subterráneo en los Andes*. Editorial Bisonte.

Sanmartín Cava, J. F. (2021). *El héroe en el imaginario colectivo. Aproximación arquetípica desde los primeros relatos hasta las industrias de la comunicación y culturales* [Tesis doctoral, Universitat Politècnica de València].

Schaeffer, J. M. (2002). *¿Por qué la ficción?* Ediciones Lengua de Trapo.

Scorza, M. (2006). Literatura: Primer territorio libre de América. En T. Escajadillo & M. Mamani Macedo (Eds.), *Literatura: primer territorio libre de América* (pp. 31–50). Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Scorza, M. (2020). *Redoble por Rancas*. Alfaguara.

Scorza, M. (2021). *Historia de Garabombo, el Invisible*. Alfaguara.

Shaw, D. (1981). *Nueva narrativa hispanoamericana: Boom, posboom, modernismo*. Cátedra.

Soler Serrano, J. (1977). Manuel Scorza [Entrevista]. *A fondo*. Televisión Española.

Soltero, G. (2005). *Manuel Scorza, responsabilidad y olvido*. Signos Literarios, 1(1), 123–128. (enero–junio).

Tamayo Vargas, A. (1975). Manuel Scorza y un neoindigenismo. En *Literatura peruana. Procesos e integraciones* (pp. 295–309). Instituto Nacional de Cultura.

Tamayo Vargas, A. (1996). Persistencia del indigenismo en la narrativa peruana. En C. Toro Montalvo (Ed.), *Historia de la Literatura Peruana*. Tomo XIII: Siglo XX. Narrativa-Ensayo (1900–1995). A.F.A. Editores Importadores.

Teja, A. (1978). Entrevista a Manuel Scorza. *Mester*, 7(1), 33–41.

Trujillo Araujo, V. (2023). Rancas luchará: la subversión como solución en Redoble por Rancas (1970) de Manuel Scorza. Tesis (Lima), 16(22), 331-350.

Urbano, H. (1981). *Viracocha y Ayar: héroes y funciones en las sociedades andinas*. Centro de Estudios Rurales Andinos Bartolomé de las Casas.

Villegas, J. (1970). *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX* (Introducción). Planeta.

Zuidema, R. T. (1977). Mito e historia en el antiguo Perú. Allpanchis, 10(10), 15-52.