

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

E.A.P. DE LITERATURA

**El poder bajo la lente del humor en Redoble por
rancas, de Manuel Scorza**

TESIS

Para optar el Título Profesional de Licenciado en
Literatura

AUTOR

Paulina Janet Calderón Limachi

ASESOR

Mauro Félix Mamani Macedo

Lima - Perú

2015

A Don José y Doña Paula, donde estén.

2.4.2.2.1. Parodias sobre el honor del alcalde.....	80
2.4.2.2.2. La carnavalización de una kermés y una rifa trucada.....	82
2.4.2.2.3. Un fraude hípico y el encuentro personal entre el Juez y Héctor Chacón.....	85
2.4.2.3. El grave humor de la Cerro de Pasco Corporation.....	89
2.4.2.4. El no tan discreto humor de los ranqueños.....	92
CONCLUSIONES.....	96
BIBLIOGRAFÍA.....	98
ANEXO.....	103

INTRODUCCIÓN

Redoble por Rancas (Manuel Scorza, 1970), obra insertada en la tradición indigenista peruana, está inmersa en un universo fundamentalmente político, puesto que representa el contexto, el desarrollo y el desenlace de un levantamiento campesino. Los personajes entran en relaciones asimétricas de poder, propias de la realidad referenciada, es decir, de la sociedad andina del Centro del Perú de mediados del siglo XX. La sociedad rural peruana de entonces, mostraba un marcado patrón colonial del poder, pese a los procesos de modernización y capitalización emprendidos desde inicios de ese siglo: es decir, los sectores modernos del capital internacional utilizaban para su propio beneficio los tradicionales abusos del poder local. Como resultado, se beneficiaban a la vez las elites tradicionales locales y las corporaciones internacionales, mientras los campesinos andinos seguían siendo la base productiva de la sociedad, pero sin recibir los beneficios correspondientes. De aquí la índole política de la narrativa misma de la novela: el enfrentamiento entre los comuneros de Rancas y la compañía minera Cerro de Pasco Corporation, una empresa estadounidense. A estos personajes se suman los sectores sociales locales no indígenas, pertenecientes a las élites provincianas locales, conformadas principalmente por el Juez Montenegro y otros

funcionarios, representantes del poder judicial y las fuerzas policiales y armadas: los notables y su entorno. Estos son los personajes principales de un escenario aparentemente local. Scorza los hizo universales.

El presente estudio enfoca la utilización del humor en la descripción de personajes y situaciones centrales para la novela. De manera más específica, la hipótesis de este trabajo sostiene que Manuel Scorza aplica el humor a personajes y situaciones de manera diferenciada, con una lente distorsionadora y descarnadamente irónica y sarcástica en el caso de los personajes con poder, y con una lente cordial y empática en el caso de algunos comuneros de Rancas y sus aliados, con el fin de reivindicar al sujeto indígena en el nivel del individuo. El humor, entonces, no es un aspecto que podría llamarse secundario en el proyecto de Scorza. Quizá las tendencias doctrinarias de izquierda prevalecientes en las décadas de los años 60 y 70 en el Perú y Latinoamérica, y, en realidad, en el resto de la sociedad de mediados del siglo XX, no permitieron resaltar el carácter humorístico, satírico, dolido y travieso de Scorza.

En el primer capítulo se discute primero el discurso literario y el humor, y también se desarrolla el estudio de la ironía, para poder comprender el tono general de la obra. Esta discusión nos permite entender *Redoble* como parte de la literatura global occidental, en cuanto es una continuación de las manifestaciones más radicales del romanticismo de fines del siglo XVIII y del XIX. En segundo lugar, en el mencionado capítulo, se hace una evaluación general de los ejes socioculturales que sostienen y mantienen juntos a la política y el humor en la literatura peruana. Un lugar especial de este capítulo es una revisión de la cultura urbana latinoamericana, históricamente

conformada desde la invasión española, base desde la cual el crítico Ángel Rama desarrolló el concepto de Ciudad Letrada, a partir del cual es posible comprender desde sus raíces las características de la tradición indigenista, peruana (y latinoamericana). Finalmente, el primer capítulo concluye discutiendo las características de la variante neoindigenista, en la que se inserta la novelística de Manuel Scorza, representada en nuestro particular caso, en *Redoble por Rancas*. Como se verá en el segundo capítulo, la lectura de las obras de Mijaíl Bajtín me permitió dar el paso que une todo lo discutido arriba, con una tradición literaria universal.

El segundo capítulo comprende, en primer lugar, una discusión sobre la teoría de la novela de Mijaíl Bajtín, discusión que se enfoca, especialmente, en las nociones de carnavalización, de lo grotesco, del plurilingüismo y el dialogismo, para comprender cómo se estructuran el humor y la política en *Redoble por Rancas*, en el contexto de la socialmente quebrada y políticamente asimétrica comunidad nacional peruana. Más adelante en este segundo capítulo, se verá la manera en que estas nociones bajtinianas nos permiten comprender, es decir, darle un sentido general, a la novela de este importante escritor peruano. Esta tesis está dirigida, en última instancia, a darle sentido a aspectos de esta narración, a saber, el humor y la política, que no fueron comprendidos inicialmente como un entramado originalmente concebido por el autor para darle significado a los hechos de Rancas. De ahí la incompreensión inicial y el tomar a menos lo ligero, lo festivo y lo que era asumido como dislocado en su obra. El genio peculiar de Manuel Scorza se enfocó en lo específico, único e irrepetible de Rancas, con una lente personal y una perspicacia que hasta ahora sorprenden.

CAPÍTULO 1

EL HUMOR Y LA LITERATURA

1.1. El discurso literario y el humor

Redoble por Rancas es un escrito que ha desafiado las lecturas tradicionales por el hecho de integrar componentes aparentemente contradictorios como lo real y lo irreal, lo serio y lo humorístico. Más específicamente, el humor y la política recorren entrelazados todo *Redoble por Rancas*, y esta característica destaca el aporte novedoso de esta novela en la tradición literaria indigenista; de hecho, como veremos en este capítulo, estos dos elementos le prestan inteligibilidad y le dan sentido de conjunto a esta obra. Para comenzar, en esta sección me centraré en el humor. De manera más específica, presentaré la discusión teórica necesaria para estudiar los aspectos humorísticos de *Redoble* fundamentalmente a partir de los estudios sobre la ironía de Paul de Man (1995) y José Pellicer (1999). Definitivamente, los aspectos humorísticos presentes en la novela van más allá de lo meramente cómico, risueño o ridículo de las situaciones, y llegan a constituirse en elementos del discurso literario de esta novela. Un ejemplo sobresaliente de este caso puede verse en el capítulo 9, “Acerca de las aventuras y desventuras

de una pelota de trapo”, en el que una narración carnavalizada de una carrera de caballos nos conduce, en los párrafos finales del capítulo, a un encuentro entre el Juez y el Nictálope en el que podemos apreciar, frente a frente, la profunda diferencia entre la calidad humana de ambos.

1.1.1. Estado de los estudios sobre el humor en *Redoble por Rancas*

El humor en *Redoble por Rancas* fue uno de los aspectos que dificultó la recepción temprana de esta novela entre los críticos literarios locales. Una de las primeras observaciones acerca del humor en *Redoble* fue hecha por Abelardo Oquendo (1971), quien a pocos meses de su publicación acusó a la novela de frivolidad, criticó su “tono de farsa” y señaló “un carácter lúdico en su escritura y en la concepción de situaciones y personajes” que se interpondría, según este crítico, “entre la realidad y la forma de narrarla” (Citado por Mamani, 2008a, p. 10). El humor, en otras palabras, socavaba el objetivo de denuncia que el autor se proponía explícitamente en la “Noticia” que precedía al relato en su primera edición.¹ Los elementos humorísticos de este escrito se constituirían así, según esta perspectiva crítica, en su principal debilidad: una realidad trágica no debería ser narrada de manera festiva.

Por otro lado, el momento de la publicación de la novela tampoco contribuyó a su recepción entre la crítica limeña. *Redoble* apareció cuando la atención de la crítica se centraba en el llamado ‘boom’ de la novela latinoamericana y cuando la novela indigenista peruana era percibida como en una fase de extinción (Huamanchumo, 2008, p. 16). La novela de Gabriel

¹ “Este libro es la crónica exasperantemente real de una lucha solitaria: la que en los Andes Centrales libraron, entre 1952 y 1962, los hombres de algunas aldeas sólo visibles en las cartas militares de los destacamentos que las arrasaron” (Scorza, 1970, p. 9).

García Márquez, *Cien años de Soledad*, por ejemplo, tenía apenas cuatro años de publicada. Es comprensible, por tanto, que no se pudiera apreciar la obra de Manuel Scorza como un producto decantado y novedoso del indigenismo en el cual el humor y la concepción irónica fueran partes fundamentales. Esta inicial cerrazón local contrastó con el éxito internacional que disfrutó esta primera novela de Scorza, el cual se expresó en numerosas ediciones internacionales y traducciones a otros idiomas². Y contrastó también con la actitud receptiva temprana de críticos como Tomás G. Escajadillo, quien ya en 1978 consideraba “La guerra silenciosa” – como se denomina la serie de cinco novelas que se inicia con *Redoble* – como “uno de los proyectos narrativos más importantes que se haya intentado entre nosotros”. En este artículo, Escajadillo ya mencionaba al humor como uno de los elementos que desconcertaba a la crítica, además del “tono desenfadado”, el uso “desafiante” de las metáforas y descripciones, y la presencia frecuente de la ironía (Escajadillo, 1978, pp. 185, 189).³

Estudios ulteriores han resaltado la convergencia del humor, la denuncia y la ironía en una novela donde se reconstruye de manera eficaz la problemática de las comunidades indígenas en su relación con la sociedad nacional no indígena que las rodea. Oswaldo Estrada encuentra que *Redoble* es una novela que podríamos llamar sinfónica, compuesta por diversas voces dialogizadas, entre las que resaltan las voces de los sin poder, provenientes de una tradición oral: las “comarcas rurales” enfrentan con humor e ironía a

² En su tesis de Maestría, Mauro Mamani afirma que la bibliografía crítica sobre la obra de Scorza es “extensa” y que el número de las traducciones de sus libros a otros idiomas “supera a las de los principales escritores del país” (Mamani, 2008a: p. 65).

³ En su artículo “Scorza antes de la última batalla” (1978), en la nota 3 al pie de página 184, Escajadillo reconoce los argumentos “valiosos y dignos de discutirse” de Oquendo y Ricardo Ráez.

aquellas voces ciudadinas pertenecientes a las elites que los oprimen, en un ambiente “carnavalesco” (2002, pp. 163-167). De manera más explícita, Juan González afirma que el humor es “un rasgo esencial” de todo el ciclo novelesco de Scorza, y que es algo “más que un simple recurso”, puesto que mediante el humor los personajes “reflexionan sobre su mundo y sobre ellos mismos” (2008, p. 159). Es decir, el humor es reconocido, por tanto, ya no como exclusivamente un efecto estético que busca determinada respuesta del lector, sino como una manera de que los personajes mismos se expresen, como actores con vida propia, desde la realidad de la novela, y de que ellos expresen su propio mundo: el humor como mecanismo de introspección, de descubrimiento de cómo el mundo exterior se refleja en los sentimientos propios, en atisbos y certidumbres. El humor y la ironía presuponen la capacidad de ver la realidad en múltiples niveles, y de jugar con ellos y sus significados. Los comentarios de González parecen dar cuenta de una cada vez mejor comprensión de la ironía con que fue concebido el proyecto narrativo de Scorza. La incompreensión inicial puede entenderse así como consecuencia de que la tradición indigenista hubiera estado siempre alejada de una concepción irónica de la existencia. Además, debe señalarse que en más de una oportunidad el mismo autor manifestó su preferencia personal por afrontar con humor los inconvenientes y problemas de la vida. Actualmente, parece que definitivamente el humor y la ironía ya forman parte de la disposición con la que la crítica lee a Manuel Scorza.

Me enfocaré a continuación en dos tesis relativamente recientes – escritas ambas en la última década – que incluyen de manera resaltante los aspectos irónicos y humorísticos de *Redoble por Rancas*: la de Yuri Vílchez

Bejarano, *Aproximación a la novelística de Manuel Scorza. Redoble por Rancas: la ironía como discurso crítico* (UNMSM, Tesis de licenciatura, 2007) y la de Mauro Mamani Macedo, *Las fronteras de la literatura: Redoble por Rancas* (UNMSM, Tesis de Magíster, 2008). En la primera de ellas, especialmente, la ironía constituye el tema central.

En la tesis de Vílchez la ironía no solo se convierte en el tema central, sino que, sostiene su autor, la ironía viene a ser parte central del proyecto mismo de Manuel Scorza. Al respecto, Vílchez observa a la ironía presente en dos niveles. En primer lugar, bajo la forma más conocida, como aquella que evidencia una contradicción entre la forma de la enunciación y el propósito de la enunciación: las metáforas, las hipérboles, la burla o el ridículo como recursos que estructuran la novela o que ayudan a configurar a los personajes (Vílchez, 2007, pp. 40-45). Estos recursos, dice Vílchez, fueron los más evidentes para la crítica local que, apenas publicada la novela, los consideró como ripios y obstáculos para la realización de los objetivos del autor. La crítica internacional, por su lado, sí habría rescatado estos recursos, como en el caso de Dunia Gras y Ana María Teja. Para Gras, el humor humanizaría a los personajes y “equilibraría” la tragedia; mientras que para Teja, la risa permitiría invertir el orden social, y por consiguiente desmitificaría los discursos políticos de dominación mostrándolos al desnudo y sin máscaras. Mediante lo que Teja denomina un “contrapunto irónico”, la novela crea personajes poderosos como el Juez Montenegro, que luego son desmitificados mediante los recursos del humor, la ironía, el ridículo, etc. (Vílchez, 2007, pp. 42, 43-44).

Sin embargo, hay un nivel irónico más elevado y globalizador en *Redoble por Rancas*, que convertiría a esta obra en un proyecto de crítica a

toda la poética realista tal como fue practicada por el indigenismo en el Perú. La novela, sostiene Vílchez, constituye un discurso irónico dirigido a desenmascarar el denominado *realismo*⁴ literario cultivado por la tradición indigenista; de este modo, *Redoble* reflejaría, de manera “ecoizada”, un discurso indigenista “realista”. Pero se trataría de crear, no un “eco” de confirmación y asentimiento, sino uno caracterizado por la deformación, la burla y la trivialización en última instancia del discurso al que se hace referencia: el realismo del indigenismo.⁵

La obra de Scorza, que se propone relatar asuntos no solo serios sino trágicos de los que el autor es testigo, lo hace distorsionando a propósito la manera de narrarlos, para que el lector advierta que el autor está dispuesto a separarse de la manera habitual, indigenista, de contar los sucesos que les suceden a los indígenas. Por supuesto, las afirmaciones anteriores adquieren mayor sentido cuando se toma en cuenta la posición personal de Manuel

⁴ En su tesis, Vílchez presenta definiciones del realismo que es pertinente tener en cuenta: “El Realismo Genético es aquel que pone énfasis en la potencialidad imitativa o reproductiva de una realidad que la obra literaria posee. El Realismo Formal, por el contrario, desplaza el interés a otro ámbito: ya no es la correlación entre realidad y obra; sino, el mundo creado autónomamente dentro de la obra. El Realismo Intencional, que es la propuesta de este autor para superar las deficiencias de las otras perspectivas, involucra dialécticamente las anteriores para entender el Realismo como ‘un fenómeno fundamentalmente pragmático, que resulta de la proyección de una visión del mundo externo que el lector – cada lector – aporta sobre un mundo intencional que el texto sugiere’” (Vílchez, 2007, p. 27).

⁵ Vílchez se basa en el tratamiento dado a la ironía por la pragmática lingüística, especialmente en los planteamientos sobre la ironía verbal del libro de Ángela Torres Sánchez, *Aproximación pragmática a la lingüística* (1999). Esta autora, citada por Vílchez, expresa de la siguiente manera el enfoque del eco y la ironía: “Normalmente el eco es la repetición de un enunciado previo o de su contenido, y que pretende usarse para señalar conformidad con el contenido proposicional del mismo, o para simplemente indicar que se ha entendido. Pero en los casos de ironía ecoica, el emisor se remite al contenido de otro enunciado para deformarlo, exagerarlo o modificarlo burlescamente, con la intención de mostrar su actitud negativa ante el estado de cosas aludido o hacia su autor”. (Torres Sánchez, citada en Vílchez, 2007, p. 49).

Scorza ante el discurso indigenista: él lo considera un “correlato de los discursos políticos imperantes en la literatura peruana”, porque buscaban justificar un estado de dominación; es más, el indigenismo como género literario era visto por Scorza como una “máscara” que “calumnia” la realidad (Vílchez, 2007, pp. 6, 55). La ironía, de este modo, con su capacidad de desdoblar significados y discursos, con su capacidad de caracterizar todo un discurso con un tono que no corresponde a los hechos narrados, permite explicar también la presencia de elementos irreales en una novela que pretende ser también un texto de denuncia. La tesis de Vílchez, entonces, se proyecta más allá del análisis del texto de *Redoble* y hace uso extensivo de entrevistas a Scorza y declaraciones de éste en las que el autor manifestaba su propósito de desmarcarse del indigenismo.

Si para entender *Redoble* la tesis de Vílchez se proyecta más allá de las fronteras del texto mismo, la tesis de Mauro Mamani se proyecta más allá de las fronteras mismas del género literario. En efecto, Mamani ubica a *Redoble* como un discurso que transcurre en un territorio textual fronterizo entre los géneros discursivos de la novela, la crónica y la historia (Mamani, 2008a, p. 101). De hecho, esta tesis incorpora las dimensiones históricas reales que constituyen la referencia de la recreación ficcional de Scorza, así como tiene en consideración la labor de cronista que desempeñó este autor recogiendo los testimonios de los participantes de la masacre de Rancas ocurrida en mayo de 1960.⁶ La historia real de lucha por las tierras de la comunidad de Rancas, que habían sido ilegalmente cercadas por la compañía Cerro de Pasco Corp.,

⁶ Sobre la labor de cronista de Scorza, véase las declaraciones de Genaro Ledesma sobre Scorza entrevistando a los miembros de la comunidad con una grabadora (Apéndice “Testimonio de Genaro Ledesma”, en Forgues 1991, pp. 157-170) y las declaraciones del mismo Scorza: “Soy el cronista de una realidad vencida” (Forgues, 1991, p. 23).

subyace en esta empresa narrativa y tuvo dimensiones verdaderamente trágicas para los campesinos protagonistas: cuatro muertos, decenas de heridos, vidas destrozadas. El mismo Scorza, refiriéndose al tono de humor con que narra la novela en relación con el trasfondo de tragedia de los hechos reales, en más de una ocasión sostuvo que era necesario para aliviar la tensión de la lectura. Mamani retoma esta misma función del humor y añade otra: el humor como “arma de lucha” y la necesidad de la efectividad retórica de la denuncia, afilada por la ironía y la sátira sobre el poder.

Por supuesto, “arma de lucha” se refiere a las armas del cronista que denuncia. En una entrevista citada por Mamani, Scorza sostenía que al “cinismo” y la “agresión estúpida” del estado, él respondía con el “humor negro” y la “agresión irónica” del escritor (Mamani, 2008a, p. 123). El autor se propone así subvertir la realidad de la dominación denunciándola con un discurso trasgresor que deforma, exagera y descalifica esa realidad. Es una ficción que revela una realidad por medio de la “manipulación del valor veritativo de lo que se asevera” (Mamani, 2008a, p. 110). Al mismo tiempo, sin embargo, el autor manifiesta su necesidad personal de recurrir al humor como una forma de supervivencia.⁷

Con estos antecedentes en la literatura especializada en el tema, la presente tesis se propone contribuir al campo de los estudios literarios sobre el indigenismo, desde el punto de vista del humor en *Redoble* aplicado al desarrollo de los personajes, siguiendo el objetivo de reivindicar al sujeto indígena característico de la tradición indigenista. Más específicamente, en este trabajo se propone la hipótesis de que Manuel Scorza aplica el humor a

⁷ Véase, por ejemplo, la anécdota que cuenta de sí mismo riéndose del nombre del camión donde lo llevaban detenido: “Yo también fui último modelo” (Mamani, 2008a, p. 123).

determinados personajes y situaciones de manera diferenciada, con una lente distorsionadora y descarnadamente irónica y sarcástica en el caso de los personajes con poder, y con una lente cordial y empática en el caso de algunos comuneros de Rancas y sus aliados, con el fin de reivindicar al sujeto indígena al nivel del individuo. No existen antecedentes conocidos desde este punto de vista, salvo los señalamientos de esta problemática en los planteamientos de Ana María Teja y Dunia Grass, tales como son presentados por Yuri Vílchez.⁸

1.1.2. El humor y la ironía en *Redoble por Rancas* y su autor

El humor distiende las tensiones y las disipa. El humor también desconcentra y distrae la atención y el ánimo; cuando irrumpe, interrumpe, pues el humor nunca se puede anticipar: si se lo anticipa, se pierde y se va. En una relación entre dos personas, las manifestaciones más agresivas del humor pueden descalificar al otro, pueden socavar su autoridad, exagerar sus defectos, exponerlo al ridículo. Desde este punto de mira, el humor es potencialmente desestabilizador en los discursos oficiales, que se supone deben ser serios e invariables (Mamani, 2008a, p. 122). El humor puede estar presente también en el tono general de la narración, y no exclusivamente en un quiebre súbito de los significados. Este tono puede retorcerse y mantenerse como una farsa a lo largo de toda una situación, una escena, un capítulo. También puede ser un ligero tono de simpatía. Mamani menciona el humor propio del habitante rural andino, aquel con el que toma las desgracias de su

⁸ Existe un antecedente sobre el tratamiento del humor, presente en un artículo escrito por Óscar Osorio para el portal web Cyberayllu, en el que estudia el humor desde el punto de vista de uno solo de los personajes del ciclo "La guerra silenciosa", Niño Remigio, quien no es uno de los héroes de la novela, es un personaje bufonesco que confronta al poder desde el humor.

vida y con el que canta: las canciones quechuas de carnaval, por ejemplo, son pícaras y abundan en dobles sentidos sexuales; traducidas, pierden su gracia, porque traducidas aparecen como analizadas, y el humor en frío, también desaparece (Mamani, 2008a, p. 122). Pero, sobre todo, el humor es difícil de definir y su mejor juez es cada lector, pues su sutileza podrá a veces pasársele a uno y no a otro, dependiendo de la competencia cultural de los lectores.⁹

Manuel Scorza reconocía que él mismo reaccionaba con humor ante las circunstancias difíciles y que el humor era un elemento generalmente ausente en la creación literaria latinoamericana.¹⁰ Sobre el uso de este recurso en su narrativa, afirmó que cumplía el papel de amortiguador de tensiones y de herramienta de la denuncia (Mamani, 2008a; González, 2008). Esta última función, especialmente, es importante pues permite incorporar la utilización del humor directamente en uno de los objetivos que caracteriza al discurso indigenista, su denuncia de la explotación, el abuso y el despojo de la población indígena. *Redoble* es, de este modo, la primera novela indigenista que articula el humor dentro de su narrativa, lo cual constituye una novedad importante que define los aportes de Manuel Scorza a la literatura peruana del siglo XX. En este sentido, este ejercicio agresivo “inunda de insolencias y significados ocultos” el avance de la novela (González, 2008, p. 167). En otras palabras, no se trata de un humor complaciente que busque nada más la risa del lector; el humor que Scorza introduce en *Redoble*, lleva consigo el ánimo levantisco de este autor.

⁹ Agradezco a mi asesor, el profesor Mauro Mamani por la precisión de este concepto.

¹⁰ Mauro Mamani aborda el humor en *Redoble* en las páginas 122-126 de su tesis. En ellas no intenta ninguna definición, aunque sí cita varias entrevistas en las que Scorza se expresa acerca de su visión personal del humor y el papel de éste en su novela.

El estudio del humor, en este trabajo, ha sido entendido como incluido dentro de la *ironía*.¹¹ La noción de ironía, en sus términos más particulares, alude al desdoblamiento entre las palabras y su significado. La ironía es “la figura retórica que consiste en decir algo significando precisamente lo contrario de lo que se dice” (Pellicer, 1999, p. 15). Por esto es que la ironía siempre entraña una dualidad. Esta figura ha sido estudiada extensamente desde la antigüedad clásica, tanto en sus manifestaciones textuales como situacionales. Sin embargo, es una extensión de esta noción lo que nos parece singularmente importante para entender la obra de Manuel Scorza en tanto esfuerzo y novedad narrativa; es decir, cuando pasamos de la ironía en unas líneas o un fragmento en un obra, a la obra como una totalidad, a la obra como algo irónico en ella misma. La extensión del sentido de la ironía, de las líneas de un texto a la concepción del texto mismo, es algo que se hizo posible gracias a los estudios de ella hechos por la filosofía y la literatura alemana romántica (De Man, 1996, p. 167). Gracias a estos autores, fue posible empezar a pensar en la ironía como un proyecto artístico, más que como un simple recurso. Si, como recurso literario, la ironía podía ser explicada como el desencuentro entre el enunciado y lo que se quiere decir con él, la ironía como actitud podía llevar a un paso mayor: no solo una frase o unas líneas podían ser irónicos; toda una obra podría entenderse como una actitud irónica.

La ironía romántica incorporaba así toda una filosofía. Siendo el mundo paradójico, ambivalente y contradictorio, el artista debe asumir una actitud irónica para dar adecuada cuenta de él. Un mundo de esas características

¹¹ Para este tema, han resultado medulares las lecturas de dos autores, Paul de Man (“The Concept of Irony”, conferencia leída en 1977 y publicada en 1966), y Juan Pellicer (*EL placer de la ironía*, México 1999). Agradezco la traducción del inglés de este artículo, facilitada por Alberto Loza Nehmad, reconocido traductor peruano.

guarda sus verdades veladas, ocultas a los ojos de lo cotidiano; y para develarlas se debe asumir la visión irónica de las cosas, puesto que solo con ella, gracias a su inherente dualidad y a su capacidad de percibir el desdoblamiento, se lograría una mejor y mayor comprensión de la vida, que también es dual y se muestra solo parcialmente (Pellicer, 1999, pp. 58-59). Los principales estudiosos de la ironía en el romanticismo alemán fueron el escritor Friedrich Schlegel y el filósofo al que Schlegel consideraba el más importante dialéctico de su tiempo, Fichte. El crítico literario belga Paul de Man ha encontrado que las características principales de la ironía, tal como las plateó Schlegel, son su *negatividad/destructividad* y la *incomprensibilidad* que supone; de ahí su presencia *amenazadora* en el lenguaje. El elemento lingüístico natural donde ocurre esta incomprensibilidad sería el lenguaje de la mitología, lenguaje de experiencias primarias y fundadoras, donde se expresan “The language of madness, the language of error, and the language of stupidity” (de Man, 1996, p. 181).¹² Estas reflexiones resultan iluminadoras cuando recordamos que el proyecto scorziano en *Redoble* incorpora un importante componente mítico, y que la historia por ser narrada, el asedio (despojo y matanza de los campesinos), tiene como elementos; la locura, el error y la tontería. Por ejemplo, el recurso de los comuneros de pedir permiso para hacer pastar sus ovejas en los solares baldíos de la Municipalidad de Cerro de Pasco es antecedido por la descripción de tales solares:

En casi todos los pueblos de Cerro de Pasco, y en casi toda la República Peruana, los mejores terrenos del pueblo son solares insultados por las malolientes lluvias de las necesidades públicas. Esos terrenos son monumentos a la

¹²“(…) el lenguaje de la locura, el lenguaje del error y el lenguaje de la tontería”. Traducido por Alberto Loza Nehmad.

esperanza (Capítulo 28, “Que probará que alguna diferencia existe entre picaflores y ovejas”: 239).

El autor pasa a explicar que cada solar está abandonado, pues ya ha sido reservado para la futura realización de una obra destinada a satisfacer alguna necesidad pública como una posta médica, una escuela, etc.; sin embargo, tal obra nunca se materializa, y el solar y su simbólica “Primera piedra” queda abandonado: otro monumento a la esperanza en el Perú, que en adelante es usado como mingitorio público. En el mismo capítulo, la subsiguiente discusión acerca de si las ovejas pueden comer las flores llevadas al cementerio por el Día de los Difuntos, es otro ejemplo de una mirada irónica sobre la sociedad peruana.

En el centro mismo de la ironía tal como la ejercita Schlegel, se entrelazan y enfrentan dos códigos cuidadosamente compuestos pero radicalmente incompatibles entre sí, y que niegan toda posibilidad de comprensibilidad del texto en cuanto argumento filosófico.¹³ Ambos códigos contradictorios, desarrollados conjuntamente en un párrafo irónico, “They interrupt, they disrupt, each other in such a fundamental way that this very possibility of disruption represents a threat to all assumptions one has about what a text should be”. La ironía schlegeliana es, entonces, profundamente desestabilizadora y amenazadora, puesto que se fundamenta en la parábasis, es decir, “the interruption of a discourse by a shift in the rhetorical register” (De

¹³ La referencia de este párrafo es al fragmento 37 de *Lyceum*, donde Schlegel describe el proceso de la buena creación literaria artística y, con las mismas palabras, las recomendaciones para el proceso físico del coito. Este párrafo es analizado *in extenso* por Paul de Man, en su ensayo, “The Concept of Irony”.

Man, 1996, pp. 169, 178)¹⁴. Pero la ironía no es una mera interrupción sorpresiva del discurso, sostiene de Man, sino, en palabras de Schlegel, es “la parábasis permanente”: un estado permanente y violento de paradoja. La ironía en Schlegel y De Man es, entonces, un recurso artístico ni un momento en el discurso: es una enorme revelación.

Trasladadas estas reflexiones al mundo andino de la literatura indigenista podemos ver su potencialidad para entender el enfoque scorziano. La realidad social de los Andes está fundada en el encuentro violento de dos concepciones de la vida: la occidental, traída por los españoles e impuesta con la Conquista sobre los habitantes nativos, y la andina, que durante siglos se ha mantenido en actitud de resistencia, activa o pasiva. La realidad consiste así de dos sujetos enfrentados, cada uno con su propia visión particular del mundo. Una actitud unilineal, unívoca, que negara el componente contradictorio y conflictivo de la sociedad peruana, solo podría dar cuenta parcial de esta nuestra realidad escindida y en última instancia interdependiente. La revalorización y reivindicación del sujeto indígena que emprende Manuel Scorza en *Redoble por Rancas*, entonces, parte de asumir que éste no es un sujeto pasivo de la explotación y el abuso, y por eso este autor subvierte mediante la recreación ficcional el referente real, exagerando los defectos y vicios de la parcialidad dominante, ridiculizándolos y ridiculizando a sus representantes. De este modo, el texto de Manuel Scorza se inserta en la tradición indigenista, pues revaloriza y reivindica a los personajes indígenas mediante el reconocimiento de que su mundo y su visión del mundo, *también*

¹⁴ “Se interrumpen, se perturban entre sí de una manera tan fundamental que esta misma posibilidad de perturbación representa una amenaza para todos los supuestos que se tiene acerca de qué debería ser un texto”; “(...) la interrupción de un discurso por un cambio en el registro retórico”. Traducido por Alberto Loza Nehmad.

existe. A esto se refiere Yuri Vilchez cuando afirma que el realismo es un *correlato* de los discursos dominantes que se asumen únicos o mejores. La visión irónica de la realidad de parte del artista, permite incorporar y reconocer la plenitud de la experiencia del personaje indígena y su mundo (2007, p. 4)

Hay algunas cualidades de la ironía que conviene recordar en este momento: en primer lugar, su calidad subjetiva: “la ironía, como la belleza, está en el ojo del espectador” (Muecke, citado por Pellicer, 1999, p. 56). Esta característica nos permite entender mejor el silencio o la incompleta comprensión inicial que rodearon a la novela de Scorza en el Perú. La ironía no es explícita, sino que debe ser advertida por el lector. Quizá la larga tradición de seriedad en el indigenismo peruano ayudó a que no se pudiese entender cabalmente la visión irónica de Scorza; quizá, subjetivamente, los peruanos no estábamos preparados colectivamente para recibir inmediatamente esta novedad literaria, porque nos asumíamos parte de solo uno de los dos mundos que conforman el Perú, y no de ambos a la vez. Y, de hecho, la plana visión realista predominante en la literatura le hacía eco a una historiografía tradicional que no incorporaba las voces de los conquistados; recordemos la propuesta de Mamani: *Redoble* participa también del género historiográfico y de la crónica. Respecto a este último, cabe señalarse que la incorporación de las voces indígenas en la historia era un hecho relativamente reciente en Latinoamérica, representado de manera magistral por la crónica del antropólogo mexicano Miguel León Portilla, *Visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la conquista* (1959). En su investigación, León Portilla utilizó fuentes escritas en Náhuatl, envidiable posibilidad abierta para el conocimiento de la historia mesoamericana gracias al conocimiento y uso de la escritura en

la cultura mexicana nativa.¹⁵ La novela de Scorza muestra, entonces, una sorprendente actualidad.

Las características mencionadas de la ironía schlegeliana, su *negatividad e incomprensibilidad*, se ajustan por tanto a las cualidades que Scorza y Mamani atribuyen al humor presente en *Redoble por Rancas*. El humor de la novela es profundamente trasgresor. La deformación caricaturesca de los personajes revestidos de poder, tales como el Juez Montenegro, por ejemplo, están dirigidos a desenmascarar el carácter espurio de su autoridad, nacida de la violencia y sostenida por ella. Por el contrario, el humor desplegado para con los personajes que representan a los comuneros de Rancas y sus aliados, es de tipo cordial y empático, y está dirigido a revalorarlos como personajes en el nivel individual.

1.1.3. El discurso literario y la excepción fronteriza de *Redoble por Rancas*

El discurso literario, en general, es una ficción creada por su autor, y tiene la característica de referirse a un mundo verbalmente posible y autocontenido, es decir, suficiente por sí mismo y en sí mismo (Elejalde, 1998, p. 2). El discurso literario se refiere a esos mundos alternativos creados por la

¹⁵ Debe resaltarse la anticipación y la penetración de Manuel Scorza, quien en 1970 incorporó el mundo de los vencidos como elemento activo dentro de la estructura de su novela, vía el desdoblamiento y la dualidad que supone y permite la ironía. Scorza vivió parte de su exilio político en México, entre 1952 y 1956, donde estudió literatura en la Universidad Nacional Autónoma de México. ¿Conoció y utilizó Scorza los planteamientos de León Portilla? En el Perú, el historiador Juan José Vega escribió una historia del levantamiento de Manco Inca, la cual se proponía presentar la versión inca de la conquista, *La guerra de los viracochas* (1963). Este libro fue publicado en la serie Populibros peruanos, 3ª serie, de la que Scorza fue editor. La noción de reconstruir la historia desde el punto de vista de los vencidos, como enfoque historiográfico, fue aplicada al caso de la conquista del Perú en la obra del historiador francés Nathan Wachtel, quien sustentó su tesis en Francia sobre este tema en 1969; su libro recién se publicó en Francia en 1971. Su primera edición en español apareció como *Los vencidos. Los indios del Perú frente a la conquista* (Madrid, Alianza Editorial, 1976).

imaginación literaria utilizando el medio lingüístico; en este sentido es que se afirma que esos mundos deben ser *verbalmente* posibles, así como nuestro mundo real es *físicamente* posible. Y así como nuestro mundo no depende de ningún universo ajeno para su existencia y se basta por sí mismo, los mundos que crean los discursos literarios son independientes y no dependen de otros para su explicación y existencia. Sin embargo, como ya hemos observado, *Redoble* se constituye en una excepción ya señalada por Mamani (2008a): pertenece al territorio de los discursos de la frontera. Podría decirse así que el mundo verbalmente posible de *Redoble por Rancas*, sí existe en referencia a otros discursos no literarios, como los géneros discursivos de la crónica y la historiografía. Más aún, el asumir los desdoblamientos de la ironía (el autor que se introduce en la ficción, por ejemplo) matiza aún más la afirmación inicial, haciendo que sea necesario también prestar atención a lo extratextual: parafraseando a Ortega y Gasset, el texto es el texto y su circunstancia (Pellicer, 1999, p. 13). El mundo de *Redoble*, por tanto, no pertenece solamente a la ficción. Y existe, además, una extensión del análisis de Mamani que considero clave para el presente estudio. *Redoble*, no solo habita en un terreno gris en cuanto al género discursivo al que pertenece; sino que también constituye un terreno fronterizo entre lo serio y lo humorístico, entre lo grave y lo ligero. Este hecho ofrece un nuevo terreno para la crítica.

El discurso adquiere un perfil y un sentido propio a partir del esquema discursivo preexistente con el que se entronca. Autor y lector contribuyen a darle sentido, en la medida en que ambos comparten los códigos de lectura del esquema discursivo que informa al texto. En su papel de autor-creador y de lector re-creador, ambos acometen una tarea creativa. Descrito de esta

manera, un esquema discursivo no solo orienta la producción del discurso, en tanto que propone una cierta tradición o modo de escribir los textos literarios, sino que, al mismo tiempo, orienta la recepción de los mismos según la idiosincrasia y circunstancias de cada lector. O, como escribe Pellicer (1991), “Cualquiera que sea el texto, cualquiera que sea lo que se entiende por texto literario, su escritura y su lectura, que para algunos son las que juntas finalmente implican su creación, necesariamente incluyen fenómenos que están fuera del texto” (Pellicer, 1999, p. 14). Nada más natural, entonces, que el texto se *desborde* en su traslado del esquema discursivo a su realización concreta, y en el paso de los ojos a la mente del lector. El sentido del texto se ramifica, se subdivide y fluye en direcciones imprevistas en un proceso que nos recuerda siempre el carácter inconcluso de la recepción (Elejalde, 1998, p. 1).

Entonces, dadas estas dificultades para poder fijar la *literalidad* de un discurso literario, quizá la mejor manera de responder a la pregunta sobre la cualidad artística de una obra literaria sea hacerlo desde el enfoque poético *condicionalista*, según el cual el estatus literario de un texto no es algo fijo *a priori* sino que depende de las circunstancias y las condiciones en las que se crea y se recibe. Es de esperarse, por tanto, que los discursos fronterizos como *Redoble*, por ejemplo, enfrenten dificultades de recepción, y por eso es necesario incorporar el análisis de las condiciones que los rodean para poder valorar apropiadamente su literalidad (Genette, 1991). Al empezar el estudio de un texto, la pregunta relevante debería ser, entonces, *¿Cuándo o bajo qué condiciones un texto se convierte en una obra de arte?* Esta pregunta nos lleva a comprender mejor las circunstancias del discurso literario presente en *Redoble por Rancas*. Esta teoría permite acomodar mejor sus esquemas

discursivos novedosos y relacionarlos con los precedentes, en relación con las condiciones imperantes en su cronotopo, es decir a la manera en la que el tiempo y el espacio real, y los hombres históricos reales, son asimilados en *Redoble*.¹⁶ En este caso, dada la existencia fronteriza – entre la realidad y la ficción – de este texto, el tiempo y el espacio coinciden con los de la realidad (ver Mamani, 2008, p. 100). Sin embargo, no hay que perder de vista el hecho de que como obra también fronteriza entre serio y lo humorístico, *Redoble* apela a recursos novedosos que distorsionan el tiempo y el espacio (como los noventa días que dura la partida de póquer del Juez o a las subdivisiones espaciales que crea el Cerco) para realizar y enfatizar su propósito: la denuncia, la sátira, el humor desmitificador.

El mundo del cual emergen la narrativa de Manuel Scorza y él mismo en tanto creador artístico no constituye una realidad homogénea, tersa y sin dobleces. El discurso narrativo ficcional de *Redoble*, por tanto, tampoco lo es. La sociedad rural andina está caracterizada por ser heterogénea y conflictiva desde el primer tercio del siglo XVI, cuando la cultura, la sociedad, las armas y el lenguaje, hablado y escrito, de los conquistadores españoles violentaron la sociedad andina, invadiéndola e imponiéndosele. El impulso narrativo de Manuel Scorza de querer hacer coexistir dos “mundos” en su discurso, tiene un precedente. A fines del siglo XVI e inicios del XVII, el cronista indio Felipe Guaman Poma de Ayala emprendió la tarea de utilizar la lengua escrita española para referir la historia del pueblo andino, el cual no conoció ni utilizó un sistema de escritura antes de la invasión española. El proceso de creación

¹⁶ Véase Bajtín 1989, 237ss.

del discurso de Guaman Poma constituyó un destacable esfuerzo de comunicación intercultural.

En los primeros años del siglo XVII, un autor americano nativo emprendió la tarea de contar la historia americana recurriendo para ello a esquemas discursivos europeos, es decir, “translated his experience into the language of the other”¹⁷ (Adorno, 2000, p. 3). El resultado de esta batalla personal con la lengua española de los conquistadores y de su utilización de esquemas discursivos europeos, fue la ahora famosa *Nueva corónica y buen gobierno* (¿1615?), un manuscrito de más de mil páginas que contiene una colección variada de mitos e información de carácter etnográfico, acompañada de dibujos de la mano del autor y que ilustraban diversas escenas de su narrativa. Esta fue la primera historia del Perú hecha por un cronista indígena que intentaba demostrar en una carta dirigida al rey de España que los antiguos reinos de los Andes habían sido, en realidad, legítimos políticamente, habían estado bien organizados y que incluso habían conocido al Dios de los cristianos. La historiadora literaria Rolena Adorno (2000) describe estos esfuerzos de Guaman Poma y otros similares, como los esfuerzos de “proud and desparate individuals”¹⁸ dedicados a un “process of decolonization in which the territories to be recovered were not only geographical but also spiritual and historical”¹⁹ (p. 3).

Estos escritores, provenientes de una cultura oral, no estaban preparados para expresarse por escrito, y su lenguaje está atravesado de interferencias lingüísticas entre la lengua nativa y la extranjera. Además, al

¹⁷ “tradujo su experiencia en el lenguaje del otro”. Traducción de Alberto Loza Nehmad.

¹⁸ “Individuos desesperados y orgullosos”. Traducción de Alberto Loza Nehmad.

¹⁹ “proceso de descolonización en el cual los territorios por ser recuperados no solo eran geográficos sino también espirituales e históricos”. Traducción de Alberto Loza Nehmad.

tratarse de miembros de las élites locales, en su rol de intermediarios con intereses políticos propios, a menudo distorsionaron su propia historia andina para acomodarla a los intereses de sus lectores españoles, siempre en posición de poder (Adorno, 1986, p. 3). Cabe señalar que más profunda debió ser la brecha y la interferencia en la comunicación para los habitantes del común, quienes no interactuaban cotidianamente con los españoles ni estaban entrenados en su escritura. De esta realidad escindida surge la historia de Rancas. A más de trescientos años después, la realidad andina aún no supera el patrón colonial, aunque vuelve a generar otro intento literario de descolonización: el autor Scorza asume la voz de los vencidos.

El mundo recreado por la ficción de Manuel Scorza e informado por los patrones históricos coloniales ya mencionados, ha sido descrito como *diglósico*, al estar constituido por una parcialidad con cultura oral indígena y otra escrita y española, la de los letrados. En las circunstancias descritas, por tanto, los conceptos de discurso literario, esquemas discursivos, producción y recepción del discurso, estarán obligadamente atravesados por el desencuentro entre segmentos sociales con tradiciones culturales diferentes. En este contexto es que Oswaldo Estrada afirma: “Utilizo la palabra ‘diglosia’ para hablar de un tipo de literatura transcultural o heterogénea que incluye rasgos sobresalientes de la oralidad en un texto literario (Estrada, 2002, p. 167, n.2)²⁰. En el caso de *Redoble*, se verifica la realización de un proyecto literario basado en gran parte en la oralidad del sujeto indígena que busca reivindicar. El mismo tono mítico

²⁰ Esta caracterización es una extensión del término original de *diglosia* que utiliza la lingüística, proveniente del griego y equivalente del latín *bilinguis*, que significa ‘hablante de dos idiomas’ Este vocablo se aplicó por primera vez a fines del siglo XIX para “definir la situación lingüística en Grecia, en la que se utilizaban dos variedades del griego... en funciones diferentes” (Helmer, 2013, p. 29).

de, por ejemplo, un Cerco que avanza engulléndolo todo, pertenece a un mundo oral, así como el relato de las desmesuras del poder: un juego de póquer que dura noventa días. Vemos así que el mundo oral de los indígenas peruanos ha sido incorporado como elemento fundamental de la novela, en contraste con lo que sucedía en el indigenismo ortodoxo, en el que la voz del autor veía al mundo indígena desde afuera, como lo evidencian las frecuentes descripciones etnográficas del sujeto indígena.

1.2. Política y literatura en el Perú

En esta sección veremos los puntos de encuentro entre la literatura y la política, sobre los cuales se construyó la tradición indigenista y neoindigenista en la que se engarza la obra de Manuel Scorza. Como ya se dijo, el humor y la política recorren *Redoble por Rancas*. Y cuando nos referimos a lo político, en este caso no nos quedamos en las desgracias que le acaecen a la comunidad de Rancas a manos del poder local, nacional y extranjero, sino que nos remontamos a la constitución política misma de la comunidad nacional peruana, de la cual Rancas es un elemento constitutivo. La sociedad peruana fue fundada sobre el hecho violento del encuentro de dos pueblos, el andino y el español, y de la conquista del primero por el segundo. La sociedad que emergió y se consolidó después de este proceso violento, y que llegó hasta mediados del siglo XX, está profundamente marcada por los rezagos de la dominación colonial: una distribución del poder esencialmente asimétrica y caracterizada por la dominación de la sociedad andina por parte de la sociedad criolla. La práctica de la literatura en el Perú nació bajo la premisa de esta

sociedad quebrada. Estas características sociales que marcan la matriz histórica, social y cultural andina, han sido descritas por Antonio Cornejo Polar (1984, p. 550).

1.2.1. El establecimiento de una cultura urbana

Desde el siglo XVI, las sociedades creadas por España y Portugal en América tuvieron un carácter profundamente urbano. En ellas, la ciudad representaba la cultura en su más alta expresión, y era el espacio preferido para el intercambio social y económico, así como el lugar donde se desarrollaba la contienda política, tanto entre españoles o criollos o entre éstos y la élite indígena, por la presencia de jueces, abogados y escribanos (Socolow, 1986: 3). El dominio colonial sobre las extensas áreas rurales pobladas por la población indígena y mestiza se basaba y nacía en una extensa red de ciudades, primarias, secundarias y menores, donde residía la élite colonial. Sin embargo, mientras en Europa el proceso de urbanización se desarrolló de manera paralela a la expansión de relaciones de tipo capitalista, la urbanización latinoamericana se realizó sobre una base principalmente precapitalista: los artesanos urbanos en las colonias españolas de América a menudo eran esclavos o personas vinculadas de alguna manera servil a los señores de la élite ciudadana. En la misma época, esto habría sido impensable en Europa (Braudel, 1985, p. 522).

Las ciudades de la América española tuvieron otra característica: sus planos fueron trazados y sus edificaciones construidas siguiendo los diseños tradicionales españoles. Eran ciudades que reproducían el orden ideal español

y romano. En las plazas principales se agrupaban los edificios públicos que representaban a los principales poderes: la cárcel pública, el templo católico y el ayuntamiento. Su estructura social no era muy diversa, y se componía básicamente del grupo dominante conformado por las familias más prominentes, quienes perpetuaban su posición social mediante el matrimonio entre su misma clase, y una plebe urbana que a menudo dependía de relaciones clientelistas con la élite (Scobie, 1988, p. 39). Así, la ciudad estaba dividida entre *vecinos* y habitantes comunes. Ambos grupos eran identificados de acuerdo a consideraciones como raza, pertenencia a algún organismo corporativo de la ciudad, ocupación y propiedad (Socolow, 1986, pp. 7-8). Una característica de este proceso de urbanización fue que mostró una “temprana cristalización cultural” (Gibson, 1966, p. 135) que llegó con su orden más o menos invariable hasta el siglo XIX.

Aunque las élites de estas ciudades basaban su prestigio e ingresos en sus propiedades rurales, en tanto habitantes urbanos su jerarquía estaba basada en su calidad de *vecino* y en el ostentar cargos en el ayuntamiento ciudadano. Conforme estos centros urbanos se fueron consolidando, los más destacados miembros de este grupo social fueron constituyéndose también como la clase intelectual ciudadana. Estas son las bases históricas y sociales que permiten el surgimiento de lo que Ángel Rama denominó la ciudad letrada, el “elenco intelectual dirigente de la ciudad” (Rama, 1998, p. 40). Por mucho tiempo, hasta casi finalizado el siglo XIX, este grupo social tuvo el monopolio del discurso político y del discurso literario en las ciudades, pues, como vimos líneas arriba, el sistema social urbano creado con el régimen colonial había

producido sociedades urbanas con básicamente dos clases sociales, una dirigente, la otra secundaria.

Cabe anotarse que este es el esquema de la sociedad española, blanca o mestiza, pero identificada con la cultura española o criolla de las ciudades, y que este patrón tuvo una duración lo suficientemente larga como para alimentar visiones del mundo que durarían por generaciones, dando la impresión de inmutabilidad y necesidad a quienes se criaron en él. Finalmente, debe hacerse algunas precisiones de índole histórica.

La red urbana colonial estaba compuesta de ciudades primarias y ciudades secundarias. Lima y el Cuzco eran, claramente, ciudades primarias; Ayacucho, por ejemplo, una secundaria. En estas redes urbanas, contra lo que se podría creer a primera vista, las ciudades secundarias eran las que cumplían un rol clave. En primer lugar, eran el lugar de tránsito y distribución de las mercancías entre las zonas rurales y las ciudades mayores y contribuían de este modo a generalizar el mercado. En segundo lugar, eran espacios importantes dentro de las estructuras nacionales de poder, pues albergaban élites locales que mantenían relaciones directas con la mayoritaria población rural. Finalmente, estas ciudades eran eslabones importantes en el desenvolvimiento del comercio internacional, pues vinculaban las interioridades de una sociedad con las ciudades principales y los mercados internacionales (Braudel, 1985, p. 481). Como ejemplo concreto, téngase en cuenta el caso de las rutas de la plata en el Perú colonial. Los extremos de esos circuitos eran Potosí y Lima; la primera era el centro de producción de la plata, la segunda, era el centro final de acopio antes de su embarque a España. En medio de esta ruta se situaban ciudades menores y extensas áreas rurales donde las

sociedades indígenas andinas y las élites provinciales se interrelacionaban en todo lo referido al circuito de la plata: desde las mulas y su conducción (el transporte), hasta la alimentación de todos los comprometidos en la producción y comercio de la plata. Sin esas élites locales los comerciantes limeños no habrían podido acopiar el mineral para su exportación.

Vista desde este ángulo, la élite provinciana del tipo de la del Juez Montenegro de la novela de Scorza, por ejemplo, cobra dimensiones que no habríamos estado dispuestos a reconocerle. En primer lugar, ellos sí están en contacto directo con la población indígena rural; en segundo lugar, su papel es clave para asegurar los flujos de excedentes de la sociedad; son, en resumen, el intermediario que Lima y sus habitantes necesitaban, al tiempo que menospreciaban. Aunque parezca una obviedad decirlo, *Redoble por Rancas* no habría podido darse en la ciudad de Lima.

Mirko Lauer, en su libro *El sitio de la literatura* (1989), al referirse a la relación entre los escritores y la política en el Perú del siglo XIX y XX, afirma:

Hasta el primer decenio de este siglo [XX] hay una situación en que las letras son actividad casi exclusiva de miembros de los grupos dominantes (...) [E]l discurso literario es una parte, apenas diferenciada, del discurso político (...) [L]a literatura es uno de los atributos del hombre público, y la creación tiene claramente delimitado un horizonte cívico (p. 12).

En efecto, a lo largo de este tiempo, en estos escenarios urbanos tradicionales, las élites sociales permanecen sólidamente en control del discurso político público y no enfrentan ningún discurso contestatario significativo desde los sectores populares organizados; en otras palabras, retienen el monopolio de la literatura. La participación de la plebe urbana en las asonadas políticas locales tan solo es el producto del clientelismo y del carisma

de los caudillos, y no propone un discurso político propio, porque no lo tiene. Los miembros de la élite que crean literatura, por tanto, tienen el campo libre para apropiarse del discurso político y literario y crear, dentro de él, ficciones que, como sostiene Lauer, se realizan dentro de un horizonte cívico, en el sentido urbano de la palabra. Esto habría de cambiar a inicios del siglo XX, con el advenimiento de las corrientes económicas modernizadoras y con la llegada de los primeros discursos del conflicto.

1.2.2. Los discursos del conflicto y el final del monopolio literario letrado

El panorama político descrito cambia a inicios del siglo XX. Luego de terminado el período de reconstrucción económica de la posguerra con Chile, se empieza a experimentar en la economía peruana una cierta prosperidad que viene de la mano con un incipiente desarrollo industrial y artesanal urbano, sobre todo en Lima. Este desarrollo crea clases sociales nuevas entre las cuales empiezan a difundirse ideologías anarquistas o socialistas que persiguen políticas clasistas de enfrentamiento, y ya no clientelistas. El discurso cívico que caracterizaba a la literatura de la *ciudad letrada* se enfrenta al discurso nacido de los talleres y los nuevos barrios obreros; de esta manera se entronizan en las ciudades los primeros discursos del conflicto: en 1905 se inaugura públicamente el movimiento obrero anarquista con la celebración de la Pascua Roja, el 1 de Mayo, Día Internacional de los Trabajadores. Al respecto, sostiene el sociólogo Luis Tejada, en su libro *La cuestión del pan* (1988), un estudio sobre la historia de los movimientos anarcosindicalistas en el Perú:

... nos ocuparemos del surgimiento del movimiento obrero, hasta su conformación en sujeto histórico organizado y con capacidad para influir y modificar la historia de la sociedad peruana. Desde esta perspectiva, creemos estar en lo justo cuando marcamos como fecha inicial el 1o. de mayo de 1905 (p. 45).

El año de 1905 es bastante significativo para la ampliación de los horizontes de la literatura peruana. Ese mismo año fueron publicados *Carácter de la literatura del Perú independiente* (1905), la importante tesis de José de la Riva-Agüero, y *Tarmap Pacha Huaray*, la publicación bilingüe quechua-español de Adolfo Vienrich con “fragmentos mutilados (que) nos hablan de una grandeza incomparable i (que) suplen a los monumentos destruidos i al silencio de los historiadores” (Prólogo); es decir, el mismo año que Riva-Agüero proponía fijar un canon literario nacional, la posibilidad de fijar ese canon era truncada por la aparición del libro de Vienrich, que añadía la literatura quechua al acervo peruano (Espino, 2007, CXC; López, 2008).²¹ Coincidentemente, también ese año Carlos Prince publicaba su libro *Idiomas y dialectos indígenas del Continente hispano sud-americano*. Todo esto, en una nueva atmósfera ciudadana, pues, como ya se dijo en ocasión de la celebración del 1 de mayo de ese año, organizada por los obreros anarcosindicalistas, empezó a circular en Lima y provincias el texto “Fiesta Universal”, escrito por Manuel González Prada bajo la firma *Los grupos libertarios*, donde por primera vez se consagraba públicamente el discurso clasista de la confrontación:

Excluyendo á la nube de parásitos que nadan en la opulencia y gozan hoy sin sentir la angustia del mañana, la muchedumbre lucha desesperadamente para cubrir la desnudez y matar el hambre.

²¹ La publicación de *Azucenas quechuas* ha sido calificada por Gonzalo Espino, el principal estudioso peruano de la obra de Vienrich, como una “inteligente sublevación” que propone revisar la cultura indígena peruana “desde la historia y el texto” (Espino, 2007: CXC).

A todos nos cumple dar nuestro contingente de luz y de fuerza para que el obrero sacuda el yugo del capitalista; pero al obrero le cumple, también, ayudar á los demás oprimidos para que destrocen las cadenas de otros amos y señores (“Fiesta Universal”, 2001 [1936]).²²

El monopolio que tenía el mundo letrado sobre lo literario llegaba a su fin. Desde inicios del siglo pasado, los horizontes políticos para los pobres y los trabajadores urbanos empezaban a tener su propio norte. El sacudirse del yugo capitalista – como propugnaban estos discursos – implicaba necesariamente la posibilidad de fundar un discurso literario propio. Este punto divisorio funda la posibilidad de que algunas décadas más tarde sean posibles proyectos como los de Manuel Scorza: publicar decenas de miles de ejemplares de libros de escritores latinoamericanos y peruanos, dirigidos a un público popular (el mismo nombre Populibros es indicativo de esto), y escribir novelas denunciatorias que no solo incluían el mundo oral indígena como elemento central, sino que eran parte de un proyecto literario irónico que reflexionaba sobre la sociedad y la literatura peruana misma.

1.3. La tradición indigenista en el Perú

En esta sección veremos al indigenismo como un producto intelectual que surgió en el Perú con el siglo XX. Es una tradición literaria que nació como un producto derivado de los cuestionamientos políticos propios – como sostiene Antonio Cornejo Polar (1984) – de la contradicción básica de los

²² No hemos podido tener acceso sino a las versiones en PDF y en html de la compilación de escritos de González Prada titulada *Anarquía* (Santiago de Chile, Ercilla, 1936), una edición preparada por Luis Alberto Sánchez. evergreen.loyola.edu/tward/www/gp/libros/Anarquia/index/html. El párrafo citado se encuentra en la p. 21 de la edición original.

países de raigambre andina: ¿cómo solucionar las carencias económicas, sociales e institucionales nacionales, teniendo en cuenta las dimensiones del atraso material y cultural de enormes sectores indígenas ajenos a toda modernidad? Preguntas de este tipo, con sus variantes regionales, fueron planteadas por los nuevos sectores intelectuales urbanos que acababan de desplazar a las elites tradicionales del monopolio de la palabra escrita, aunque continuaban enmarcadas en el gran dilema republicano latinoamericano del siglo XIX: civilización o barbarie. Estos intelectuales se encontraban ante la página en blanco de la nueva literatura nacional.

Como se verá más adelante, 'indigenismo' fue la etiqueta bajo la cual se agruparon, en sus primeros momentos, diversos colectivos urbanos, limeños y provincianos, para debatir sus inquietudes políticas e intelectuales. Y ese nombre se le ha dado después a la literatura que surgió de ellos, en la cual los indios y las condiciones de su existencia se convirtieron en el tema central. La página en blanco de la nueva literatura peruana comenzó a poblarse. La tradición literaria así conformada no se desarrolló autónomamente, cada escritor trajo a la tradición su propio bagaje. Además, con el avance del siglo, el referente de esta tradición literaria habría de atravesar cambios irreversibles como la extensión de la modernidad capitalista en el país, que atenuó las oposiciones más extremas entre los "universos socioculturales" (la frase es de Cornejo, 1984) indígena y no indígena; la migración, que tendió, si no a homogenizar esos universos, por lo menos a hacerlos más familiares. Por su parte, pasada la mitad del siglo, el indigenismo tuvo que enfrentar los retos de las nuevas tendencias internacionales de la narrativa. Estos nuevos retos configuran el contexto del llamado "neindigenismo". Es ante la encrucijada

que plantean los cambios descritos que ingresa Manuel Scorza al universo narrativo dedicado a los temas indigenistas.

1.3.1. El surgimiento del indigenismo

Con la aparición de los primeros discursos del conflicto terminó en el Perú el monopolio literario de la élite letrada. Un intelectual que figura prominentemente en este proceso es Manuel González Prada, quien de manera destacada convierte el discurso indigenista una expresión política.²³ Luis Alberto Sánchez (1974, 113-114) destaca la importancia de González Prada en la formación de este movimiento literario y político afirmando que él difundió la idea de la solidaridad con las provincias y la reivindicación del indio. Más específicamente, Sánchez señala que González Prada declaraba que no existía un problema de la “raza” india, sino que los indígenas constituían una clase o un sector social. Esta noción rompió con las ideas prevalecientes: el problema indígena era un problema social y, por tanto, susceptible de ser abordado racionalmente desde las ciencias sociales y las políticas públicas.²⁴

Una de los aspectos claves del indigenismo a tenerse en cuenta, dada la matriz cultural y poblacional peruana, es el hecho de que se trata de un

²³ Tomás Escajadillo presenta claramente la posición de González Prada al respecto, tanto en el “Discurso en el Politeama” (1888) como en “Nuestros Indios” (1924); sostiene que la segunda publicación, que habría sido escrita originalmente en 1904, incluía al propietario de tierras como parte de la “trinidad embrutecedora del indio”, lo que no se precisó en el famoso discurso de 1888.

²⁴ Este enfoque y corte temporal le da perspectiva y contexto al indigenismo literario, que de otra manera podría ser proyectado sobre el pasado de manera muy generalizadora. Véase, por ejemplo, el caso de Marc Becker, para quien el indigenismo es entendido como una tradición intelectual que podría remontarse hasta los primeros momentos de la conquista española, con el padre Bartolomé de las Casas defendiendo los derechos de los indios durante la primera década del siglo XVI. Esta tradición intelectual, en la perspectiva de Becker, alcanzó su punto más alto a inicios del siglo XX en las repúblicas andinas y en México. Visto desde este ángulo generalizador, el indigenismo en Mesoamérica y los Andes comprende muchas expresiones, desde las artes plásticas y la fotografía, hasta la literatura, la ciencia política y otras disciplinas (Becker, 2010).

fenómeno cultural urbano. Efraín Kristal ha elaborado especialmente este enfoque y ha definido el indigenismo como el “género literario que trata sobre el indio rural contemporáneo, *desde una perspectiva urbana*” (mi énfasis; 1991, p. 15). Esta atingencia es importante por más obvia que nos parezca ahora. Cuando la desarrolló para su tesis doctoral, era común que mucha gente considerara a la literatura indigenista como si describiera las supuestas verdaderas condiciones de la población indígena peruana. Esto, que nos podría parecer inocuo, no lo era, puesto que en cada versión literaria de la supuesta realidad del indio, subyacía una propuesta política sobre esa supuesta “realidad” indígena. Los estudios de la producción indigenista, entonces, juzgaban los posibles méritos sociológicos o antropológicos de cada autor según las preferencias ideológicas o estéticas de cada estudioso. Ante esto, lo que propone Kristal es ver el problema al revés: deja de fijarse en los indígenas de la literatura y se concentra más bien en los productores de esa literatura, y su conclusión es clara:

... se puede afirmar que el indigenismo como movimiento literario tenía razón de ser en la medida en que el indio fuese percibido como el elemento principal en la solución de los problemas sociales del Perú, o como privilegiado punto de ventaja a partir del cual es posible entender esos problemas (1991, pp. 28-29).

De manera incidental (porque no es el tema central de su libro) Kristal identifica como las expresiones más tempranas del indigenismo a la novela de Narciso Aréstegui, *El padre Horán*, publicada como un folletín en el diario *El Comercio* en 1848, y la de la cuzqueña Clorinda Matto, *Aves sin nido*, publicada en 1889 (1991, pp. 15-16).

Según la racionalidad que venimos exponiendo, tales obras no formarían parte del acervo indigenista como fenómeno intelectual y político. Al respecto, el crítico Tomás Escajadillo lo niega argumentando que la novela de Clorinda Matto podría ser contada, por su temática, como un antecedente de este género discursivo, pero que no podría ser considerada indigenista propiamente dicha, y menos iniciadora o pionera.²⁵ *Aves sin nido* tiene demasiados elementos románticos para representar una verdadera “ruptura con el pasado” literario, pese a sus condescendientes intenciones de reivindicación social: “Amo con amor de ternura a la raza indígena, por lo mismo que he observado de cerca sus costumbres, encantadoras por su sencillez”, afirma su autora (Citado en Escajadillo, 2004, p. 132). Coincidiendo con Escajadillo, nos inclinamos a pensar que la novela de Clorinda Matto no podría ser iniciadora de este género, tan caracterizado por lo político, por no estar inmersa dentro de los discursos del conflicto, por pertenecer aún al territorio de la ciudad letrada. ¿Y sobre el humor en esta obra? Luis Alberto Sánchez, en las mismas páginas ya citadas, menciona las *Tradiciones cuzqueñas* de la autora observando que Matto habría querido “imitar a Palma”, pero que le faltaba la ironía (1974, p. 113).

1.3.2. El indigenismo ortodoxo: a la búsqueda de un significado

Es más bien Enrique López Albújar, autor de *Cuentos andinos* (1920), el pionero de lo que actualmente se denomina indigenismo ortodoxo: es el primer

²⁵ En la parte correspondiente de su tesis doctoral sobre el indigenismo, publicada como artículo en 2004, Escajadillo establece tres condiciones que una novela debe de tener para ser considerada indigenista: 1) “el sentimiento de reivindicación social”, 2) debe representar “una ruptura con el pasado”, y 3) debe lograr una “suficiente proximidad” con relación al mundo recreado (Escajadillo, 2004, p. 132).

autor peruano que “configura” un indio de carne y hueso (Ciro Alegría citado por Escajadillo, 2010, p. 488)²⁶. Tomás Escajadillo reúne reveladoras observaciones y remembranzas de Giro Alegría entorno a la obra de López Albújar y a su impacto en el medio literario nacional y en la generación que salía a actuar a inicios de 1920. De manera explícita, Alegría menciona la “toma de conciencia nacional” de la que formaba parte la colección de cuentos del narrador piurano y la “tónica social” que contenía su obra, a la que calificaba como una “vigorosa expresión del pueblo” (Citado en Escajadillo, 2010, p. 483). Resulta ilustrativo que Alegría recurriera a las pinturas de Sabogal para ejemplificar la importancia de la novedad de los personajes que había creado y presentado López Albújar. Cabe preguntarse por el impacto que debió haber tenido *Cuentos andinos* en la llamada Generación del Centenario, aquella que emergió a la mayoría de edad y a la palestra junto con Jorge Basadre, Luis Alberto Sánchez, Jorge Guillermo Leguía, Raúl Porras Barrenechea, José Carlos Mariátegui, Haya de la Torre y otros peruanos que habrían de definir los horizontes de la sociedad peruana durante buena parte del siglo XX. El indigenismo irrumpía junto con ellos en el ejercicio de la literatura peruana.

Este nuevo género tomó impulso a nivel nacional, con la pluma de nuevos escritores que desde las provincias empezaban a reclamar su parte en el territorio de las letras peruanas hasta poco antes controlado por los miembros de la élite. Durante las primeras décadas del siglo pasado, en las provincias se empezaron a producir movimientos contestatarios que buscaban

²⁶ En su tesis doctoral, Escajadillo propuso la periodización siguiente: indianismo, indigenismo ortodoxo, y neoindigenismo. El indigenismo ortodoxo se iniciaría con *Cuentos andinos*, de López Albújar y continuaría hasta la década de 1950, cuando se impone el neoindigenismo (Cornejo Polar, 1984, p. 549).

una identidad que los afirmara en el nuevo panorama político y cultural nacional. Una manera de lograrlo fue recurrir a la literatura y a la apropiación del pasado prehispánico. Las clases medias provincianas irrumpieron así en la escena literaria con temas “indigenistas” que buscaban demostrar la “existencia y la autonomía de lo literario peruano” (Lauer, 1989, pp. 20-22; De la Cadena, 2004). Estos colectivos de escritores, limeños y provincianos, se abocaron a discutir las condiciones de su propia identidad como grupo social y literario frente a la realidad política y regional del país. El indigenismo como política de la identidad llegaba a ser, en palabras de Mirko Lauer, “la forma de otra sustancia”: en Mariátegui esa otra sustancia es el socialismo; en el caso de los escritores de fuera de Lima, la otra sustancia podía ser el provincialismo en oposición al centralismo limeño (1989, p. 45). El indigenismo como actitud política, tomó variadas formas.

Cuando mencionamos a esta etapa del indigenismo, nos referimos a una tradición literaria forjada en un medio caracterizado por la creciente migración, por los altibajos políticos de la era de Leguía y la crisis de 1929 y sus efectos en el Perú, por las dictaduras de Sánchez Cerro y Benavides durante los años treinta, y por los años de la Segunda Guerra y el resto de los años cuarenta y más. Es significativo, en medio de este escenario, que Efraín Kristal afirme que el indigenista fuera el género dominante en los Andes hasta la década de 1960. En todo este tiempo, los textos indigenistas – afirma este crítico – no estuvieron nunca dirigidos a la población indígena, sino a una población urbana cuya experiencia de la política resultaba influenciada por la consciencia de que había una presencia indígena en el país, aunque ésta le resultara ajena. Así, los textos indigenistas podían enseñarnos más sobre la política desarrollada en las

ciudades que sobre los indios mismos (1991, p. 16). De este modo, en el siglo XX la política entró a la literatura, no bajo la forma de la práctica o la militancia de los escritores, sino a través de sus ideas políticas relativas a la centralidad de lo indígena para la definición de la nacionalidad y la solución de sus problemas.

En términos más estrictamente literarios, en el contexto nacional sumariamente descrito, el género indigenista se perfiló con algunas características comunes, las mismas que Cornejo Polar resume como una “concepción general del indigenismo”. En primer lugar, se le define por su referente, es decir, por el mundo indígena, y por su intencionalidad o motivación, pues se trata de una literatura de denuncia y reivindicación. Además, y de manera muy necesaria, este género debe ser también definido según las condiciones materiales y sociales del proceso de su producción: el indigenismo es una “operación literaria que pone en relación asimétrica dos universos socioculturales distintos y opuestos”, uno de ellos indígena (el referente) y el otro moderno y occidental, sin dejar de ser criollo, donde se producen, leen y critican los textos. Esta última característica es denominada por Cornejo Polar como la “heterogeneidad conflictiva” del indigenismo (1984, p. 550). El indigenismo llamado ortodoxo que se inició con los *Cuentos andinos* (1920) de Enrique López Albújar, tuvo algunas de sus mejores expresiones en *Yawar Fiesta* de José María Arguedas y *El mundo es ancho y ajeno*, de Ciro Alegría, ambas publicadas en 1941, las mismas que “en cierto modo agotan la capacidad creativa del indigenismo ortodoxo” (Cornejo, 1984, p. 449).

1.3.3. El neoindigenismo: finalmente Scorza

En el acápite anterior se describió de manera muy abreviada el contexto en el que se desarrolló el indigenismo ortodoxo anunciado con la obra de López Albújar: migraciones internas, sucesión de dictaduras, años de incertidumbre antes y durante la Segunda Guerra Mundial. Definitivamente, el mundo al que emerge la sociedad peruana de la posguerra era mucho más abierto, menos aislado y variado que el anterior: a nivel internacional se había consolidado la hegemonía estadounidense y su influencia; en el Perú, años de migraciones internas y de extensión de la economía capitalista habían mitigado lo extremo de las diferencias entre los mundos indígena y no indígena; los narradores de la llamada “generación del 50” salían a la arena literaria con la intención de emplear las técnicas del relato de Joyce y Faulkner, de Hemingway y Fitzgerald (Valenzuela Garcés, 2008, p. 10). El indigenismo empieza a asimilar estas nuevas influencias.

Antonio Cornejo Polar, con base en la tesis doctoral de Tomás Escajadillo sobre el indigenismo, propone los años cincuenta como los del inicio del neoindigenismo, con las siguientes características:

- a) El empleo del realismo mágico al mundo de los mitos andinos.
- b) La “intensificación” del lirismo integrado al relato.
- c) La “ampliación, complejización y perfeccionamiento” del arsenal técnico narrativo.
- d) El “crecimiento del espacio de la representación narrativa en consonancia con las transformaciones de la problemática indígena” (1984, p. 449).

Podemos reconocer estas características en los escritores representativos de esta nueva forma del indigenismo. Entre ellos están, según propuesta de Tomás Escajadillo, el José María Arguedas de *Los ríos profundos*

(1958), (el lirismo profundo, la ampliación y complejización de los espacios de la representación, hacia la costa, por ejemplo) y “La agonía de Rasu Ñiti” (1960), (los mitos integrados con facilidad al relato y a la realidad en la que éste se inserta), los cuentos de Eleodoro Vargas Vicuña y parte de los de Zavaleta (con la novedad que trae su generación, el empleo del humor especialmente, además de la creación de nuevos personajes, más provincianos que indígenas propiamente y con un ahondamiento en el retrato psicológico – véase *Ofogo*, 1994), parte de la producción de Ventura García Calderón (el exotismo de sus personajes).

A este grupo se suma Manuel Scorza, inicialmente un poeta de la generación del 50, y el más original de los narradores del neoindigenismo. Su historia personal es de por sí interesante. Hijo de migrantes en Lima, vive parte de su niñez en diversas provincias; termina su educación secundaria en el Colegio Militar Leoncio Prado, donde destacó desde un inicio. Su militancia en el Apra lo conduce de muy joven al exilio político, motivo por el cual vive y estudia por casi un lustro en Ciudad de México y su Universidad Autónoma, la UNAM. De vuelta en el Perú desarrolla, como editor, a inicios de los años 60, la inédita tarea de publicar masivamente a los escritores latinoamericanos más importantes en la exitosa serie *Populibros Peruanos*. La década de los sesenta es clave en hitos culturales y políticos: es la década de la descolonización en África y Asia, la primera década de la Revolución Cubana, la década en que se publicó *Cien años de soledad* y, para el caso del Perú, *La ciudad y los perros*, de Mario Vargas Llosa; es la década de los años cruciales de la Guerra Fría, la de los movimientos estudiantiles en Europa, la del llamado boom de la literatura latinoamericana y de las guerrillas en el Perú, la década a fines de la cual se

produce el golpe militar de Juan Velasco y el Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas. En 1971, Scorza publica *Redoble por Rancas*. Para entonces, la mayoría de los narradores de la generación del 50 había “recesado” su producción literaria (Cornejo, 1984, p. 552) y el indigenismo se encontraba arrinconado y en retirada frente a la nueva narrativa latinoamericana.

En medio de todo esto, ¿de qué manera resulta *neoindigenista* la narrativa de Scorza? Un hecho resalta en su biografía: como ya se indicó páginas atrás, él ya había sido testigo y cronista de los enfrentamientos entre la comunidad de Rancas y la Cerro de Pasco Corp. y los poderes locales y nacionales que la defendían. De hecho, tenía una historia que contar, y esta tenía que ver con comunidades indígenas, con atropellos contra personas de carne y hueso a las que se debía reivindicar. Y él contaba, además, con un acervo de técnicas narrativas a las que había estado expuesto. Como escribe Antonio Cornejo:

El ciclo narrativo de Manuel Scorza se instala, pues, en un espacio literario doble: de una parte, está obviamente condicionado por la nueva narrativa hispanoamericana; de otra, se refiere a una tradición anterior, en gran parte discutida y negada por el *boom*, como es la novela indigenista y más específicamente la novela indigenista de intensa motivación social (1984, p. 553).

En estas circunstancias es que Scorza emprende su ambicioso ciclo narrativo. Aunque él no aceptara ser catalogado como indigenista, las vinculaciones genéticas de su obra con la anterior de los indigenistas, son patentes. Como sostiene Cornejo Polar, las novelas de Scorza “inscriben de lleno en una tradición narrativa... que podría denominarse ‘La novela de la rebelión campesina’” (1984, p. 553). Es más, su referente es el mundo

indígena, y su motivación, la denuncia y la reivindicación. A pesar de todo, su proyecto es parte de esa “heterogeneidad conflictiva” que describe Cornejo: escritores de mundo no indígena que escriben desde la ciudad, para ser leídos y criticados en ella. Y si tomamos las características del neoindigenismo propiamente dicho, Scorza las representa a cabalidad: incorpora con facilidad el mito, no el antropológico sino el de su propia creación; emplea técnicas modernas en la composición de su relato; expande el universo de la representación hasta incluir empresas extranjeras y visitantes de otros países en el mundo de la novela. Y, finalmente, concibe su obra, y la empaqueta, con ironía y humor.

Ya se ha presentado en páginas anteriores lo que sostiene Yuri Vílchez sobre las características irónicas que tiene el proyecto scorziano, globalmente en tanto “discurso irónico ecoizado” y como crítica de los discursos realistas del indigenismo. Y también se ha visto cómo, dentro de ese proyecto irónico global, como un primer paso se podría decir, el humor tiene también un lugar preponderante:

Las abundantes metáforas... las hipérboles... la personificación de objetos inanimados..., la animalización..., la burla o el ridículo..., la parodia, etc.; todos estos elementos que de una manera u otra ‘trivializan’ o tornan irreal RxR, son instrumentos que constituyen la actitud irónica del texto. Para el lector, ésta es la actitud que calza, a primera mano, con la más conocida estructura irónica, la cual evidencia una contradicción entre la forma de la enunciación y el propósito de la enunciación (2007, pp. 40-41).

Esta actitud irónica dentro del texto, las metáforas, las hipérboles, la burla y el ridículo, esos recursos empleados por el autor para desenmascarar el cinismo del poder, para humanizar a los personajes, para aliviar la tragedia del encuentro asimétrico entre los poderosos y los despojados de todo poder,

serán el objetivo del presente estudio. Hasta ahora no ha sido motivo frecuente de estudio. Refiriéndose a la ironía y al humor usados como recurso para estructurar a novela o para configurar a sus personajes y sus relaciones, Vílchez afirma: “Esta es una ruta muy poco explorada por la crítica literaria, a pesar de su importancia para entender RxR” (2007, p. 45).

Los mecanismos de la ironía y el humor, aplicados a determinados personajes y circunstancias en *Redoble por Rancas*, son materia del siguiente capítulo.

CAPÍTULO 2

CARNAVALIZACIÓN Y PLURILINGÜISMO EN EL HUMOR DE *REDOBLE POR RANCAS*

La tesis de Yuri Vílchez - y, en parte, la de Mauro Mamani- enfocan el carácter irónico y el humor en *Redoble por Rancas*. Como se vio en el capítulo anterior, Vílchez discute en detalle el caso de esta novela, en pocas palabras, como el de una obra concebida irónicamente como una crítica dirigida a desenmascarar el realismo literario del indigenismo, lo que la presente tesis suscribe. Sin embargo, esta caracterización general de la obra deja aún por explicar las características mismas con las que se construye lo que se percibe como *humorístico* en la novela, que es el punto de interés de nuestro estudio, precisamente, en conexión con el desarrollo de sus personajes y las circunstancias políticas que los enfrentan. ¿A qué formas humorísticas recurre Scorza en su novela? ¿Cómo se relacionan los personajes en los momentos de humor según su cuota de poder en el universo de la novela? Para responder a estas preguntas, en el presente capítulo defenderé la pertinencia de recurrir a las nociones bajtinianas para responder a estas preguntas, presentaré luego las propuestas de Mijaíl Bajtín acerca de los conceptos del plurilingüismo, el dialogismo y la carnavalización (a través de las ideas de lo *grotesco popular* y

la *risa*)²⁷; finalmente discutir la presencia de estos elementos en la misma novela de Manuel Scorza.

2.1. Mijaíl Bajtín y la relevancia del conflicto

La historia que narra *Redoble por Rancas* es la de una confrontación por los recursos naturales a los que ha tenido acceso ancestral una comunidad campesina, y su despojo final, debido a la expansión de las operaciones de una empresa minera estadounidense en la Sierra Central del Perú en la década de 1960. La historia y la crónica narradas, por tanto, no podrían entenderse fuera del debate teórico acerca de la penetración imperialista mineral-extractiva en el horizonte cultural y social de una sociedad caracterizada por el patrón colonial del poder ya discutido en el capítulo anterior. Este tipo de confrontación nos hace recurrir, en busca de referentes teóricos y metodológicos, a las contribuciones de Mijaíl Bajtín, propugnador de una teoría literaria que él define como la “ciencia de las ideologías” entendida como una extensión, hacia la literatura, de los planteamientos marxistas propuestos inicialmente para la economía política.²⁸ Desde la perspectiva de los estudios literarios marxistas, sostiene Bajtín:

La literatura forma parte del entorno ideológico de la realidad como su parte autónoma, en forma de obras verbales organizadas de un modo determinado, con una estructura específica... Esta estructura, igual que cualquier estructura ideológica, refracta la existencia socioeconómica en su proceso generativo, y la refracta muy a su modo. Pero al mismo tiempo, la literatura en su “contenido” refleja y refracta los reflejos y

²⁷ Las ideas de este autor se encuentran en sus libros, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento* (Madrid: Alianza Editorial, 1998) y *Teoría y estética de la novela* (Madrid: Taurus, 1989).

²⁸ Bajtín desarrolla extensamente este enfoque en *El método formal en los estudios literarios* (Madrid: Alianza Editorial, 1994) bajo la forma de un debate con la corriente *formalista* de la crítica literaria rusa.

refracciones de otras esferas ideológicas (ética, cognición, doctrinas políticas, religión, etc.), es decir, la literatura refleja en su “contenido” la totalidad del horizonte ideológico, del cual ella es una parte (1994, p. 60).

¿En qué sentido la literatura es “autónoma” y cómo “refleja y refracta” lo que las otras esferas ideológicas reflejan y refractan? La respuesta hay que buscarla en el carácter *materialista* del marxismo. Como se afirma en las líneas iniciales del *Manifiesto comunista* (1848), el marxismo original establecía como premisa fundamental que la historia de todas las sociedades no es sino la historia de la lucha de clases; se trata, entonces, de una visión basada en la oposición y el conflicto. La argumentación marxista sostiene que el desarrollo tecnológico impulsado por las sociedades – las fuerzas productivas— en el curso de la tarea de mantenerse a sí mismas y de garantizar su reproducción y crecimiento, periódicamente obliga a que la organización política y jurídica de la sociedad – las relaciones de producción – se adecue a las nuevas potencialidades productivas en constante desarrollo; en otras palabras, las relaciones de producción tienden a anquilosarse y hacerse obsoletas en relación al avance tecnológico, y llegan a constituirse en impedimentos para el avance social, hasta que una revolución reorganiza la sociedad poniéndola acorde con el nivel productivo alcanzado y liberando sus potencialidades de desarrollo. En otras palabras, la sociedad se actualiza. Vemos así que en el enfoque marxista, el conflicto y la transformación, más que la armonía y la continuidad, explican los procesos sociales (Marx y Engels, 1973 [1848]: 32-49; Marx, 1980 [1859]: 3-7). El marxismo original se proponía materialista porque sostenía que las variables independientes que hacen avanzar la historia son, en última instancia, el crecimiento poblacional y el crecimiento de la base

productiva, constituida ésta por las tecnologías y las fuerzas productivas: las condiciones materiales de la existencia.

La base material productiva constituye, en la terminología del marxismo, la *infraestructura* de la sociedad, y a partir de esta base material se desarrollan las ideologías, que constituyen la denominada *superestructura*. Por supuesto, un determinismo absoluto haría depender el pensamiento humano de las condiciones materiales de la existencia, lo que privaría de protagonismo humano a la historia y negaría la posibilidad creadora de los seres humanos en campos como el arte, la moral, la ciencia, las ideas, la literatura, etc. Estas potencialidades creadoras en el campo de lo ideológico no fueron incluidas en las propuestas marxistas de Marx y Engels, quienes concibieron sus ideas principalmente como una crítica a la economía política de mediados del siglo XIX, a la que añadieron la dimensión social de la *lucha de clases* dentro de una perspectiva histórica. Por este motivo, el mundo de lo ideológico y de lo artístico permaneció sin una cobertura teórica hasta que aparecieron las propuestas de Mijaíl Bajtín (1895-1975) en las primeras décadas del siglo pasado: a todo esto se refiere Bajtín al inicio de la cita anterior cuando afirma que la literatura, como “parte del entorno ideológico”, es la parte autónoma de la realidad material, es decir, de la infraestructura.

Sin embargo, siendo *autónomas*, como se lee en la cita, las expresiones de la literatura y la cultura en general, no dejan de *refractar* la existencia socioeconómica, porque todo enunciado concreto – sostiene él -- es un acto social y es igualmente parte de la realidad social como lo es la misma

comunicación humana.²⁹ Bajtín es cuidadoso al elegir sus verbos: la estructura específica de la literatura *refracta* la existencia socioeconómica, es decir, la literatura no actúa como un *espejo* de la realidad material, sino más bien como una lente que capta las formas y las esencias de la realidad, que recibe sus influencias, con diferentes grados de incidencia, y que las absorbe y retransmite en otras direcciones, con diferentes intensidades y colores; en otras palabras, no existe un determinismo unívoco de la realidad. Asimismo, -- continuando con la cita -- la literatura, en su “contenido”, *refleja y refracta* aquello que los otros campos de lo cultural y lo ideológico, a su vez reflejan y refractan. Esta es una redundancia necesaria que permite apreciar que la esfera de lo ideológico constituye un mundo de por sí, no independiente de la realidad socioeconómica, pero autónomo, en la medida que todas las manifestaciones culturales, por decirlo de alguna manera, *conversan* constantemente.

De manera más precisa, los contenidos de la literatura reflejan el “proceso generativo viviente de la cognición, del *ethos* y de otras ideologías” (Bajtín, 1994, p. 60), es decir, los contenidos de la literatura reflejan la realidad misma en su proceso de crear visiones del mundo, que se forman y se recrean en las relaciones que establecen los seres humanos entre sí. Además, la literatura, sostiene Bajtín, consiste en la plasmación de las acciones y las palabras vivas de la gente a través de una lente ideológica que refracta esas acciones y palabras humanas. Si no hay una lente ideológica, no hay argumento posible. Podríamos decir que *Redoble*, para ser concebida, tuvo primero que existir como una concepción ideológica del Perú de parte de

²⁹ Véase la discusión sobre la *valoración social*, en Bajtín, 1994, pp. 193-207.

Scorza: no una doctrina, sino todo un horizonte ideológico que le permitiera plasmar la realidad y ver cómo esta se conforma y transforma según la psique de los personajes y el entorno social representado.

En la cita de líneas arriba Bajtín menciona algunas de las *esferas* ideológicas: ética, cognición, doctrinas políticas, religión y demás. Estos son, precisamente, algunos de los elementos discutidos en el capítulo precedente que constituyen la densa y conflictiva trama del mundo cultural e ideológico andino que ha alimentado, de diferente modo, a la tradición indigenista. Y a su vez, este mundo ideológico de los Andes se ha desarrollado, a lo largo de siglos, sobre una difícil geografía, lo que ha creado una compleja y siempre conflictiva realidad social, política y económica, aún desde los tiempos prehispánicos.³⁰ El establecimiento de la empresa Cerro de Pasco Corporation significó el arribo de un extraño más, de hecho algo más diferente, que se sumó a los varios que se impusieron sobre esta sociedad a lo largo de los siglos. La llegada de la minería exportadora sumada a la supervivencia del gamonalismo rezago de la matriz colonial peruana, instaló una presencia que hizo más compleja, conflictiva y precaria la supervivencia de las comunidades locales.

³⁰ La quebrada y difícil geografía de los Andes centrales parece no haber albergado una Edad de Oro de la armonía y la abundancia incluso en tiempos prehispánicos. El mismo título de uno de los libros más importantes sobre la historia de esta región ya nos habla de dominio y poder seculares: *Huarochirí. Una sociedad bajo gobierno Inca y español* (1984), de la etnohistoriadora Karen Spalding. Este estudio rastrea la historia de las relaciones entre el grupo étnico de esta región y los poderes estatales que se le impusieron, mediante la violencia, por siglos, con el fin de extraer su excedente productivo. Al referirse a los altos valles de montaña, la autora dice: "Estos altos valles no son minúsculos Edenes... La tierra es escasa y valorada, y el agua a menudo es más escasa aún... La vida fue de muchos modos más simple antes de la llegada de los europeos, pero nunca fue fácil" (Spalding, 1984, pp. 13, 21. Agradezco a Alberto Loza Nehmad por haberme permitido leer, con permiso de la autora, los fragmentos relativos a las características generales de los Andes centrales del Perú. El libro de esta historiadora ha sido traducido por él y se encuentra en camino a ser publicado próximamente por la Pontificia Universidad Católica del Perú).

Teniendo en cuenta la centralidad del tema del conflicto en *Redoble por Rancas* y su esencial naturaleza política, el enfoque teórico y metodológico de Mijaíl Bajtín, entonces, nos parece adecuado para proveernos de las herramientas como para poder comprender mejor el desarrollo de los personajes desde el punto de las asimetrías del poder. Manuel Scorza, como ciudadano peruano comprometido en actividades políticas antiimperialistas, primero como aprista, y luego como escritor y cronista de la matanza de Rancas, nunca fue ajeno a las ideas sociológicas que propugnaban una transformación revolucionaria en el Perú a mediados del siglo pasado.

Bajtín expone las características generales de su propuesta teórica en su libro *El método formal en los estudios literarios. Introducción crítica a una poética sociológica* (1994). En las siguientes secciones desarrollaré algunos conceptos claves de este libro y de *La cultura popular de la Edad Media y Renacimiento. El contexto de François Rabelais* (1998), del mismo autor; para el estudio del humor y el poder en *Redoble por Rancas*.

2.2. Plurilingüismo, dialogismo y las raíces del humor

La sociedad humana históricamente se ha caracterizado por la diversidad: está conformada por diferentes clases sociales, grupos étnicos, religiosos, políticos. Aún las sociedades más homogéneas presentan, si no necesariamente diferencias étnicas, sí diferencias generacionales, profesionales, de clase y género. Y dentro de cada sociedad, cada uno de sus grupos constitutivos tiene su propio lenguaje; la lengua, en su proceso de formación, escribe Bajtín, “no solo se estratifica en dialectos lingüísticos en el

sentido exacto de la palabra, sino también... en lenguajes ideológico-sociales” (1989, p. 89). Bajtín incorpora de este modo, en la teoría literaria, la reflexión sobre la realidad del *plurilingüismo social*. Hasta entonces, los teóricos del lenguaje, de la literatura, de la gramática, formados en la tradición clásica fundada por la poética de Aristóteles y viviendo el contexto del surgimiento de los estados nacionales europeos, habían resaltado los “procesos históricos de unificación y centralización lingüística” (Bajtín, 1989, pp. 88-9).³¹ Esta tendencia unívoca hacia la unificación postulaba una visión estática del estudio del lenguaje, en oposición a su evidente existencia plástica, multiforme, extraoficial. Los teóricos de la lengua querían fijar un fenómeno que es esencialmente fluido, pues existe en la comunicación diaria.

Y es precisamente la comunicación humana entre personas que pertenecen a grupos heterogéneos la que le da vida a la lengua. Los teóricos previos, todos ellos miembros de la capa culta y oficial de sus sociedades, herederos del enciclopedismo, se habían enfocado en las fuerzas unificadoras de sus respectivas lenguas nacionales. En contraste, Mijaíl Bajtín, formado en el marxismo, quien escribió sus primeras obras en la Rusia soviética temprana, después de la catástrofe de la Primera Guerra Mundial, enfoca sus reflexiones en el carácter dinámico y comunicativo del lenguaje. Aludiendo a estas dos posiciones filosóficas sobre la lengua, él las llama, fuerzas centrípetas (unificadoras) y fuerzas centrífugas (estratificadoras). Ambas constituyen la estática y la dinámica de la vida lingüística y se ven representadas,

³¹ Un ejemplo de estos esfuerzos hacia la unificación lo ofrece el trabajo de juventud de Leibniz (a quien Bajtín cita en su libro), quien, buscaba una “indisputable” claridad del pensamiento y una comunicación sin incertidumbres, que -- él postulaba -- se podrían lograr construyendo un “alfabeto de los pensamientos humanos” cuyas letras combinadas infinitamente podrían agotar las posibilidades del conocimiento humano (Selcer, 2007, p. 25). El enciclopedismo acentuó esta tendencia.

respectivamente, en la noción de “lenguaje único” y la de “plurilingüismo social e histórico” (Bajtín, 1989, pp. 89-90).

Lo que es especialmente relevante para el presente estudio es destacar que la novela y los géneros en prosa, como sostiene Bajtín, se formaron históricamente dentro de la corriente de las fuerzas centrífugas del lenguaje:

...en las capas bajas, en los escenarios de las barracas y ferias, suena el plurilingüismo de los payasos, la ridiculización de “lenguas” y dialectos, evoluciona la literatura del fabliau y de las comedias satíricas, de las canciones de calle, de los proverbios y los chistes... todos los “lenguajes” eran máscaras y no existía un rostro auténtico, indiscutible, de la lengua (Bajtín, 1989, pp. 90-91).

El humor, la parodia, la exageración, tienen así un lugar natural en la novela. El tratamiento humorístico de los temas livianos y graves, humanos y divinos, trágicos y cómicos, típico de la comedia de la calle, resulta así más constitutivo de la novela de lo que podríamos haber supuesto. Los aspectos humorísticos de *Redoble por Rancas* tienen una gran prosapia.

Las propuestas teóricas de Bajtín relativas al plurilingüismo están complementadas por su visión del *dialogismo*, concepto que permite comprender cómo se logra realizar la comunicación entre personas que hablan dos lenguajes. No nos referimos aquí a la comunicación entre dos idiomas distintos, sino a la comunicación entre personas que provienen de diferentes grupos sociales. En este caso, la palabra es tomada como un enunciado vivo cargado de las experiencias personales y grupales de la persona que la emite, pero esta palabra es intercambiada con otra emitida por una persona que no comparte las mismas experiencias personales y grupales de otra persona, así, en el diálogo, “un enunciado vivo, aparecido conscientemente, en un medio social determinado, no puede dejar de tocar miles de hilos dialógicos vivos,

tejidos alrededor del objeto de ese enunciado por la conciencia ideológico-social” (Bajtín, 1989, p. 94). Los significados no son unívocos, y eso mantiene vivo y en permanente transformación a un lenguaje.

Del mismo modo, el plurilingüismo expresado en la novela supone un reto para el prosista artista. La palabra escogida en una novela no se dirige a su objeto unívocamente. La palabra tiene que recorrer y atravesar una conciencia social densificada por múltiples caminos saturados cada uno de referencias ideológicas diferentes: de los personajes, del autor, del lector. Bajtín sostiene que en su labor, “El prosista-artista levanta en torno al objeto dicho plurilingüismo social, hasta construir una imagen completa, plena de resonancias dialogísticas, evaluadas artísticamente, para todas las voces y tonos esenciales de tal plurilingüismo” (Bajtín, 1989, p. 96). De este modo, en la novela habitan, conversan y resuenan diferentes voces y dejos, cada uno – como un farol-- con varias facetas iluminadas por los matices de su propia ideología. Ante esto, ya no nos debería sorprender que en los siglos XVII y XVIII, cuando predominaba la poesía clásica y la tendencia a la unificación del lenguaje, la novela no fuera reconocida como un género poético sino como uno retórico, como “propaganda moral” (Bajtín, 1989, pp. 411, 86). Estas reflexiones también nos permiten ver bajo una mejor luz la fría recepción de *Redoble* en Lima, por la supuesta no correspondencia entre lo narrado y la manera de narrarlo.

Desde el punto de vista de nuestro interés presente (el humor), resulta entonces significativo que Bajtín afirme que la novela humorística sea “la forma más evidente”, e importante desde el punto de vista histórico, de “penetración y organización” del plurilingüismo; en este género abundan las estilizaciones

paródicas de los diversos estratos del lenguaje (Bajtín, 1989, p. 118).³² Es frecuente, entonces, que la novela discurra alternando entre diferentes enunciados: entre el discurso directo del autor y una estilización paródica de un lenguaje ajeno; entre el discurso directo del autor y, en el mismo enunciado, un discurso ajeno, en apariencia, emitido por el mismo autor pero cuya subjetividad pertenece a otro lenguaje que este busca parodiar. Se trata en muchos casos de *construcciones híbridas* en las que aparentemente solo el autor habla, pero en realidad están presentes dos enunciados pertenecientes a dos lenguajes diferentes, por eso su hibridismo.

Así, no es que el autor “diga cosas graciosas” o sea él mismo “un chistoso”, sino que la intención del enunciado es evidenciar las contradicciones, las hipocresías, los dobleces de determinados lenguajes, o simplemente ridiculizar a alguien, y para ello se recurre a esa suerte de contrapunto entre lenguajes diferentes. Un ejemplo de ello es la escena inicial de *Redoble*, cuando después de que al Juez Montenegro se le acaba de caer la famosa moneda de a sol, el autor enuncia: “Don Herón de los Ríos, el Alcalde, *que hacía rato esperaba lanzar respetuosamente un sombrero*, gritó: ‘¡Don Paco, se le ha caído un sol!’” (Scorza, 1970, Cap. 1, p. 13). En este caso, en el enunciado escrito en cursiva, tenemos que el autor inicia una descripción aparentemente neutra de la actitud respetuosa del alcalde, quien esperaba respetuosamente saludar al Juez; sin embargo, el autor introduce su propia

³² Es preciso resaltar que Bajtín define a la novela como “la diversidad social, organizada artísticamente, del lenguaje; y a veces, de lenguas y voces individuales”. Como tal, es un “fenómeno pluriestilístico, plurilingual y plurivocal”. Bajo esta definición, presenta cinco tipos básicos de unidades estilístico-compositivas: 1) Narración directa del autor, 2) Estilización de las formas de la narración oral costumbrista, 2) Estilización de formas de narración semiliteraria escrita costumbrista, 4) Formas literarias diversas del lenguaje extraartístico del autor (razonamientos de varios tipos, declamaciones retóricas, descripciones, etc.), 5) Lenguaje de los personajes, individualizado desde el punto de vista estilístico (Transcripción casi literal, Bajtín, 1989, pp. 80-81).

subjetividad con la palabra 'sombbrero', que causa hilaridad por su ambigüedad: un sombrero es en español generalmente un golpe con el sombrero, aunque también – según el diccionario de la Academia³³ -- es un saludo ostentoso con éste, acepción poco usual entre nosotros, pero que solo podría utilizar el escritor: el enunciado ha alternado entre dos conciencias: la del autor y la del Alcalde. En este caso, Scorza ha jugado con la ambigüedad de los significados de una palabra para ridiculizar el respeto que recibe el temido Juez de la provincia.

2.3. La carnavalización: lo grotesco popular y la risa

Finalmente, para completar nuestra revisión de herramientas teóricas y metodológicas, debemos volver los ojos al estudio que Bajtín hace de Rabelais y la cultura popular en el Renacimiento; de él recogemos las ideas de lo grotesco popular y de la risa como claves para la comprensión de la obra de François Rabelais en su contexto y según sus fuentes (Bajtín, 1998). Estas ideas nos pueden brindar una clave para entender mejor la presencia de las imágenes deformadas y ridículas de los personajes poderosos de *Redoble*, las situaciones exageradas, como una manera de incorporar ciertos destellos de la risa popular en esta novela.

La novela de Rabelais fascina por la profusión de imágenes grotescas y excesos, y la fascinación de su lectura deja paso a un sentimiento de perplejidad cuando el lector se pregunta por las intenciones y propósitos del

³³ RAE: *sombbrero*. 1. m. Golpe dado con el sombrero. 2. m. coloq. Saludo extremoso que se hace quitándose el sombrero.

autor o por sus referentes.³⁴ Las imágenes que nos trae esta obra nos recuerdan los cuadros del Bosco: todo se encuentra trastocado, lo natural es representado junto a lo antinatural, lo monstruoso y lo sublime comparten el lienzo; la gente come y defeca lado a lado; los banquetes son más que opíparos y ocupan días y ejércitos de comensales; la bebida y la embriaguez son presencias constantes y son equiparadas a la virtud; todo lo que en la vida normal es considerado como elevado y noble, en Rabelais simplemente no cuenta. Nunca se termina de saber hacia dónde se dirige el autor o su obra. Estas impresiones son resumidas por Bajtín cuando afirma que “es imposible llegar a él [Rabelais] a través de los caminos trillados que la creación artística y el pensamiento ideológico de la Europa burguesa, siguieron a lo largo de los últimos siglos” (Bajtín, 1998, p. 8). Es decir, cada vez nos alejaríamos más del mundo de Rabelais, y nos quedaría solamente la sensación de lo grotesco atestiguado por la lectura. ¿De dónde salió ese mundo?

Bajtín encuentra que el mundo de Rabelais se nutre de una tradición milenaria: el mundo de lo cómico popular, que desde la antigüedad casi no ha dejado sus huellas en las fuentes escritas, habiéndose manifestado principalmente en las festividades cíclicas populares de las sociedades. Las festividades, dice Bajtín, “son una *forma primordial* determinante de la civilización humana” y tienen una relación muy cercana con el tiempo en sus varias dimensiones: la dimensión natural de los ciclos agrícolas la dimensión cósmica religiosa vinculada a la creación y destrucción; la dimensión vital del nacimiento y la muerte, con todas las transformaciones intermedias del ciclo de

³⁴ El término *grotesco* designó en un inicio un tipo de ornamentación desconocida encontrada en un subterráneo romano a fines del siglo XV. Inicialmente era solamente el adjetivo de “*grotta*”, gruta en italiano (Bajtín, 1998, p. 35)

la vida (Bajtín, 1998, p. 14ss). Estas dimensiones trascienden las formas de lo bello, lo apropiado, lo bueno y lo malo; es decir, trascienden lo moral y, por tanto, incluyen a todas las personas, más allá de su rango social. Durante la Edad Media, este tipo de carácter festivo encontró su plenitud durante la festividad del carnaval, cuando el pueblo, dejando de lado por unas semanas el duro ritmo de su vida diaria, “penetraba en el reino utópico de la universalidad, de la libertad, de la igualdad y de la abundancia”. En esta ocasión todo y todos podían ser objeto de burla.

Debemos señalar que esta cultura no es ajena a los Andes. La invasión española de esta región se produjo en el primer tercio del siglo XVI (durante el periodo de vida de Rabelais). Finalizando el segundo tercio de ese siglo llega a su fin el periodo de la Conquista. Durante el periodo colonial que se instaura, algunos de los elementos de la cultura popular se trasplantan al Perú y son vividos por criollos, indios y esclavos de ascendencia africana. Entonces, las procesiones religiosas católicas incluyen figuras de gigantes, papahuevos y otras figuras burlescas. Las cofradías de esclavos y de indígenas marchaban con sus propios bailes. De hecho, al Perú llegaron europeos criados en la cultura popular del Renacimiento. Las festividades andinas transformadas y creadas por la invasión española, caracterizadas por la bebida, las danzas y las máscaras y disfraces, son parte también del espíritu festivo y cómico popular.³⁵

El carnaval era, así, una vuelta a una Edad de Oro y también un anhelo por un futuro utópico de igualdad y justicia. Pero, sobre todo, es una fiesta por

³⁵ Desde otro ángulo, debe recordarse que Manuel Scorza manifestó en más de una ocasión que desde la Conquista, los habitantes de los Andes han vivido en un tiempo trastocado y en un “estado de locura” del que no lograban salir (Mencionado en Forgues, 1991: 55). Casi podría decirse que los Andes en los que vivió y escribió Scorza vivían un permanente carnaval trágico.

completo no oficial y netamente popular (Bajtín, 1998, p. 8) en la que todos participaban. En el carnaval se denunciaba, se protestaba y se gozaba. Era una “abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes” (Bajtín, 198, p. 15), una fiesta en la que podía concebirse que el juez bailara junto con los querellantes. La locura es general y la risa toma control de todo.

Porque detrás de lo grotesco popular del Renacimiento estaba la risa. No la sonrisa. El carnaval renacentista apela a la burla abierta y le quita la máscara al mundo. La gente señala con el dedo y ríe. Y esta es una diferencia muy importante con otras formas posteriores de lo grotesco, tales como las desarrolladas en el periodo Romántico. Bajtín menciona algunos ejemplos, entre ellos a Schlegel y Sterne. Bajtín establece un contraste entre lo grotesco popular del Renacimiento, y las exploraciones en la ironía y el humor durante la resurrección de lo grotesco en el romanticismo, lo que él denomina “grotesco subjetivo”, una reacción contra las rigideces del clasicismo el siglo XVIII (Bajtín, 1998, p. 39).³⁶

2.4. Poder y humor en *Redoble por Rancas*

2.4.1. El Poder

Los acontecimientos que narra la novela transcurren en un año, si contamos la historia de la moneda de sol que se le cae del bolsillo al Juez Montenegro; unas semanas, si nos referimos al resto de los acontecimientos, ocurridos a fines del año de 1960 en una provincia del departamento de Cerro

³⁶ Sobre Schlegel y la ironía romántica, véase el título “El humor y la ironía en *Redoble* y su autor”, en el capítulo anterior.

de Pasco, en los Andes centrales del Perú. Esta escueta descripción del tiempo y lugar contrasta con el fantástico inicio y desenvolvimiento de las acciones: luego de la famosa descripción de la caída de la moneda desde el bolsillo del Juez, que sirve para introducir el poder que ejerce este personaje en las mentes de los ciudadanos bajo su jurisdicción, asistimos a la aparición casi portentosa de un cerco que parece tener vida propia y cuyo despliegue se impone a hombres y bestias de la región con la inevitabilidad de un designio extrahumano. Este inicio marca la estructura de la novela: ya conocemos al personaje del Juez Montenegro y su inmenso poder. Después, nos enteraremos de que por el departamento recorre un cerco (el Cerco) que divide y aísla todo a su paso, sin consideraciones humanas ni racionales; se trata del cerco tendido por la compañía estadounidense “Cerro de Pasco Corporation”, que se encuentra añadiendo extensas tierras a su explotación minera. En esta primera parte me referiré a las características de ambos tipos de poder, cada uno de los cuales recibe un tratamiento diferente de parte del autor. En el caso del Juez Montenegro, veremos que el humor tiende a ridiculizarlo o a ridiculizar su horizonte cultural, no solo mediante la voz del autor, sino de las voces de otros personajes; en el caso del Cerco, se puede ver que el humor es usado por Scorza como arma de denuncia.

2.4.1.1. El poder desproporcionado: el Juez

La historia de los acontecimientos de Rancas, esa “crónica exasperante”, se inicia con el ahora célebre episodio de la moneda de a sol del Juez Montenegro, la cual se le cae del bolsillo y permanece en la grada donde

cayó, sin que nadie en la provincia osé llevársela. La moneda queda allí por un año entero. El episodio instala al personaje del Juez en oposición a toda la provincia. En este episodio o anecdota el Juez solamente pasea, nada más da vueltas a la plaza, mientras los demás habitantes de la región, incluidas sus casas y hasta los perros, orbitan alrededor del “sol del Juez”, atemorizados. El juez no hace nada sino pasear, y continuará “paseándose” por la plaza de Yanahuanca después de acontecida la tragedia central de la historia, como recalca Scorza en la “Noticia” que antecede a la novela. La moneda se encargará de mantener su orden en la provincia.

La anecdota de la moneda establece sólidamente el poder del Juez: “¡Que nadie la toque! La noticia se propaló vertiginosamente. Todas las casas de la provincia de Yanahuanca se escalofriaron”. La refulgente moneda de un sol adquiere la luminosidad y centralidad del astro y atrae la atención de todos quienes transitan y comercian en la plaza: “Es el sol del doctor’, susurraban exaltados... ‘Es el sol del doctor’, se conmovían” (1, p. 14). El poder del Juez es tal que la gente habla en voz baja, susurrando, ante la moneda que cayó de su bolsillo. Más aún, la moneda lo representa, puesto que la gente se pone a susurrar ante la sola idea de estar refiriéndose a la moneda como si su propietario se encontrara presente y a ellos no les quedara sino hablar en voz baja para no importunarlo rompiendo la etiqueta de los poderosos. El poder desproporcionado del Juez atemoriza a las personas y estas susurran solo por el hecho de hablar de una moneda que se le cayó a él inadvertidamente. En fin, el poder de este personaje es tal que él ni siquiera se entera de que se le cayó una moneda que casi ha paralizado al pueblo. En la tarde del día del extravío de la moneda, “Hacia las cuatro, un rapaz de ocho años se atrevió a arañarla

con un palito: en esa frontera se detuvo el coraje de la provincia". "Nadie volvió a tocarla durante los doce meses siguientes". (1, p. 14)³⁷ La última oración solo remata lo anunciado durante el primer día del extravío de la moneda. Ya era bastante que ese mismo día nadie se atreviera a tocarla, salvo un niño de ocho años, y con un palito, como quien juega con un escorpión quizá aún vivo.

El pueblo es descrito con sus comerciantes, borrachos, enamorados, escolares y maestros, sus puestas de sol y sus estaciones a lo largo de un año. Es un pueblo como cualquier otro. El Juez no es descrito de la misma manera; entra en la novela desde las penumbras: "un húmedo setiembre, el atardecer exhaló un traje negro" (1, p. 13). Es un hombre feo: "el medio cuerpo de un hombre achaparrado, tripudo, de pequeños ojos extraviados en un rostro cetrino"; camina la plaza y no sabemos qué piensa. "¿Qué comarcas recorre su imaginación? ¿Enumera sus propiedades? ¿Recuenta sus rebaños? ¿Prepara pesadas condenas? ¿Visita a sus enemigos? ¡Quién sabe!" (1, p. 15). "Hasta los perros saben que de seis a siete no se ladra ahí" (1, pp. 15-16)

Al final del primer capítulo, cuando el Juez "se encuentra" su propia moneda y la devuelve al bolsillo, Scorza establece la cobertura geográfica del poder del Juez: "Contento de su buena suerte, esa noche reveló en el club: '¡Señores, me he encontrado un sol en la plaza!'. *La provincia* suspiró" (mi énfasis, 1, p. 18). Por segunda vez leemos la oposición más extrema: el Juez contra la provincia. Más aún, los habitantes de la jurisdicción han hecho un punto de orgullo del hecho de que más allá de no tocarla, la gente se ufane de ello, desplazando hacia el terreno valorativo de no violar ni traspasar la

³⁷ Las citas tomadas de la novela serán marcadas solamente por el número del capítulo y página para evitar una innecesaria repetición. La edición consultada es la primera, la de Barcelona: Editorial Planeta, 1973.

propiedad ajena lo que es el simple temor de no contrariar al más poderoso atropellador e invasor de la propiedad ajena.

En esta primera escena ha quedado establecido el considerable poder que ejerce el Juez sobre la población. No obstante, asimismo desde la partida la voz del autor nos presenta a un personaje con una apariencia ridícula; ya estamos advertidos de que esta siniestra marioneta es poderosa, posee propiedades, y como todo poderoso, tiene muchos enemigos. De modo paralelo, nos enteramos también de que los habitantes de la provincia no tienen mucho carácter y que han perdido toda autonomía: todos aparecen como una comparsa que baila al ritmo que impone el juez (“Los amantes del bochinche, los enamorados y los borrachos...”, 1, p. 14), movidos por su temor. No deja de ser humorística la imagen de un niño que se anime a arañar la moneda “con un palito”: toda la escena queda resumida para el observador externo en la travesura de un niño y en el uso del término “un palito”, tan propio del lenguaje oral.

2.4.1.2. El poder desproporcionado: el Cerco

El segundo personaje con un poder desproporcionado es el Cerco, cuyo nacimiento y crecimiento se relata principalmente en los capítulos 6 (“Sobre la hora y el sitio donde se parió al Cerco”), 10 (“Acerca del lugar y la hora en que el gusano de alambre apareció en Yanacancha”) y 12 (“Acerca de la ruta por donde viajaba el gusano”). El Cerco es la alambrada tendida por la compañía minera estadounidense Cerro de Pasco Corporation, con el fin de añadir tierras a su explotación minera en el departamento.

El Cerco es un personaje ominoso a lo largo de toda la novela. Parece tener vida propia y decisiones inescrutables. Su crecimiento disturba la vida de la provincia, de los pueblos, las comunidades y familias. Sus movimientos son reptantes y es identificado como un gusano o una serpiente. El Cerco es plantado por cuadrillas de operarios que llegan por ferrocarril a Rancas, y empieza a crecer. La llegada del tren a esa comunidad sorprende a los comuneros: “Hacía mucho tiempo que las autoridades suplicaban a la Compañía que el ferrocarril se detuviera, *siquiera por cortesía*, en Rancas” (mi énfasis, 6, p. 41). El autor empieza refiriendo con un discurso directo las súplicas de los comuneros pidiendo que el tren los sirva y se detenga en su pueblo. En cursiva podemos leer la interpolación del discurso ajeno de un comentador cínico que adivina la imposibilidad de que se atienda ese pedido. En adelante, los avances del Cerco los enunciará una pseudoconciencia comunera que evidencia el pasmo campesino y la inevitabilidad del avance del cercado de las tierras:

Los ranqueños vuelven de sus estancias a las cinco. Es el mejor momento para cerrar tratos de ganado o propalar bautizos y matrimonios. Como todos los días, ese crepúsculo retornaron de sus pastos. *¡Encontraron al Huiska cercado!* El Huiska es un cerro pelado que no esconde mineral, ni ojo de agua, ni tolera el más mísero pasto. *¿Para qué encerrarlo? Con su collar de alambre el Huiska parecía una vaca metida en su corral.*

Se murieron de risa (6, p. 42)

El Cerco nació en Rancas y *“Esa noche, el Cerco durmió en el cerro Huiska.* Los pastores salieron.... Cuando volvieron, el Cerco reptaba ya siete kilómetros. *En su corral no solo rumiaba el Huiska. Mugía también el cerro Huancacala, una inmensa mandíbula negra salpicada, por voluntad de Dios, con imágenes benditas: La Madre Dolorosa, el Divino Crucificado y los doce apóstoles de piedra. El alambrado ocultaba a los santos. Los ranqueños son de pocas palabras. No dijeron nada”* (6, p. 42).

Las frases en cursiva resaltan la conciencia campesina sorprendida, y hacen contrapunto con el discurso directo del autor que empieza describiendo con tono neutro el momento en el que vendrá la sorpresa: descubrimos así que los comuneros se encuentran completamente inermes, material y cognoscitivamente, ante el poder del Cerco: “¿*Para qué sirve el Huiska? ¿Qué vale ese roquedal?*”—se volvió a reír el Personero Rivera” (6, p. 43).

El poder de la empresa Cerro de Pasco es tal que su presencia se manifiesta por la aparición de un cerco que es descrito a lo largo de la novela con las características de un ser vivo, un reptil (Cuando el Cerco llegó a Piscapuquio, “Allí celebró sus diez kilómetros”— 10, p. 77). Su aparición es abrupta y de la noche a la mañana su crecimiento serpenteante ya ha dejado a la comunidad de Rancas sin parte significativa de sus recursos: ha perdido el cerro Huiska y el cerro Huancacala. En este último, además, se encontraban varias rocas que los comuneros consideraban imágenes religiosas.

Es importante notar que los pastores adviertan, al día siguiente, que el cerro Huiska “rumiaba” dentro del Cerco, mientras el Huancacala “mugía”. El uso de esos verbos para los cerros no es caprichoso. No solamente representan el lenguaje campesino que observa crecer el Cerco, sino que también nos transmiten las dimensiones de la pérdida para la comunidad. Los cerros en la tradición andina son presencias vivas, son los *apus*, espíritus tutelares de la comunidad. La tierra, para los habitantes andinos, no es un recurso que valga por sí mismo sino que es apreciado en la medida que es puesto al servicio de las actividades agrícolas o ganaderas de la comunidad. Así, el Cerco ha despojado a Rancas de sus recursos reales y potenciales. Más aún, los comuneros han sido despojados de algunos lugares de culto menor y

quizá de orgullo local: las imágenes de la Dolorosa, el Crucificado y sus doce apóstoles. El Cerco no dejará de crecer y llegará hasta las cumbres más altas: “al alba reptó hacia el cañón por donde fuga la carretera a Huánuco. Dos infranqueables montes vigilan a Huánuco: el rojizo Pucamina y el enlutado Yantacaca, inaccesibles para los mismos pájaros. El quinto día, el Cerco derrotó a los pájaros” (10, p. 78).

El poder del Cerco trastoca la naturaleza. El mundo se pone de cabeza. El Cerco lo puede cambiar todo: “el agua de Yanamate se cribaba de agujeros. En Junio, una vaca parió un chanco de nueve patas” (10, p. 92). “Pero en Huariaca, mil metros más abajo, los eucaliptos enloquecieron” (10, p. 92). “El aire cabeceaba tranquilo cuando los sauces y los molles se volvieron epilépticos... Se retorcían, se lastimaban, se clavaban sus espinas... Pero ya nadie se compadecía de los árboles: los animales fugaban” (10, p. 92). “Rancas, arrodillada, alzó las manos inútiles hacia los cerrados labios de Dios” (10, p. 93).

¿Qué diferencias se advierten entre el poder del Juez y el del Cerco/ Cerro de Pasco Corporation? La pregunta es necesaria para poder ver luego las diferencias en el uso del humor en ambos casos. Mientras el poder del Juez abarca toda la provincia, al poco tiempo el Cerco ya se extiende por sobre una demarcación política y geográfica aún mayor: “Semanas después... ya el Cerco infectaba todo el departamento” (6, p. 43). Otra diferencia importante desde el punto de vista del poder es el hecho de que mientras el poder del Juez es advertido a primera vista, a primera vista ni el Cerco ni sus primeras acciones son tenidas en mucho por los ranqueños. “¿Para qué sirve el Huiska? ¿Qué vale ese roquedal?” (6, p. 43), se ríe el Personero Rivera, representante de la

comunidad. Los comuneros de Rancas, por un tiempo, no advierten la gravedad de los hechos que están por acaecerles tras la aparición de este nuevo personaje en sus vidas. Finalmente, el poder del Juez es personal; el del Cerco, impersonal, aunque ambos comparten algo: En Yanacancha el Cerco también surge, como el Juez Montenegro al inicio de la novela, de la oscuridad: “En una de las paredes del cementerio, un jueves, la noche parió al cerco” (10, p. 76).

2.4.1.3. El poder desproporcionado: los Comuneros de Rancas

En la escala del poder en el mundo de la novela, los comuneros de Rancas se encuentran en el nivel más bajo, sobre todo en sus tratos con el alto poder de la Cerro de Pasco Corporation. Como se decía arriba, ellos ni siquiera son conscientes de los peligros potenciales que encierra el Cerco. Los habitantes de la mestiza y acriollada Yanahuanca, pueblo en cuya plaza transcurre la historia de la moneda extraviada, conocen el poder del Juez Montenegro y le temen. El Juez es una persona muy conocida, aunque quizá muy pocos lleguen a haberlo tratado, por eso para algunos es solo el “traje negro” (1, p. 13) que atraviesa la calle y toma la plaza para su solitaria caminata de las siete. Los yanahuanquinos saben que ausentarse es la mejor manera de enfrentar al Juez, por eso ni siquiera se atreven a tocar la moneda. Pero por lo menos saben eso. Los ranqueños, por el contrario, a lo largo de la novela se enfrentarán al poder desde la más profunda ignorancia de cómo funciona o de cuáles son sus engranajes. La llegada del Cerco y sus primeras acciones solo despiertan comentarios embobados o jocosos: “Con su collar de

alambre el Huiska parecía una vaca metida en un corral. Se murieron de risa” (6, p. 42). “Ese cerco es obra del diablo. Ya lo verán. Aquí hay alguien que juega con el Trinchudo” (6, p. 42).

En sucesivos momentos los comuneros se acercarán a las autoridades del departamento para pedir justicia: la premisa de la novela es que tal justicia no existe, pero los personajes no lo saben y se empeñan en llevar su causa ante autoridades que saben de esa inexistencia. Solo gradualmente, a medida que avanza la novela hacia su semana final, empiezan a darse cuenta de que las cosas no funcionan en su favor:

... ¡Hay que reclamar! —gritó—. ¡Vamos a la Cerro! ¡A Dios, al Prefecto, al Juez, a los perros, a quien sea, quejémonos! Que la gente vea nuestro dolor.
 —Las autoridades están vendidas— aulló Abdón Medrano—. Aquí no hay nadie a quien reclamar...
 —¡No importa, hay que reclamar! (20, p. 170)

Estos momentos son narrados en un discurso directo, con apenas algunos acentos de gran dramatismo (“¡A Dios, al Prefecto, al Juez, a los perros, a quien sea, quejémonos! Que la gente vea nuestro dolor”).

La tradición litigante del campesinado andino es conocida desde los tiempos coloniales. En la novela los comuneros insisten en ella. Sin embargo, en el mundo concluido de la obra, los acontecimientos se van desarrollando rumbo al enfrentamiento del final, en el que se pasan por alto todas las instancias formales de la policía y la ley. Este es quizá el tipo de tensión que hace vibrar las contradicciones en las que entran los personajes de la novela. La voz final que llama al reclamo de todas maneras, no sabe que en esta ocasión la vía de la negociación entre tinterillos está negada. Con la Cerro no se puede negociar.

Es interesante notar que en los enfrentamientos entre la comunidad y el Juez Montenegro sí hay espacios de negociación. La posibilidad de una citación para un comparendo judicial hace que el Juez, en este caso parte en un litigio, tome sus precauciones, incluso hace que considere ir, salvo que a última hora el aviso de que se está montando un atentado contra su vida lo hace desistir de ir personalmente a la negociación. Del mismo modo, los castigos por los agravios al Juez, como en el caso de la pelota de trapo del Sordo Chacón (capítulo 9), tienen un final que se traduce en resarcimientos y tiempo perdido para el supuesto ofensor: “ciento noventa y tres días después” (9, p. 71). Y hasta el Juez se puede mostrar magnánimo: “Está bien —accedió—. Devuélveles la casa y regálales una botella de aguardiente” (9, p. 71). El enfrentamiento con el poder del Cerco, por el contrario, es inexorable.

En este mundo de extremos, la única manera de que un comunero acceda a tener algo de poder es, como en el caso de Héctor Chacón, que deje de ser comunero. Más precisamente, que opte por un camino que lo sustraiga del devenir común a los habitantes de Rancas que se conforman con el rol que les toca dentro del disonante concierto social de la provincia. Chacón ya ha conocido la prisión y no le importa volver a ella: “Sabido aprovechar —dijo Chacón— el hombre encarcelado sale más hombre. Yo conozco muchos que aprendieron a leer en la cárcel” (3, p. 25); hasta hace cálculos acerca de crímenes y penas carcelarias. Al considerar la posibilidad de que él y su círculo de conspiradores mate al Juez Montenegro, estima al final de la conversación: “Un año en la cárcel... es una fumada; cinco años son cinco fumadas” (3, p. 28). Enterado de la decisión de Chacón de eliminarlo, el Juez se encierra en su hacienda.

Finalmente, cabe hacer la comparación: el cerco de la propiedad de Yanacocha, hecho por abuso del Juez, rodeando una propiedad que pertenece a Rancas, logra empoderar a Chacón como para que se decida, con otras personas, a matar al usurpador Montenegro. El Cerco de la Cerro, que se apropia de las tierras de la comunidad de Rancas, no empuja a esta a salir del único campo de acción que conoce y que se le permite: presentar una protesta, pedir hablar, enfrentar con el rostro expuesto, aunque vacilante, a la tropa que viene a desalojarlos:

—¿Cuál es el motivo señores?— preguntó con voz adelgazada por la palidez.

—¿Usted quién es?

—Yo soy el Personero de Rancas, mi alférez. Yo quisiera saber...

Se le extravió la voz. El alférez lo miró, cachaciento. Tres años de servicio le ensañaban que el uniforme enronquece las voces más valientes. El Personero sudaba para recuperar la palabra refugiada en sus intestinos (34, pp. 285-86).

Siguen a esta escena la última resistencia y la tragedia final. Los últimos diálogos de la novela transcurren bajo tierra.

2.4.2. El Humor

2.4.2.1. Los títulos de los capítulos: humor y anacronismo

Scorza narra una historia trágica, enormemente trágica por las desproporciones de la injusticia. Los comuneros de Rancas están por perder sus tierras, algunos de ellos sus vidas y, por supuesto, no lo saben. La novela marcha hacia ese final. El autor tiene entre manos un tema por demás grave, y elige precisamente una sucesión de 34 títulos para sus capítulos que pueden ser llamados, en justicia, irónicos y hasta cómicos. Recordemos que en la

hipótesis se adelantó que el autor quiere nivelar el terreno en el plano humano. Acordemente, la dimensión de la tragedia no puede resaltar grotescamente en ese cuadro y Scorza la pondera con el humor. Por ejemplo, cuando se nos presenta a la comunidad de Rancas, donde “nunca sucedió nada” (4, p. 31), leemos en el título: “Donde el desocupado lector recorrerá el insignificante pueblo de Rancas”.

El título logra su objetivo rápidamente al arrancarle una sonrisa al observador de esta obra que lo llama “desocupado”, puesto que eso es precisamente lo que es un lector de novelas: alguien con el tiempo libre como para pasarlo leyendo historias ajenas. Por otro lado, siempre con la ironía presente, Scorza llama “insignificante” al pueblo de Rancas, precisamente el centro donde se sucederán las historias que forman el nudo de su historia. El primer capítulo que usa el humor para describir los excesos del Juez, el capítulo 8, se titula: “De las visitas que de las manos del doctor Montenegro recibían ciertas mejillas”. De partida nos enteramos por el título que el capítulo será gracioso, por la mención a los devaneos de las caprichosas manos del Juez, que en materia de desagravios parecen tomar vida y decisiones propias. Los siguientes títulos, si no abiertamente humorísticos de por sí, son irónicos en relación con su contenido, siempre dirigidos a mantener un tono ligero en tanto tales. Si tenemos en cuenta que Scorza se trae entre manos la narración de acontecimientos trágicos por su naturaleza, resulta evidente que con la elección de su título quiere desviar la atención afectiva del lector para alejarlo de la enorme fuerza gravitacional de la tragedia, lo suficiente como para que llegue al final. El libro mantendría así lo que se adelanta en la hipótesis, una nivelación en el terreno humano.

La elección del estilo de los títulos merece párrafo aparte. Congruente con el mencionado fin de nivelación del tono, el autor escoge el antiguo estilo de los libros de caballerías para los capítulos de su obra, al tiempo que sugiere una carnavalización del tema por tratar. El libro en sí mismo está compuesto de breves capítulos que encierran un acontecimiento central; a veces encierran ese acontecimiento al tiempo que intercalan otro paralelo, como cuando en el capítulo 13 (“Sobre la increíble suerte del doctor Francisco Montenegro”) se suceden alternativamente las cómicas escenas de la kermés de la escuela de niñas de Yanahuanca con los sueños del Abigeo y sus conversaciones y conspiraciones con los caballos, pero en general están dedicados a un tema conciso. Es cierto, el libro, como las antiguas novelas de caballerías, consiste en una sucesión de aventuras, pero en el caso de *Redoble*, el tiempo es totalmente diferente: la historia *avanza* hacia su conclusión. Además, desde los capítulos iniciales se intercalan escenas en las que Fortunato, comunero de Rancas, se dirige a la carrera hacia casa, a punto de ser invadida por las tropas de la policía. Así, de manera paralela, la historia avanza hacia su conclusión a la vez que Fortunato, desde el inicio de la novela, corre hacia los acontecimientos y el lugar de ese final. El manejo de los tiempos de *Redoble* resulta, por tanto, complejo y muy diferente de las novelas de aventuras de caballería. Sin embargo, queda el hecho de que el autor elige ese estilo, llamémoslo anacrónico, para los títulos. Y esto es explicable por la misma hipótesis que se plantea en la introducción: *Redoble* es una narración urgente acerca de acontecimientos casi contemporáneos a la publicación de la obra; digamos que hacia entonces los acontecimientos de la vida real de los que sale el material para la novela aún no habían llegado a una conclusión: la injusticia

contra Rancas permanecía en pie, el Juez Montenegro continuaba en su pequeño reino de inequidades, Héctor Chacón llevaba casi una década preso en la prisión del Sepa: eran aún acontecimientos contemporáneos. Se trataría entonces de títulos escogidos adrede para evitar la estridencia de una denuncia abierta, para bajar el acento presentista de la obra echando mano a recursos percibidos como de otras épocas: títulos del pasado para un acontecimiento del presente.

En el Anexo 1 se presenta un cuadro con los números de los capítulos, sus títulos correspondientes y una muy breve reseña del tema al que alude cada uno. Viendo solamente los títulos de los capítulos, se puede apreciar que hay algunos de por sí son irónicos o humorísticos, los cuales extractamos del anexo en el siguiente cuadro:

Cuadro 1. Números y títulos de los capítulos directamente humorísticos

Capítulo	Título
3	Sobre un conciliábulo del que a su debido tiempo hubieran querido enterarse los señores guardias civiles
5	De las visitas que de las manos del doctor Montenegro recibían ciertas mejillas
11	Sobre los amigos y amigotes que Héctor Chacón, el Negado, encontró a su salida de la cárcel de Huánuco
15	Curiosísima historia de un mal de corazones no nacido de la tristeza
20	Sobre la pirámide de ovejas que sin afán de emular a los egipcios levantaron los ranqueños
22	Sobre la movilización general de cerdos que ordenaron las autoridades de Rancas
23	Vida y milagros de un coleccionista de orejas
28	Que probará que alguna diferencia existe entre picaflores y ovejas
29	De la universal insurrección de equinos que tramaron el Abigeo y el Ladrón de Caballos
31	De las profecías que anunciaron los señores maíces
32	Presentación de Guillermo el Carnicero o Guillermo el Cumplidor, a gusto de la clientela

Este cuadro nos permite ver los títulos directamente humorísticos de *Redoble*, es decir, aquellos que son humorísticos sin considerar el contenido que traen en el texto. La ironía satírica contra la inoperancia de la policía es evidente en el capítulo 3, como la ironía sarcástica contra Guillermo el Carnicero en el capítulo 32. Tenemos casos de títulos paródicos, como los de los capítulos 5 (un guiñol referido a las cachetadas del Juez) o el 22, sobre unos chanchos “movilizados” por las autoridades; son solo unos ejemplos. En todos estos capítulos están presentes los temas típicos de la carnavalización: el absurdo, la exageración, la presencia de animales realizando acciones humanas, lo grotesco, el traer juntos elementos disímiles como picaflores y ovejas. Puede verse que los títulos participan plenamente del tono y el propósito de la novela.

Por otro lado, como puede verse en el Anexo 1 ya mencionado, hay algunos títulos que adquieren su significado irónico luego de la lectura de capítulo, como el caso del capítulo 1 y la “celebérrima moneda”; el capítulo 4, que llama “insignificante” a Rancas, cuando en el texto el autor refiere que la verdadera significación de Rancas ha sido convertida en insignificante tras varios siglos de opresión criolla; los capítulos 13, 14 y 15, donde la “buena suerte” del Juez, las “misteriosas enfermedades” de las ovejas y un “mal de corazones” ajeno al amor, se truecan luego de la lectura, respectivamente, en el amañamiento de una rifa, en la muerte provocada por falta de pastos para los rebaños y en un envenenamiento colectivo judicialmente convertido en “infarto”. Estos títulos ya no son festivos de por sí, sino constituyen una denuncia envuelta en ironía.

2.4.2.2. El Juez Montenegro: “¡El Rey está calato!”

En *Redoble* hay anécdotas en las que se puede ver con especial claridad y acento cómo el humor cumple el papel de parodiar, ridiculizar y desenmascarar la arbitrariedad del poder que ejerce el Juez Montenegro. En la primera (Cap. 5), se muestra los bofetones que da a los miembros de su red de poder en una escena que parece comedia de títeres; en la segunda (Cap. 13), el fraude que se comete en medio de una rifa para favorecerlo. En la tercera, la historia de una carrera de caballos amañada que culmina en un abuso y agravio contra el padre de Héctor Chacón. Después de haber reducido las dimensiones humanas del Juez mediante el humor, asistimos a un encuentro entre Montenegro y el Nictálope.

2.4.2.2.1. Parodias sobre el honor del alcalde

El autor se propone narrar lo puntilloso que es el Juez en cuanto al honor, y cómo castiga a quien lo ofende; ese es el tema central de la historia que quiere contar en este capítulo, que inicia con las siguientes líneas:

El que ofende al doctor Montenegro con una palabra *maliciosa*, con una sonrisa *jorobada* o un gesto *amarillento*, puede dormir tranquilo: será abofeteado públicamente. Durante los treinta años que el doctor *ha favorecido con sus luces al Juzgado*, su mano ha visitado muchas mejillas altaneras. ¿No abofeteó al Inspector de Educación? ¿No abofeteó al sanitario? ¿No abofeteó a casi todos los Directores de la Escuela? ¿No abofeteó al sargento Cabrera? ¿No abofeteó al Jefe de la Casa de Consignaciones? Todos fueron afrentados y todos le pidieron perdón. Porque el doctor Montenegro se resiente con la persona que lo fuerza a castigarlo. Desde el momento en que sus manos designan a alguien, el elegido por sus dedos puede intentar todos los sombrerazos: para el doctor es invisible... El castigo y el perdón son públicos. La provincia se entera de que las manos del doctor se mueren por una cara... (Mi énfasis, 5, pp. 33-34).

Vemos que el capítulo comienza con un discurso directo del narrador; el enunciado no ha concluido aun cuando a la "palabra maliciosa" se le añaden otras injurias improbables como una "sonrisa jorobada" y un "gesto amarillento", que introducen adjetivos extraños al discurso del autor, adjetivos que introducen un lenguaje ajeno, en este caso, proveniente de una conciencia paranoica ultrasensible a la crítica o a lo que podría percibir como desdén: es el lenguaje de la conciencia del Juez. Nos encontramos frente a una estilización paródica que desenmascara los complejos e inseguridades del primer magistrado de la región, una de las personas más poderosas de la novela. Nos enteramos entonces de que el Juez, por similares sinrazones ya ha abofeteado a varias personas de su entorno. Para aligerar la violencia y la afrenta, las manos y los dedos del Juez adquieren vida propia y castigan. Además, una voz que parodia el elogio de las ocasiones solemnes, dice que el juez "ha favorecido con sus luces al juzgado". De partida, la novela cuestiona inclusive la idoneidad profesional del magistrado.

Lo peculiar de la anécdota de las bofetadas es que, a pesar de todas las estilizaciones paródicas, narra acontecimientos posibles. A diferencia de otras historias en las que se introducen elementos fantásticos o efectos grotescos, en la historia de las bofetadas vemos algo que no trasgrede el orden natural: lamentablemente, en el Perú gamonal de mediados de siglo XX, ese era un escenario posible. La deducción de la personalidad del Juez que resultaría de la introducción paródica de su lenguaje personal ("palabra maliciosa", etc.), será luego confirmada por la información que recibimos sobre él en el capítulo 22: "Allá, en los años en que la pobreza lo obligó a transitar, en días de

universidad, el áspero camino de las bibliotecas...” (22, pp. 181-82). El magistrado tiene orígenes pobres y no muestra disposiciones para el estudio.

El resto de la anécdota de las bofetadas sigue caminos similares. El escenario parece uno de marionetas en el que las manos del Juez adquieren vida propia y los otros actores siguen la farsa:

“El Director se congeló en los naipes. Los jugadores se escondieron detrás de sus fules. El Subprefecto mordisqueó una sonrisa. Demasiado tarde. El doctor se levantó, apartó educadamente una silla y sus manos visitaron los cachetes de la Primera Autoridad de la Provincia. La papada del Subprefecto vaciló en un terremoto de gelatina” (5, p. 34).

Las personas que conforman el entorno del Juez aparecen como comparsas de comedia. El autor utiliza así los recursos de una pieza teatral humorística. El efecto final es el de desenmascarar la farsa de este grupo de poder mediante una distorsión que ridiculiza a los notables de pueblo.

2.4.2.2. La carnavalización de una kermés y una rifa trucada

Scorza recurre también a otras formas del humor históricamente relacionadas con la festividad popular, lo desmesurado, lo grotesco. Este es el caso del capítulo que dedica a la rifa de los carneros australianos de Yanahuanca: Cap. 13: “Sobre la increíble buena suerte del Doctor Montenegro”. Aquí se narra los preparativos, la rifa y la kermés que organiza la directora del Centro Escolar de niñas para recolectar fondos. La historia en sí es sencilla y trata del arreglo fraudulento de los organizadores para que la rifa beneficie al Juez Montenegro. El hecho de que una sola persona gane todos los carneros es estadísticamente improbable, pero la gente de Yanahuanca estaría dispuesta a aceptarlo por tratarse esa persona del poderoso y temido

Juez. Podría narrarse la historia de tal arbitrariedad y no tendría que sonar absurda o fantástica. Sin embargo, Scorza decide componer este episodio recurriendo a formas que lo convierten en una feria de lo desmesurado y lo grotesco sin llegar a ser fantástica.

Para este fin, a la narración que describe la organización y realización de la kermés y rifa se le intercala información que en algunos casos es improbable, en otros irrelevante, grotesca o exagerada. De este modo, el conjunto de las imágenes del evento salen de lo cotidiano y se convierten en un vértigo de carrusel y feria desmesurada, desde el inicio. Por ejemplo, veamos las líneas iniciales dedicadas a la gestación de la idea sobre la rifa. Las letras en cursiva, como en casos anteriores, muestran la introducción de un lenguaje ajeno:

Una mañana, doña Josefina de la Torre, Directora del Centro Escolar de niñas, amaneció con la inspiración de adquirir un mapamundi para la escuela. *“Es necesario que las niñas viajen”, dijo la decana de las malas lenguas de la provincia.* Sorprendió con la idea de organizar una kermés. *Porque simpatizaban con el proyecto de que sus hijas viajaban por tierras ignotas y, sobre todo, porque ansiaban que doña Josefina – Fina para sus íntimos—le diera vacaciones a la sin hueso, el pueblo apoyó la idea.* Tras una quincena de conciliábulos – *un verdadero bálsamo para todos los pecadores* –, doña Josefina anunció un programa sensacional. El pueblo abrió la boca. Una cartulina amarilla predicó un programa delirante (13, pp. 95-96).

La lectura de los fragmentos en letra normal presenta una narración directa sin muchas novedades, a saber: “Una mañana, doña Josefina de la Torre, Directora del Centro Escolar de niñas, amaneció con la inspiración de adquirir un mapamundi para la escuela. Sorprendió con la idea de organizar una kermés. Tras una quincena de conciliábulos, doña Josefina anunció un programa sensacional. El pueblo abrió la boca. Una cartulina amarilla predicó

un programa delirante”. A esta tersa narración, Scorza le intercala motivaciones, calificativos y razones que constituyen múltiples palabras ajenas que incluyen a la totalidad del pueblo (“Porque simpatizaban con el proyecto...”). Resulta improbable que se compre un mapamundi porque “es necesario que las niñas viajen” y que la población de Yanahuanca simpatizara con el proyecto de que sus hijas viajaran por tierras “ignotas”. Por lo menos, no son las razones por las que los padres de familia apoyarían una kermés. A pesar de todo, el párrafo es efectivo porque el lector, a esta altura de la lectura ya suspendió su incredulidad. Los recursos que emplea Scorza son efectivos y han llegado a crear una obra sinfónica. Con este párrafo el autor nos acaba de convencer de ingresar a una feria vertiginosa y con características de lo carnavalesco y grotesco.

La kermés tiene elementos típicos de lo carnavalesco: parodias del lenguaje pomposo-popular de las festividades y los “números” que componen su programación (Albazo, Diana patriótica, Desayuno de gala...); una infaltable comilona, una “babilónica cuchipanda” con una larga lista de platillos populares coloridamente adjetivados (“pícaro cabrito a la norteña”, “lujurioso arroz con pato a la chiclayana”, “ampulosa papa a la huancaína”...); la participación de los presos locales “gentilmente aportados por la Benemérita Guardia Civil”. Cuando se desarrolla la kermés aparecen más imágenes, hasta componer un conjunto al que una mirada fugaz no llegaría a comprenderlo todo, a incluirlo todo. El evento entra en el reino de lo carnavalesco, lo grotesco: la directora hipa, las axilas huelen, la música popular suelta sus letras de amor no correspondido. En este escenario heteróclito, variopinto y bullanguero ingresan

entonces los personajes centrales: los doce carneros australianos y el Juez Montenegro.

Los carneros australianos a ser rifados son humanizados por el narrador. Estos llegan a Yanahuanca y

“Cuando los curiosos miraron el gesto de asco con que los carneros recién llegados rehusaron el humilde pasto de la Plaza de Armas, se conoció que tales aristócratas sólo podían venir de la rubia Australia. Hasta los enemigos de la directora... [la cual había propuesto que fueran donados por la Oficina Agropecuaria de Junín]...se quitaron el sombrero. Una multitud siguió a los aristócratas al modesto coso pueblerino” (13, pp. 99-100).

Esta observación es desconcertante pero no sorprende. Recordemos las afirmaciones de Scorza acerca de escribir en una cultura con una conciencia vencida. En este ambiente de rendirse ante lo extranjero, el Juez se propone apropiarse de los carneros y finalmente lo logra, fraudulentamente, con la complicidad de los organizadores en medio de la barahúnda de la celebración. En este caso, se puede afirmar que la celebración ha sido carnavalizada por el autor para equilibrar la grotesca intervención del Juez.

2.4.2.2.3. Un fraude hípico y el encuentro personal entre el Juez y Héctor Chacón

Finalmente, debemos señalar un último episodio demostrativo del humor distorsionador de Scorza, en el que el Juez, después de otro de sus desmesurados abusos, es enfrentado a la humanidad sobria y desafiante de Héctor Chacón, en un encuentro en la Plaza de Armas de Yanahuanca, todo esto narrado en el capítulo 9 (“Acerca de las aventuras y desventuras de una pelota de trapo”). En este episodio, el narrador se está disponiendo a narrar la

historia de uno de los abusos más egregios del Juez, cuando la mención casual a una cabalgata que acompaña a Montenegro y al nombre de su caballo *Triunfante*, desemboca en una larguísima digresión acerca de una carrera de caballos organizada el último 28 de julio, “cumpleaños de la Patria”, en la que amañadamente ganó el caballo del Juez. Así, la narración de la cabalgata original se interrumpe y el narrador recuerda la iniciativa del alcalde que despertó el entusiasmo de los habitantes de la localidad.

La digresión comienza: “Exaltados por un concurso que *atraería multitudes*, los comerciantes ofrecieron una copa de plata. *El Municipio en pleno* aprobó un premio de mil soles para el ganador” (mi énfasis, 9, p. 62). La carrera de caballos es anunciada por una combinación de lenguajes: la voz del autor narra las intenciones de los comerciantes, pero intercala la parodia de la voz del periodismo y su lenguaje (*atraería multitudes*). Se trata de una alusión paródica a los excesos periodísticos cuando narra eventos similares. Pero en Yanahuanca no hay diarios; evidentemente, se trata de una parodia del lenguaje periodístico limeño del cual el autor se burla, aplicándolo al pequeño poblado cerreño. Igualmente, cuando menciona al “Municipio en pleno”, está haciendo la parodia de la hueca grandilocuencia de la prensa popular, generalmente cercana a los círculos del poder.

El humor desplegado en este capítulo lo logra con juegos de palabras y largas enumeraciones de caballos, sus características y sus nombres, lo que llama a risa: “El mismo día que se propaló el bando, Apolonio Guzmán inscribió a *Pájaro Bobo*, un albino que de torpe sólo tenía el apellido” (9, p. 62). El juego de palabras con el nombre del caballo recuerda el tipo de humor quevediano del Siglo de Oro; es claro que un caballo no tiene apellidos y que ‘pájaro bobo’,

como nombre, constituye una unidad (el nombre de un ave) que no se puede romper y aplicar a un caballo sin provocar la súbita consciencia de lo cómico de su nombre entendido como nombre + apellido. El capítulo se lee entre risas.

La participación a última hora del caballo del Juez, lo que de hecho atacaba la equidad de la competencia en el medio de Yanahuanca, es introducida con una burlesca simulación de duda: “No se sabe si la idea brotó de la menguada sesera de Arutingo o si el corazón del doctor Montenegro se despertó con la noble emulación de competencia. Una mañana el doctor petrificó al amanuense de la Municipalidad con un billete azul: *Triunfante* participaría” (9, p. 63). El amaño de la competencia es abiertamente anunciado por el alcalde a los participantes, y luego toda la escena es ricamente descrita como para subrayar lo paródico de la situación:

“Señores (calificativo que constituía un habilísimo golpe diplomático con gañanes desacostumbrados a semejante trato de las autoridades), esta competencia no es para satisfacer ninguna vanidad. Este concurso es para celebrar el sagrado cumpleaños de la Patria”. Los jinetes se quitaron el sombrero. Bajo los hachazos del sol, el Alcalde se rascó la cabeza. “Qué importa —suspiró don Herón— quién sea el ganador. ¡Quizá lo mejor para todos sea que el doctor satisfaga su capricho!”, y barrió con los ojos a los participantes. “¿Qué mosca me picaría para inscribirme?”, suspiró Alfonso Jiménez, sacándose los mocos de la nariz. Era una evidente falta a la investidura del Alcalde, pero lejos de escarmentar la insolencia, don Herón acertó a filosofar: “El Juzgado, señores, es la casa del jabonero: el que no cae, resbala. Nadie está libre de una acusación, nadie debe jactarse “de esta agua no beberé” — y remató con esta paradoja—: “Ustedes ganarán perdiendo” (9, pp. 64-65).

Partieron los caballos, “Humearon los aplausos” (9, p. 65) y... ganó el caballo equivocado. No podría ser de otro modo en este tipo de capítulo farsesco, pero se ha citado este párrafo *in extenso* por cuanto, además de los efectos del humor, muestra la relación de poder entre los yanahuanquinos del

común y el Alcalde y Juez de la provincia, lo cual nos lleva de nuevo al capítulo inicial de la novela, donde los yanahuanquinos durante un año no se atreven a tocar y menos levantar la moneda que se le cayó a Montenegro en las escaleras de la plaza del pueblo. También se ha citado extensamente el párrafo con el fin de contrastar dos capítulos en los que interactúan los dos extremos del poder: la gente del pueblo y el Juez y Alcalde: en el capítulo narrado “en serio”, el primero, al final gana el Juez pues recupera su moneda y mantiene el temor de su jurisdicción; en este capítulo distorsionado por la burla y la farsa, al final, el Juez pierde. Pero el capítulo termina cuando sale de su digresión hípica y vuelve al asunto de la pelota de trapo que golpea el rostro del Juez y el castigo que cae sobre el inadvertido Sordo Chacón que dejó escapar la pelota al no poder escuchar el sonido de la cabalgata que se acercaba.

El castigo por el golpe recibido casualmente es exagerado e inhumano.

El golpe de la pelota de trapo había ofendido al Juez:

El doctor descreyó el insulto que le comunicaban sus sentidos; pero el asombro, pariente del conocimiento, cedió el lugar a la cólera, prima legítima de la violencia. El Sordo volteó con la cara untada por una estúpida sonrisa: encontró el mundo clausurado por el monumento de la rabia (9, pp. 69-70).

El castigo priva al Sordo y su familia del acceso a su casa, que es clausurada, y se ve forzado a cercar un extenso terreno. El Sordo, abrumado por el castigo solo atina a agradecer al Juez y durante los siguientes 193 días construye un cerco ajeno, agradecido porque el castigo podría haber sido mayor. Terminado el cerco, recibe una botella de aguardiente de parte del Juez y, de nuevo dice su “Gracias, patrón”. El Sordo es padre de Héctor Chacón, y ese mismo día, el niño Héctor aprende algo: “Fue la primera vez – tenía nueve

años—que la mano de Héctor Chacón, el Nictálope, sintió sed de la garganta del doctor Montenegro” (9, p. 72).

Pasados los años y cumplida una nueva condena, una tarde Chacón sale de la cárcel y llega a la plaza de Yanahuanca, a la hora de paseo del Juez. Este justo comienza su paseo y Chacón comienza a fumar. El Juez no lo ve: Chacón es un peón más. Veamos el relato entero de este encuentro:

Héctor Chacón, el Nictálope, comenzó a reírse. Su carcajada construyó una especie de grito, una contraseña de animales conjurados, un secreto aprendido de búhos, espuma atropellada por los estampidos de una risotada seca como los disparos de los guardias civiles y que cayó flagelada por los espasmos de una pavorosa alegría. La gente salió a las puertas. En el Puesto, los guardias civiles rastillaron sus fusiles. Niños y perros cesaron de perseguirse. Las viejas se santiguaron (9, pp. 72-73).

El capítulo termina con ese encuentro simbólico. Un Juez a quien la novela ha venido reduciendo por el humor, se encuentra con el héroe de la novela, un comunero que ha dejado de serlo en términos prácticos, un individuo que sabe a quién tiene al frente. Hombre a hombre, Chacón sale ganando en humanidad.

2.4.2.3. El grave humor de la Cerro de Pasco Corporation

Es particularmente importante notar que el humor no se detiene mucho en el Cerco y la Cerro de Pasco Corporation, salvo en dos casos especialmente carnavalescos, en el capítulo 16 (“De los diversos colores de las caras y cuerpos de los cerreños”) y en el capítulo 26 (“Sobre los hombres-topos y los niños que estuvieron a punto de llamarse Harry”). Quizá el hecho de que prácticamente no haya interacción personal entre comuneros y representantes

directos de La Cerro, haga que no exista un blanco humano, como en el caso del Juez Montenegro, para el humor ridiculizador de la novela. La gente de Rancas solo interactúa con gente como ellos, parientes inclusive, que trabajan vigilando el Cerco, nada más. Pero volvamos al capítulo 16, que se inicia afirmando que

Seis minutos antes del mediodía del 14 de marzo de 1903 cambió, por primera vez, el color de las caras de los cerreños. Hasta entonces los felices habitantes de la lluviosa Cerro de Pasco ostentaban rostros cobrizos. Ese mediodía sus rostros cambiaron: un hombre emergió de una cantina donde bebía aguardiente de culebra con la cara y el cuerpo azules; al día siguiente otro varón, que se emborrachaba en la misma cantina, lució el verde; tres días después un hombre de rostro y manos anaranjadas se paseó por la plaza Carrión. Faltaban pocos días para el carnaval: se creyó que eran candidatos a ocupar plazas de *diablos-supay* (16, p. 123).

De esta manera se introduce el tema de la contaminación masiva de la población con una carnalización que alude a los clásicos temas del disfraz y las máscaras, tan propio de este tipo de humor. Es significativo que la narración del capítulo comience en una fecha cercana a los carnavales. Como es usual en el tema del carnaval, los borrachos constituyen el objetivo de la risa. Lo absurdo y lo jocoso van aumentando de todo. Un borracho azul podría ser pasable, por aquello de los “diablos azules”, pero luego aparece uno verde y el lector para las orejas. El tercer hombre, con solo el rostro y las manos anaranjados ya nos termina de hacer ingresar al territorio de lo grotesco risible.

Los colores son parte clave en este capítulo que se esmera al inicio en describir la geografía de Cerro de Pasco con términos sombríos; este panorama gris resulta avivado por el color verde de los asorochados y por sus collares de limones amarillos, además del pintoresco nombre de Santa Tecla y la llegada de “un gigante *rubio*, de alegres ojos *azules*, de *llameante barba roja*,

estupendo para comilonas y borracheras”; este personaje resulta, además, un “estupendo fornicador” (mis énfasis; 16, p. 125). Este colorido personaje descubre la riqueza minera del lugar. Así, resulta que a pesar de cuatrocientos años de haber enriquecido a “reyes y virreyes, Cerro de Pasco era virgen” (16, p. 126). Así, el capítulo va presentando de manera carnavalizada la historia del descubrimiento de las ricas vetas por geólogos norteamericanos y la instalación de La Cerro Corporation, y narra la aparición de los primeros casos de intoxicación por exposición a los productos emanados de la explotación minera.

El asunto del envenenamiento masivo, crónico y de casi medio siglo de una población es un tema muy grave, pero en una narración carnavalizada lo grave y lo ligero van de la mano, como cuando Scorza narra los efectos del matrimonio entre cerreños de diverso color:

...los mineros empezaron a variar de color; *el humo propuso variantes*: caras rojas, caras verdes, caras amarillas. Y algo mejor: si un cara azul se matrimoniaba con una cara amarilla, les nacía una cara verde (16, p. 127).

Notamos que se personaliza al humo, que “propone variantes”. Y en este carnaval grotesco, como cuando en el pasado llegaban las pestes, la risa toma por asalto a la sociedad y se introduce también a la Iglesia y su papel moralizador: un sacerdote local le encuentra el lado positivo a la situación: “Si un cara anaranjada se ayuntaba con una cara roja, de ninguna manera podía nacerles una cara verde: era una garantía. La ciudad se sosegó” (16, p. 128). En el medio machista local del mundo de *Redoble*, ese es un buen motivo para aguantar la catástrofe. De nuevo, el humor sirve también para mantener el tono de la novela y tragarse las lágrimas, esta vez ante la más grave de las

situaciones descritas: la historia del envenenamiento por generaciones de una población.

En el capítulo 26, el autor carnavaliza la indisposición de las autoridades de Cerro de Pasco a reconocer la existencia misma del Cerco, mediante el recurso a una enfermedad de la vista que impide verlo: un “novedoso daltonismo” afectaba a alguna gente capaz de distinguir “las manchas de una oveja a un kilómetro”, pero incapaz de ver a un cerco “situado a cien metros” (26, p. 220). El capítulo incluye la fallida negociación entre el progresista alcalde Ledesma y Mr. Harry Troeller, superintendente de la compañía extranjera, sobre el precio a pagar por la energía que proveen los generadores de la corporación. Nuevamente, se carnavaliza el apagón general, para regocijo de algunos: “Todo se trastocó y advino la suspirada edad de oro de los amigos de lo ajeno. Caco reinó en las penumbras” (26, p. 226). Asimismo, la oscuridad amparó, nueve meses después, “el aumento de la curva demográfica”. Como es frecuente, la oscuridad cobijó el crimen, pero también el amor.

2.4.2.4. El no tan discreto humor de los ranqueños

¿Y qué papel cumple el humor en el grupo de los ranqueños? Las situaciones cómicas extremas están muy atenuadas en la sociedad de los comuneros. Sin embargo, asistimos a episodios con casuales intercambios de comentarios hechos al interior de la comunidad, un sano intercambio entre iguales como cuando la gente reacciona ante la aparición del Cerco:

Se murieron de risa
—¿Quiénes serán esos locos que cercan el Huiska?

- Serán geólogos.
- Serán trabajadores del telégrafo.
- ¿Cuál telégrafo? (6, p. 42).

Obviamente, no hay telégrafo. El intercambio no solo es el ocioso y llevadero ir y venir de comentarios al paso en ánimo ligero, con una ocasional risa, sino un aspecto central del proyecto de Scorza: en ese diálogo se oyen las voces de los campesinos mostrando el absurdo de una penetración capitalista festinada, que con un cerco pretende eliminar la justicia de un orden ancestral (¿cercar un cerro?). La narración del autor le cede la voz a los comuneros, quienes desde su propia perspectiva cultural irónica cuestionan la racionalidad y necesidad de la existencia del Cerco: la ironía muestra aquí la potencialidad de sus características claves: la negatividad/ destructividad y la incompreensión como presencias amenazadoras de una realidad injusta convencionalmente aceptada.³⁸

Hay otros momentos en los que se advierte situaciones que podríamos denominar, a primera vista, graciosamente cálidas, pero igualmente cuestionadoras desde el punto de vista cultural campesino. El humor puede ser transgresor cuando se trata de los habitantes de Rancas. Por ejemplo, en el Capítulo 7 (“De la cantidad de munición requerida para cortarle el resuello a un humano”), el Abigeo, en conversación con el Ladrón de Caballos (dos personajes que se mueven en los márgenes de la sociedad), en ocasión del comparendo que se viene con el Juez Montenegro, recuerda a los comuneros de Yanacocha, que se disponen a recibir al Juez con pompa, el traspie que cometieron sus vecinos los chinchinos cuando recibieron a un Inspector que

³⁸ En el primer capítulo se discutió estas características al momento de presentar la ironía en Schlegel (p. 15)

venía a su comunidad para un asunto similar al que preocupaba a los ranqueños. Después de un largo viaje, el Inspector, costeño, llega a una posada y se da el siguiente diálogo entre autoridad e improvisado anfitrión, un comunero del lugar:

- (El Inspector) ¿No hay nada que comer?
- En Chinche tenemos pachamanca, Excelencia.
- Déjate de joderme con el título de Excelencia.
- Está bien, Excelencia (7, p. 47).

El intercambio equívoco puede ser visto como festivo si uno asiste como testigo desde fuera de él; sin embargo, sus potencialidades cuestionadoras pueden llegar a subvertir el orden si se tiene en cuenta que el campesino indígena insiste en repetir su frase: la realidad no ha cambiado para él y la advertencia del Inspector llega a oídos sordos.³⁹ Quien no pertenece al mundo cultural indígena solamente atiende al título de “Excelencia” y asume que el indio se somete. Sin embargo, una vez más, Scorza introduce el punto de vista del horizonte cultural indígena y el intercambio puede ser visto de manera diferente, en detrimento de la posición de la autoridad visitante. El capítulo avanza en medio de burlas a la situación del Inspector, a quien después de su primera mala noche en la comunidad, se le quiere resarcir con un espléndido desayuno de gallina. Solo que el cocinero, un exsargento, cocina un estofado sobre un fuego hecho con bosta y sin tapar la olla. Como resultado, al día siguiente al Inspector se le regala con un platillo que huele a estiércol, una escena carnavalizada.

Por otro lado, el tono más cálidamente humano está reservado para los comuneros cuando interactúan entre ellos. Un ejemplo de ello es el intercambio

³⁹ Agradezco a mi asesor, el profesor Mauro Mamani, por las observaciones que me sugirió sobre los aspectos subversivos de este breve intercambio.

entre la familia de Chacón, una vez que este le comunica a su pequeño hijo Fidel su decisión: “Voy a matar a Montenegro—dijo el Nictálope—. Mañana voy a acabar con ese abusivo”. El niño se acerca al padre, recorre sus texturas y la textura del arma:

El niño alisó el revólver como el lomo de un gato.
 — ¿Tantas balas se necesitan para matar a un hombre, papá?
 —Una sola basta.
 — ¿Los guardias te dejarán vivo?
 —Tengo muchas balas.
 — ¿Te dispararán?
 —No pueden acertarle a un venado, menos me acertarán a mí.
 Guarda eso, Fidel. Es tarde, acuéstate.
 Los ojos del niño quemaban.
 —Acaba con los hacendados, papá. Yo te ayudaré.
 Para que no sospechen nada, yo llevaré mañana las armas
 bajo mi poncho (7, p. 52).

El diálogo entre el Nictálope Chacón y su hija es igual de sencillo y profundo:

— ¿Es cierto que matarás a Montenegro, papá?
 — ¿Quién te dijo?
 —Fidel tiene una pistola y una cintura con balas.
 —Para que los animales tengan pastos debo cometer ese crimen— dijo Chacón suavemente.
 —Nuestra situación se agravará, papá. La policía nos asustará.
 Las lágrimas surcaban los ojos pequeños.

Ni el narrador ni los habitantes tienen mucho tiempo ni espacio para los excesos del humor. La honda afectividad cierra este capítulo. La novela cierra con la muerte de los dirigentes del Rancas y su continuado diálogo bajo tierra. De alguna manera puede decirse que se ha nivelado el terreno de lo humano entre los personajes.

CONCLUSIONES

1. El uso de la ironía en *Redoble por Rancas* obedece a un intento descolonizador en el plano simbólico en el territorio de la literatura. Scorza entiende la condición irresoluble del conflicto establecido en los Andes con el hecho histórico de la Conquista: así como no hubo restitución de sus reinos a los señores naturales de los Andes que fueron despojados de ellos, tampoco podrá haber compensación por el despojo de significado en la vida de los habitantes andinos. Si tenemos en cuenta que *Redoble* es una fusión de novela, historiografía y crónica, en el plano de la realidad cuya crónica emprendió Scorza, la derrota es aplastante y la obra es un intento post facto de resarcimiento simbólico. La ironía y el humor son los medios de asimilar esa rotundidad.

2. El humor y la política son partes constitutivas de *Redoble por Rancas*, y el entrelazamiento de ambas forma el tejido del discurso literario de esta obra. En la realidad instaurada por la ficción, Scorza aplica el humor sobre los personajes poderosos como una lente que los distorsiona y deforma, física y subjetivamente, para convertirlos en ridículos y grotescos, mientras que trata a los personajes sin poder -- los comuneros de Rancas -- de una manera empática y cordial. En el plano del texto, el uso del humor reivindica al sujeto

indígena al nivel del individuo. Este efecto, sabido el resultado final de los enfrentamientos en Rancas, se podría traducir como el de la nobleza en la derrota. El paso del tiempo, desde que el mundo se puso de cabeza tras la destrucción de la sociedad andina original, ha construido un final inevitable. El mundo de Rancas, hacia la conclusión de la novela, no se proyecta hacia el futuro, sino que se enriquece del pasado.

3. *Redoble por Rancas* constituye un territorio fronterizo entre lo serio y lo humorístico, donde Scorza aplica una carnavalización parcial, en el sentido de que carnavaliza la parcialidad social poderosa para evidenciar su poder como una farsa y denunciar sus injusticias; asimismo, en la construcción de la novela incorpora el plurilingüismo y utiliza el dialogismo, para crear estilizaciones paródicas que introducen el lenguaje y la subjetividad de todos los personajes de la obra. De este modo, lo ridículo y lo grotesco de los poderosos está construido también a partir de los puntos de vista de los personajes sin poder.

4. El humor y la política en *Redoble por Rancas* se encuentran especialmente en aquellas situaciones en las que hay interacciones personales, por este motivo, el personaje del Juez Montenegro y su entorno de secuaces y notables son los principales sujetos de la carnavalización, de la aplicación de lo grotesco y sujetos ridículos. En contraste, otros personajes poderosos como la Cerro de Pasco Corporation o el Cerco, no son sujetos donde abunde lo humorístico, por tratarse de entidades que no están comprometidas en relaciones interpersonales de poder.

BIBLIOGRAFÍA

ADORNO, Rolena

2000 *Writing and Resistance in Colonial Peru*. Austin: University of Texas Press.

BAJTÍN, Mijaíl

1989 *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.

1994 *El método formal en los estudios literarios. Introducción crítica a una poética sociológica*. Madrid: Alianza Editorial.

1998 *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.

2003 *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica.

BEARD, Mary

2009 "What Made the Greeks Laugh?". En *The Times Literary Supplement*, 18 de febrero.

http://entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts_and_entertainment/the_tls/article5759723.ece.

BECKER, Marc

2010 Reseña de Coronado, Jorge, *The Andes Imagined: Indigenismo, Society and Modernity*. H-LatAm, H-Net Reviews. June. URL: <http://www.h-net.org/reviews/showrev.php?id=25725>.

BRAUDEL, Fernand

1985 *Civilization and Capitalism, 15th-18th Century*. Vol 1: *The Structures of Everyday Life. The Limits of the Possible*. New York: Harper & Row-Perennial Library.

CADENA, Marisol de la

2004 *Indígenas mestizos: raza y cultura en el Cusco*. Lima: IEP.

CORNEJO POLAR, Antonio

1984 "Sobre el 'Neoindigenismo' y las novelas de Manuel Scorza". En *Revista Iberoamericana*. Vol L, 127, Pittsburgh, abril-junio.

DE MAN, Paul

1996 "The Concept of Irony". En Warminski, Andrzej (ed.). *Aesthetic Ideology*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, pp. 163-184.

ELEJALDE, Alfredo

1998 "Discurso literario y discurso académico". Lima. url <http://macareo.pucp.edu.pe/elejalde/ensayo/dlitdacad.html> [Descargado 6 oct 2014].

ESCAJADILLO, Tomás

1978 "Scorza antes de la última batalla". En *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año 4, N° 7/8, pp. 183-191.

2004 "Aves sin nido. ¿Novela "indigenista"?". En *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año XXX, N° 59. Lima-Hanover, 1er. Semestre, pp. 131-154.

2010 "López Albújar: ¿narrador o juez?". En *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año 36, No. 72, pp. 481-488.

ESPINO RELUCÉ, Rufino Gonzalo

2007 *Etnopoética quechua. Textos y tradición oral quechua*. Tesis para obtener el grado de Doctor en Literatura Peruana y Latinoamericana. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

ESTRADA, Oswaldo

2002 "Problemática de la diglosia 'Neindigenista' en 'Redoble por Rancas'". En *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 28, No. 55, pp. 157-168. Published by: Centro de Estudios Literarios "Antonio Cornejo Polar"- CELACP Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/4531205>. Accessed: 29/09/2014 18:46.

FORGUES, Roland

1991 *La estrategia mítica de Manuel Scorza*. Lima: CEDEP.

GARCÍA CALDERÓN, Ventura

2011 *Narrativa completa*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

GIBSON, Charles

1966 *Spain in America*. New York.

GENETTE, Gérard

1991 *Ficción y dicción*. Barcelona: Lumen.

GONZÁLEZ SOTO, Juan

2008 "Imaginación y humor en La guerra silenciosa". En Mauro Mamani Macedo, Juan González Soto, editores. *Manuel Scorza: homenaje y recuerdos*. Lima: Andesbooks-UNMSM, Facultad de Letras y Ciencias Humanas-Fondo Editorial, pp. 155-161.

- GONZÁLEZ PRADA, Manuel
 2001 [1936] "Fiesta Universal". En Manuel González Prada. *Anarquía*. Maryland:
 evergreen.loyola.edu/tward/www/gp/libros/Anarquia/index.html.
 Consultado 20-Dic-2014.
- GRAS, Dunia
 2002 "Introducción". En Manuel Scorza. *Redoble por Rancas*. Madrid:
 Cátedra.
- HUAMANCHUMO DE LA CUBA, Ofelia
 2008 *Magia y fantasía en la obra de Manuel Scorza: hacia una reflexión estructural de la guerra silenciosa*. Lima: Pájaro de fuego Ediciones.
- KRISTAL, Efraín
 1991 *Una visión urbana de los Andes: génesis y desarrollo del indigenismo en el Perú, 1848-1930*. Lima: Instituto de Apoyo Agrario, 1991.
- LAUER, Mirko
 1989 *El sitio de la literatura: escritores y política en el Perú del siglo XX*. Lima: Mosca Azul Editores.
- LEÓN-PORTILLA, Miguel
 1959 *Visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la conquista*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- LÓPEZ LENCI, Yasmín
 2008 "1905: Un viaje por el mapa del conflicto republicano o la imposibilidad de fijar un canon de la literatura peruana". En *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 34, No. 67, pp. 199-220.
- MAMANI MACEDO, Mauro.
 2008a *Las fronteras de la literatura: Redoble por Rancas*. Tesis para optar el grado de Magíster en Literatura Peruana y Latinoamericana. Lima: UNMSM.
 2008b "*Redoble por Rancas: la reconstrucción de los hechos*". En Mauro Mamani Macedo, Juan González Soto, editores. *Manuel Scorza: homenaje y recuerdos*. Lima: Andesbooks-UNMSM, Facultad de Letras y Ciencias Humanas-Fondo Editorial, pp. 93-108.
- MATTO DE TURNER, Clorinda
 1889 *Aves sin nido*. Lima: Carlos Prince.
- MARX, Karl y Friedrich ENGELS
 1973 (1848) *Manifiesto del Partido Comunista*. Pekín: Ediciones en Lenguas Extranjeras.
- MARX, Karl
 1980 (1859) *Contribución a la crítica de la economía política*. México: Siglo XXI.

- OFOGO NKAMA, Boniface
1994 La generación del 50 en el Perú (Una narrativa plural). Tesis para obtener el Grado de Doctor. Universidad Complutense.
- OSORIO, Oscar Wilson
2008 “El humor y la acción, dos formas de confrontación al poder en La guerra silenciosa”. *Ciberayllu*. (Descargado 6/Jun/2014: http://www.andes.missouri.edu/andes/Especiales/OWOScorza/OWO_Scorza0.html).
- PELLICER, Juan
1999 *El placer de la ironía. Leyendo a García Ponce*. México DF: Coordinación de Difusión Cultural-Dirección de Literatura UNAM.
- RAMA, Ángel
1998 *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca.
- RIVA-AGÜERO, José de la
1905 *Carácter de la literatura del Perú independiente*. Lima: Lib. Francesa Científica Galland.
- SÁNCHEZ, Luis Alberto
1974 *Introducción crítica a la literatura peruana*. Lima: P. L. Villanueva, editor.
- SCOBIE, James
1988 *Secondary Cities in Argentina*. Stanford, California: Stanford University Press.
- SELCER, Daniel
2007 “The Uninterrupted Ocean: Leibniz and the Encyclopedic Imagination”. En *Representations*, Vol 98, No. 1 (Spring 2007), pp. 25-50. <http://www.jstor.org/stable/10.1525/rep.2007.98.1.25>, 13/11/2014
- SOCOLOW, Susan y Louisa S. HOBEBMAN (ed.)
1986 *Cities and Society in Colonial America*. Albuquerque: University of New Mexico.
- SCORZA, Manuel
1970 *Redoble por Rancas. Balada 1. Lo que sucedió diez años antes que el coronel Marruecos fundara el segundo cementerio de Chinche*. Barcelona, Planeta, Colección Grandes Narradores Universales.
- SPALDING, Karen
1984 Huarochirí. Una sociedad andina bajo gobierno inca y español. (Traducción del libro *Huarochirí. An Andean Society Under Inca and Spanish Rule*. Stanford: Stanford University Press., hecha en 2013 por Alberto Loza Nehmad para la Pontificia Universidad Católica del Perú, actualmente en prensa).

TAMAYO VARGAS, Augusto

1965 *Literatura peruana*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos-Departamento de Publicaciones.

TEJADA RIPALDA, Luis

1988 *La cuestión del pan. El anarcosindicalismo en el Perú 1880-1919*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.

VALENZUELA GARCÉS, Jorge

2008 Prólogo. En Jorge Valenzuela, ed. *Ensayos sobre Carlos Eduardo Zavaleta*. Lima: ICPNA, pp. 9-16.

2010 "La experiencia narrativa de Ventura García Calderón: del decadentismo modernista a la cuentística del exotismo regionalista". En García Calderón, Ventura. *Narrativa completa*, v. I, pp. 9-61.

VEGA, Juan José

1963 *La guerra de los viracochas*. Lima: Populibros Peruanos, 3ª. serie.

VIENRICH, Adolfo

1905 *Tarma Pacha Huaray*. Tarma: Imp. La Aurora de Tarma.

VÍLCHEZ BEJARANO, Yuri Jesús

2007 Aproximación a la novelística de Manuel Scorza. Redoble por Rancas. Lima: UNMSM, Tesis de licenciatura, 2007.

WACHTEL, Nathan

1976 *Los vencidos. Los indios del Perú frente a la conquista*. Madrid: Alianza Editorial.

ANEXO

ANEXO 1: Cuadro con los títulos de los capítulos y los temas a los que alude cada título		
Cap.	Título del capítulo	Tema al que alude el título
1	Donde el zahorí lector oirá hablar de cierta celebérrima moneda	Presentación del poder del Juez a través de la moneda que se la cae
2	Sobre la universal huida de los animales de la pampa de Junín	Augurios del final de Rancas, vísperas de la tragedia final
3	Sobre un conciliábulo del que a su debido tiempo hubieran querido enterarse los señores guardias civiles	Encuentro secreto de la red de Chacón para decidir al voto a muerte del Juez
4	Donde el desocupado lector recorrerá el insignificante pueblo de Rancas	Recuento de Rancas en la historia de la independencia del Perú
5	De las visitas que de las manos del doctor Montenegro recibían ciertas mejillas	Carnavalizada escena en la que el Juez castiga al subprefecto
6	Sobre la hora y el sitio donde se parió al Cerco.	El tren llega por primera vez a Rancas y los operarios plantan el Cerco
7	De la cantidad de munición requerida para cortar el resuello a un humano	Héctor Chacón comunica a su hijo su decisión de matar al Juez
8	Sobre los misteriosos trabajadores y sus aún más raras ocupaciones	Inicialmente, la gente de Rancas no llegaba a saber quiénes eran y qué hacían quienes plantaban el Cerco
9	Acerca de las aventuras y desventuras de una pelota de trapo	Historia del pelotazo contra el Juez y el castigo del Sordo Chacón
10	Acerca del lugar y la hora en que el gusano de alambre apareció en Yanacancha	El Cerco apareció, en las paredes del cementerio de Cerro, un jueves por la noche
11	Sobre los amigos y amigos que Héctor Chacón, el Negado, encontró a su salida de la cárcel de Huánuco	Descripción del Ladrón de Caballos, el Abigeo, Agapito Robles, que reciben en Yanacocha (donde nadie admite conocerlo) a Chacón luego de cinco años de cárcel
12	Acerca de la ruta por donde viajaba el gusano	El Cerco engulle todo a su paso, divide los pueblos, espanta a los animales
13	Sobre la increíble buena suerte del doctor Francisco Montenegro	El Juez Montenegro gana en la rifa todos los carneros australianos
14	Sobre las misteriosas enfermedades que sufrieron los rebaños de Rancas	En Rancas la gente cree que las ovejas mueren por una peste, un castigo divino
15	Curiosísima historia de un mal de corazones no nacido de la tristeza	Don Migdonio de la Torre, dueño de la hacienda El Estribo, envenena a 15 peones porque querían fundar un sindicato y declara su muerte por infarto colectivo
16	De los diversos colores de las caras y cuerpos de los cerreños	Sobre los cambios de color en los humanos a causa de los humos de la fundición
17	Padecimientos del Niño Remigio	Son los males de amor no correspondido que aquejan a Remigio por Consuelo
18	Sobre las anónimas peleas de Fortunato	Fortunato pelea repetidamente, inútilmente con la gente de Egoavil, hasta que su insistencia vence

		psicológicamente al capataz
19	Donde el lector se entretendrá con una partida de póquer	Don Migdonio visita al Juez para agradecerle el fallo sobre el infarto colectivo y se queda jugando póquer 90 días seguidos
20	Sobre la pirámide de ovejas que sin afán de emular a los egipcios levantaron los ranqueños	Conducidos por Fortunato, los ranqueños dejan pilas de ovejas muertas frente a la prefectura en Cerro de Pasco
21	Donde, gratuitamente, el no fatigado lector mirará palidecer al doctor Montenegro	El Juez se entera, por un aviso anónimo, de que Chacón quiere matarlo durante el comparendo con Yanacocha
22	Sobre la movilización general de cerdos que ordenaron las autoridades de Rancas	El Personero Rivera, de Rancas, ordena soltar chanchos en las tierras cercadas, para contaminar los pastos
23	Vida y milagros de un coleccionista de orejas	Historia de Amador, el Cortaorejas, contratado para castigar a Chacón, muerto al fin
24	Retrato al óleo de un magistrado	El Juez Parrales, de Cerro de Pasco, les pide dinero a los ranqueño, para verificar el daño ocasionado por el Cerco
25	Del testamento que en vida otorgó don Héctor Chacón	Después de la muerte del Cortaorejas, Chacón anuncia a sus hijos que matará a Montenegro, y les reparte un calendario y un paquete de serpentina
26	Sobre los hombres-topos y los niños que estuvieron a punto de llamarse Harry	Historia de los mineros forzados del pasado y del corte de luz en Cerro de Pasco
27	Donde el entretenido lector conocerá, siempre por cuenta de la casa, al despreocupado Pis-pis	Historia de Pis-pis, compañero de cárcel de Chacón y conocido herbolario-envenenador, convocado por Chacón para matar al Juez Montenegro
28	Que probará que alguna diferencia existe entre picaflores y ovejas	Razonamientos hechos en la municipalidad de Cerro de Pasco para permitir a las ovejas de los ranqueños que se alimenten de las flores del cementerio
29	De la universal insurrección de equinos que tramaron el Abigeo y el Ladrón de Caballos	Los caballos desbarrancarían a los guardias apenas se les avisase que el Juez Montenegro estuviera muerto.
30	Donde se aprenderá la no desdeñable utilidad de los "rompepatas"	La Cerro manda plantar "rompepatas" para evitar el tránsito de las últimas ovejas. Los ranqueños apedrean a los operarios y a la Guardia Republicana
31	De las profecías que anunciaron los señores maíces	Pis-pis adivina, al arrojar un puñado de maíz, que hay parientes traidores que entregarán a Chacón a las autoridades
32	Presentación de Guillermo el Carnicero o Guillermo el Cumplidor, a gusto de la clientela	Aparece el comandante GC Guillermo Bodenaco, y alternativamente se le describe a él y a la tropa patriota de los Húsares de Junín y al mayor Karamanduka
33	Valederas razones que obligaron a Héctor Chacón, el valiente, a disfrazarse de mujer	Héctor Chacón se viste de mujer y visita a su mujer, pero alguien lo denuncia
34	Lo que Fortunato y el Personero de Rancas conversaron	Fortunato y Rivera conversan y se enteran, ya sepultados, de los detalles de la masacre