

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

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

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

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

El proceso de toma de conciencia empieza en *Redoble por Rancas*; las reacciones son emocionales, brotes desorganizados en el tiempo y en el espacio; la lucha contra el despojo es casi individual, sin fuerte cohesión de grupo, ni conciencia de clase. Los efectos son devastadores: a Héctor Chacón, por ejemplo, lo delata su propia hija, pues los intereses de sobrevivencia individual se oponen o son amenazados por los colectivos¹². Pero el proceso de concientización avanza en las novelas siguientes. *Garabombo* y *Cantar de Agapito Robles* empiezan con una lucha por la recuperación de los títulos de las tierras. En *Garabombo* se da un intento de organización comunal. El pretexto es la construcción de una escuela, la cual levantan y derriban tres veces porque la escuela es sólo una excusa legal para poder reunirse y así planear estrategias para la recuperación de las tierras. En *El jinete insomne* se dan cuenta de que no se trata de expropiar, sino de recuperar, porque esas tierras les pertenecen desde 1705, desde 1711 o desde siempre, porque sus ancestros eran los legítimos dueños del Perú. Se intentan los medios legales para obtener nuevamente las tierras, pero no lo logran porque el topógrafo se deja sobornar por el juez. Raymundo Herrera, el jinete insomne, al darse cuenta de que los medios legales son ineficaces para ellos, anunciando su muerte, dice: «demostré que es imposible recuperar lo que no se puede recuperar» y deja como legado «la gran rabia», resultante de su fracaso. Esta rabia es la que va a potenciar la organización de la comunidad en la última novela, *La tumba del relámpago*.

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

¹¹ Lukás, Georg. *The Historical Novel*. London Merlin Press, 1982.

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

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

La fantasía, como señala Moraña,

adquiere en las obras de Scorza una dimensión mucho mayor que en el resto de la literatura indigenista peruana. A partir de ella se efectúa, fundamentalmente, la interiorización en el plano ficticio, de los procesos sociales que actúan como referente del relato novelesco¹³.

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

No se trata en estas novelas de mitos según los concibe Mircea Eliade porque su finalidad no es describir irrupciones de lo sobrenatural en el mundo¹⁴. Al contrario, en esta saga una y otra vez se demuestra que esta fantasía es ficción, ilusión, no por ello carente de efectividad en el mundo de lo concreto. La fantasía viene a ser algo como lo que Foucault llama «filosofía de la sombra», que constituye, por decirlo así, la filosofía espontánea de esta comunidad campesina¹⁵. El pensamiento indígena está fundado en una idea de participación, de que nada puede ser independiente de los otros o de lo otro, de que hay una afectación recíproca de todos y de todo. La actualización de formas del pensamiento indígena es parte del instrumental artístico para fusionar crónica e historia. En las novelas, Scorza no acude a la mitología incaica, con excepción del mito del Inkari y el del Pariacaca; lo que hallamos son creaciones de la comunidad como un recurso para desafiar la realidad, para tratar de dar coherencia y de organizar a nivel de la imaginación el mundo incoherente y al revés en que viven debido a la «intromisión de fuerzas extrañas» (Levi-Strauss¹⁶). No son mitos originales preincaicos que preceden a la historia, como los concibe Ernest Cassirer. Incluso, el mito del Pariacaca es reelaborado en *La tumba del relámpago*, sigue una vida aislada y se completa de acuerdo a un patrón actual, mostrando un desarrollo distinto que incluye el juego de otras fuerzas. Aquí, mediante reglas análogas, para que de los cinco huevos que la divinidad puso salgan cinco hombres, es necesario hacer cinco revoluciones¹⁷.

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

¹³ M. Moraña. «Función ideológica de la fantasía en las novelas de Scorza». Revista de crítica literaria latinoamericana, n.º 17, Lima: Latinoamericana Editores, 1983.

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

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

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

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