



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO  
DEPARTAMENTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

MARCELO JORGE PÉREZ

*LA GUERRA SILENCIOSA: o conflito nas letras andinas, de O nido a Abril rojo*

Recife

2020

MARCELO JORGE PÉREZ

*LA GUERRA SILENCIOSA: o conflito nas letras andinas, de O nido a Abril rojo*

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial à obtenção do Título de Doutor em Letras.

**Área de concentração:** Teoria da Literatura

**Orientador:** Prof. Dr. Alfredo Adolfo

Cordiviola

Recife

2020

Catálogo na fonte  
Bibliotecária Jéssica Pereira de Oliveira – CRB-4/2223

P438g Pérez, Marcelo Jorge  
*La Guerra Silenciosa: o conflito nas letras andinas, de O nido a Abril Rojo* / Marcelo Jorge Pérez. – Recife, 2020.  
303p.: il.

Orientador: Alfredo Adolfo Cordiviola.  
Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2020.

Inclui referências e anexo.

1. Manuel Scorza. 2. Literaturas andinas. 3. Indigenismo. I. Cordiviola, Alfredo Adolfo (Orientador). II. Título.

809 CDD (22. ed.)

UFPE (CAC 2021-41)

MARCELO JORGE PÉREZ

*LA GUERRA SILENCIOSA: o conflito nas letras andinas, de O nido a Abril rojo*

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial à obtenção do Título de Doutor em Letras.

Aprovada em: 30/11/2020.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Alfredo Adolfo Cordiviola (Orientador)  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Brenda Carlos de Andrade (Examinadora Interna)  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Prof. Dr. Oussama Naouar (Examinador Interno)  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Suely Reis Pinheiro (Examinadora Externa)  
Universidade Federal Fluminense

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Francisca Zuleide Duarte de Souza (Examinadora Externa)  
Universidade Estadual da Paraíba

## AGRADECIMENTOS

Nunca pensei que a primeira pessoa do plural, de praxe nos textos acadêmicos, resultaria tão verídica como no caso da realização desta tese. Quando esta primeira pessoa do singular sentiu que as forças faliram, em completo desossiego pelas durezas de um ano inimaginável, a solidez e autenticidade das relações pessoais conseguiram evitar que afundasse junto com todo este trabalho que agora se encerra. Muito perto estive do naufrágio.

Tenho contraído, assim, as dívidas mais difíceis de compensar, que não navegam por águas contábeis. Como agradecer, então?

A Geovana, segurando o leme muitas vezes sozinha. Com a sorte que temos de entender o amor como uma construção fundamentalmente baseada na ética.

Aos meus pequenos filhos, Miguel e Nahuel, pelo carinho maravilhoso e por suportarem estoicamente a minha quase ausência como pai; limitando sua cobrança, à diária pergunta: “Pai, quantas páginas faltam para terminar a tese?”

Nada destas enteléquias poderiam ter sido elaboradas sem a ‘retaguarda’ conformada por Mariana, organizadora da casa e segunda mãe dos curumins.

Pela presença contínua de amigos e padrinhos: Ana Priscila, Hamilton e Edgardo que, na minha ausência, acompanharam e brindaram aos meus filhos os conhecimentos iniciais de andar em duas rodas, do surf e da navegação, tão importantes na formação de indivíduos equilibrados e prudentes.

Difícil descrever o luxo de um escritor do porte de Sidney Rocha, pelo puro ofício da amizade, ter lido e relido e sugerido e estimulado e, o mais difícil para mim, dado forma de arquivos funcionais no inferno dos temperamentais sistemas informáticos.

A Alfredo, verdadeiro mestre de ‘pilotos’, ensinando a fazer o ajuste fino das velas, sempre atento à direção dos ventos e lendo nas nuvens negras. Sua palavra serena no meio da tempestade, com as perguntas precisas, leves, semearam uma confiança que acabou se transformando em coragem. Se tivesse abandonado, teria me sentido como um traidor.

Aos professores do mestrado e do doutorado, pela sua capacidade e a seriedade com que realizam o seu labor. Acabaram me ensinando a usar as ferramentas que, ainda com imprecisões, me permitiram concluir este trabalho.

Às doutoras Suely Reis Pinheiro, Francisca Zuleide Duarte de Souza, Brenda Carlos de Andrade e ao doutor Oussama Naouar por terem aceito compor a banca de avaliação da tese. Para mim, suas presenças representam grande honra.

Aos meus irmãos, Daniel e Osvaldo, na grande distância. Foram importante alento para não desistir.

Aos companheiros de secundário que se dispuseram a reler Scorza para me dar novas impressões sobre *Redoble por Rancas*: Álvaro López, Héctor Pitluk e Horacio Neuman.

A Claudyvanne e Jozaías, do PGLetras pela paciência para me orientar pelos labirintos das plataformas.

Ao povo brasileiro, sobretudo, aquele mais desfavorecido socialmente que, através de seus impostos, permitiu-me ser bolsista para crescer como pessoa.

Aos autores estudados, pelo trabalho para o bem dos outros.

A Mercedes e Jesus, queridos pais. Se existir alguma forma de que tomem conhecimento, sei que estão orgulhosos, um pela admiração pelo estudo e o conhecimento, outra, pelo amor pela literatura e as artes em geral. Sei que estarão felizes.

## RESUMO

Orienta este trabalho a convicção da injusta falta de reconhecimento e divulgação à obra novelística do poeta peruano Manuel Scorza, principalmente no seu próprio país. Sua obra maior, a pentalogia denominada *La Guerra Silenciosa*, é (acreditamos) uma das mais ambiciosas arquiteturas literárias do subcontinente. Inserida em maior ou menor grau — segundo os críticos dentro do que se deu em chamar Literaturas Andinas para salvar desgastadas polémicas sobre graus de indianismo, *indigenismo* ou *neo-indigenismo*—, a obra toma como referência a luta dos povos originários e mestiços pela terra que lhes fora secularmente apropriada pelos espanhóis, pelos descendentes destes e (no caso dos fatos narrados em LGS) pelas multinacionais mineradoras. Para justificar estas opiniões e ilustrar este descaso, foi feito um análise dos malabarismos retóricos e da carência de honestidade intelectual dos principais ocultadores ou detratores da sua obra no país. Nos seguintes capítulos foi feita uma releitura das obras e das resistências que enfrentaram os autores peruanos mais destacados dessas temáticas e uma verificação crítica das obras e os aportes estilísticos e temáticos que cada um foi incorporando à Literatura do género. Começando pela vida e obra de Clorinda Matto de Turner e seu romance *Aves sin nido*, continuando com os *Cuentos* e *Nuevos Cuentos Andinos* do juiz e escritor López Albújar, Luis Eduardo Valcárcel e su *Tempestad en los Andes*, e José María Arguedas com várias das que integram a sua vasta produção Literária. Abordamos então uma apresentação ilustrada nas obras de Scorza, do salto estilístico, temático e poético que representa a incorporação dos 5 volumes de LGS nessa corrente literária. A continuação serão abordados autores e sus obras posteriores a Scorza, como Hildebrando Pérez Huaranca, com seu único livro de contos publicado, *Los Ilegítimos*, Edgardo Rivera Martínez e seu romance *País de Jauja*, concluindo com Santiago Roncagliolo e seu romance *Abril Rojo*. As obras foram enfocadas observando a evolução estilística e destacando os aportes por cada um deles realizados. Resultando da nossa perscrutação uma forte impressão de que o nível de profundidade de análise sociológico e político, a audácia nas escolhas estilísticas e narrativas, como o uso do humor e da sátira na narração de verdadeiras tragédias inspiradas em fatos reais, o grau de apuramento poético, a habilidade na estratégia narrativa obtidas no trabalho de Scorza representa um grau de domínio dessa arte difícil de igualar.

**Palavras chave:** Manuel Scorza. Literaturas andinas. Indigenismo.

## RESUMEN

Orienta este trabajo la convicción de una injusta falta de reconocimiento y divulgación de la obra del poeta peruano Manuel Scorza, principalmente en su propio país. Su obra mayor, la pentalogía denominada *La Guerra silenciosa* es, (acreditamos) una de las más ambiciosas arquitecturas literarias del subcontinente. Inserida en mayor o menor medida —según los críticos, dentro de lo que se dio en llamar *Literaturas Andinas* para salvar desgastadas polémicas sobre grados de indianismo, indigenismo o neo-indigenismo— la obra toma como referencia la lucha de los pueblos originarios y mestizos por la tierra que les fuera secularmente apropiada por los españoles, por los descendientes de estos e (en el caso de los hechos narrados en LGS) por las multinacionales mineras. Para justificar estas opiniones e ilustrar este descaso, fue realizado un análisis de los malabarismos retóricos y la carencia de honestidad intelectual de los principales ocultadores o detractores de su obra en el Perú. En los siguientes capítulos encontramos una relectura de las obras y de las resistencias que enfrentaron los autores peruanos más destacados de esas temáticas y una verificación crítica de las obras y los aportes estilísticos y temáticos que cada uno fue incorporando a la Literatura del Género. Comenzando por la vida y la obra de Clorinda Matto de Turner y su novela *Aves sin nido*, continuando con los *Cuentos* y *Nuevos cuentos andinos* del juez y escritor López Albújar, Luis Eduardo Valcárcel y su *Tempestad en los Andes* y José María Arguedas con varias de las que integran su vasta producción literaria. Abordamos a continuación una presentación ilustrada en las obras de Scorza, del salto estilístico, temático y poético que representa la incorporación de los 5 volúmenes de LGS en esa corriente literaria. Finalmente serán abordados autores y sus obras, posteriores a Scorza, como Hildebrando Pérez Huaranca, con su único libro de cuentos publicado, *Los ilegítimos*, Edgardo Rivera Martínez y su romance *País de Jauja*, concluyendo con Santiago Roncagliolo y su romance *Abril Rojo*. Las obras fueron enfocadas observando la evolución estilística y destacando los aportes por cada uno de ellos realizados. Resultando de nuestro escrutinio una fuerte impresión de que el nivel de profundidad sociológico y político, la audacia en las elecciones estilísticas y narrativas, (como el uso del humor y la sátira en la narración de verdaderas tragedias inspiradas en hechos reales), el grado de depuración poética de su prosa, la habilidad de la estrategia narrativa alcanzadas en el trabajo de Scorza representa un grado de dominio de este arte, difícil de igualar.

**Palabras llave:** Manuel Scorza. *Literaturas andinas*. Indigenismo.



## ABSTRACT

This work is guided by the certainty of the unjust lack of recognition of the work of Peruvian author Manuel Scorza, mainly in his own country. His major work, the pentalogy called *La Guerra Silenciosa*, is (we believe) one of the most ambitious literary achievements of the subcontinent. Inserted to a greater or lesser degree within what is called Andean Literatures (depending on the views of the critics and their polemics about degrees of “indianism”, “indigenism” or “neo-indigenism”), the work takes as reference the struggle of the original and mestizo peoples for the land that had been secularly appropriated by the Spaniards, by their descendants and (in the case of the facts narrated in LGS) by the mining multinationals. To justify these opinions and illustrate this disregard, an analysis was made of the rhetorical juggling and the lack of intellectual honesty of the main concealers or detractors of his work in the country. In the following chapters, we made a rereading of the peruvians works of this “Indianist” literary lineage to which Scorza belongs, the resistances that faced its most outstanding authors, and a critical verification of the works and the stylistic and thematic contributions that each one was making to regional and national literature. We start with the life and works of Clorinda Matto de Turner and her novel *Aves sin Nido*, continuing with *Cuentos* and *Nuevos Cuentos Andinos* by López Albújar; Luis Eduardo Valcárcel and his *Tempestad en los Andes*, and several works written by José María Arguedas. We then approach to a presentation of the works of Scorza, concerning the stylistic, thematic and poetic contributions made by the five volumes of LGS within this literary tradition. Afterwards, we address other authors, who have written after Scorza, such as Hildebrando Pérez Huaranca (with his only book of short stories published, *Los Ilegítimos*), Edgardo Rivera Martínez and his novel *País de Jauja*, concluding with Santiago Roncagliolo and his novel *Abril Rojo*. We read all these works trying to observe their stylistic evolutions, and highlighting the contributions made by each text. By means of conclusion, we can say that we have a strong impression that Scorza’s works are unparalleled in their depth of sociological and political analysis, in the audacity of stylistic and narrative choices (such as the use of humour and satire in the narration of true tragedies inspired by real facts), and in the degree of poetic sophistication which can be identified in his literature.

**Keywords:** Manuel Scorza. Andean Literatures. Indigenism.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>DE ONDE O AUTOR EXPLICA AS RAZÕES PELAS QUAIS RETORNA A LA GUERRA SILENCIOSA, POR QUAIS RAZÕES CONSIDERA-A MAIS SILENCIADA AINDA, ENFIM, ONDE SE EXPLICA O PORQUÊ DE MANUEL SCORZA, OUTRA VEZ.....</b>	<b>14</b>
1.1	Todos os autores: o autor.....	20
1.2	Muito tempo depois.....	23
1.3	<i>Nadie es profeta en su tierra</i> .....	24
1.4	A pentalogia <i>La Guerra Silenciosa</i> .....	26
1.5	O mundo de referência.....	26
1.6	Breve biografia “pinçada”.....	32
<b>1.6.1</b>	<b>Quem era Scorza?.....</b>	<b>32</b>
<b>1.6.2</b>	<b>Scorza, empresário editorial.....</b>	<b>37</b>
<b>1.6.3</b>	<b>Planos e desenganos na obra de Scorza.....</b>	<b>42</b>
1.7	Arrugas.....	46
<b>2</b>	<b>DE COMO O AUTOR RATIFICA O PROVÉRBIO SOBRE PROFECIAS, NOS APRESENTA A CRÍTICA E O ESPÍRITO DE CORPO, DOS PONTOS DE VISTA E DE CEGUEIRA PARA OS FATOS. SOBRE AS LEIS DO QUE É E NÃO É FICÇÃO E DESDE QUANDO O HUMOR É SOMENTE O ÚTIL (A QUEM) E O NECESSÁRIO (AO QUÊ), OU SEJA, FORTUNA CRÍTICA E RECEPÇÃO DA OBRA DE SCORZA.....</b>	<b>48</b>
2.1	Do conteúdo da crítica.....	49
2.2	<i>Sí, nadie es profeta en su tierra</i> .....	52
2.3	Crítica e corporativismo, crítica versus corporativismo.....	54
2.4	Algumas reflexões sobre as críticas que a obra enfrentou e diferentes pontos de vista.....	59
2.5	O que é ficção. O que pode e o que não.....	60
2.6	Humor: apenas o “útil e necessário”?.....	66
<b>3</b>	<b>DE COMO O PÉREZ, MARCELO JORGE MOSTRA COMO EVOLUÍRAM AS LITERATURAS ANDINAS, CRUZANDO ALTAS MONTANHAS EM LOMBO DE BURROS, 360 QUILOMETROS E MUITOS ANOS ATÉ AQUI, PARA DENUNCIAR NA VOZ DE CAVALOS FALANTES A GÊNESE</b>	

	<b>DO INDIGENISMO, OS COLONIALISMOS E NEOCOLONIALISMOS, NAS AVES SEM NINHO COMO CLORINDA MATTO, NO PERU, OU MESMO MANOEL BOMFIM, NO BRASIL. COMO A VIAGEM TRANSCORRERÁ AINDA SILENCIOSA, SEM ESQUECERMO-NOS DA GUERRA.....</b>	<b>68</b>
3.1	<i>Antes de La Guerra Silenciosa.....</i>	68
<b>3.1.1</b>	<b>Clorinda Matto.....</b>	<b>68</b>
3.2	Empreendedora editorial.....	71
3.3	Aves sem ninho.....	74
3.4	Breve sinopse.....	77
3.5	Sobre transformar objetivos em literatura.....	78
3.6	Clorinda, aves sem ninho e a dimensão trágica do índio.....	81
3.7	<i>Aves sin nido</i> nas narrativas andinas.....	82
<b>4</b>	<b>ONDE O JUIZ LÓPEZ ALBÚJAR, COM SEUS CUENTOS ANDINOS, NOS APRESENTA UM NOVO REFERENTE. AINDA QUE COMO “RÉU”. O ABORIGINÁRIO ENSAIA OS PRÓPRIOS PASSOS, DESENVOLVE MUSCULATURA. VIRA “DE CARNE Y HUESO”.....</b>	<b>85</b>
4.1	<i>Hacéte amigo del juez.....</i>	85
4.2	<i>Cuentos andinos, vida y costumbres indígenas.....</i>	87
4.3	Descida ao coração da violência.....	93
4.4	<i>Ushanan-jampi.....</i>	96
4.5	A pátria entra em cena.....	99
4.6	Cachorro de tigre.....	105
4.7	<i>La mula de taita Ramun.....</i>	106
4.8	<i>López Albújar</i> , ninguneado literário por causa das nomenclaturas.....	107
4.9	O autor que não se escondia.....	110
4.10	Sobre as contribuições literárias de López Albújar.....	113
4.11	Os brilhantes artistas autóctones e a função “ponte” da arte.....	117
4.12	Luis Eduardo Valcárcel Vizcarra desata uma tempestade na arqueologia.....	120
4.13	<i>Tempestad en los Andes</i> , a obra.....	126
4.14	As capacidades artísticas contra o preconceito de inferioridade.....	131
4.15	<i>Los nuevos índios.....</i>	135
4.16	<i>La nueva amistad</i> . Os adventistas loiros.....	136

4.17	<i>¡Arriba los indios!</i> .....	142
4.18	<i>“Colofón”</i> .....	145
<b>5</b>	<b>COMO E PARA QUE O ÍNDIO DEVIA ADOLESCER E APRENDER A AMAR. CONTOS E PRIMEIRAS NOVELAS.....</b>	<b>147</b>
5.1	Pequena biografia de Santiago, Gabriel, Juancha ou Ernesto.....	147
5.2	Cronologia de publicação das obras de José María Arguedas na América do Sul.....	154
5.3	Uma narrativa de criança que nasce adulta.....	156
5.4	O foco.....	156
5.5	<i>Diamantes y pedernales</i> ou uma tragédia nos cerros andinos.....	162
5.6	O drama.....	165
5.7	Quando, certa manhã, acordando de sonhos intranquilos, o índio sonha em ser ele próprio. Fim da adolescência?.....	170
5.8	Arguedas vivo na sala de necrópsia.....	173
5.9	<i>Palos porque bogas, palos porque no bogas</i> .....	178
5.10	<i>Toda la carne en la parrilla</i> .....	179
<b>6</b>	<b>DOS DIAS EM QUE PODEMOS CONTEMPLAR O ÍNDIO CONSCIENTIZAR-SE E LUTAR, OU VICE-VERSA, E DE COMO NOS DEFRONTAMOS COM A ESTRATÉGIA DE SCORZA: REUNIR TODO O ESFORÇO PRECEDENTE, ROMPER OS MOLDES, APROPRIAR-SE DO ARSENAL DA VASTA LITERATURA QUE CONHECE E MONTAR UMA MAQUETE, DO TAMANHO DA REALIDADE, DAS PROBLEMÁTICAS ANDINAS E SUAS LUTAS.....</b>	<b>182</b>
6.1	Scorza chega batendo o tambor.....	182
6.2	Virando o jogo.....	184
6.3	Cinco cartas, cinco jogadores.....	184
6.4	Um programa.....	187
6.5	O ateliê da escrita.....	189
6.6	O ebanista Scorza fazendo a obra para a biblioteca. Tutorial.....	190
6.7	Ferramentas do pôquer, manual do uso dos “curingas”.....	201
6.8	O “curinga”, irmão de padaria, ou a entrada de uma personagem largamente anunciada: El Niño Remigio.....	202
6.9	Era uma vez... ..	207
6.10	Sonho de príncipe não é para pobres.....	211

6.11	Maco/Maca Albornoz, a Maria Bonita Perricholi.....	213
6.12	A(s) verdadeira(s) “mãe(s)” de Maca.....	215
6.13	Sexo e história.....	219
6.14	Roberto Albornoz, o irmão de Maco.....	221
6.15	O homem que dobrou a aposta.....	222
<b>7</b>	<b>MODOS &amp; MODAS PARA O AUTOR APRESENTAR LONGA PANORÂMICA DOS TEMPOS DA GUERRA INTERNA ATÉ HOJE. UMA BIBLIOTECA DE SILENCIADOS E “LICENCIADOS”, ONDE SE PODEM RETIRAR DAS ESTANTES LOS ILEGÍTIMOS, DO (LITERALMENTE) DESAPARECIDO HILDEBRANDO PÉREZ HUARANCCA (COMBATENTE DO SENDERO LUMINOSO); PAÍS DE JAUJA, DE EDGARDO RIVERA MARTÍNEZ E ABRIL ROJO, DE SANTIAGO RONCAGLILO.....</b>	<b>223</b>
7.1	Pérez Huaranca.....	223
7.2	Os legítimos doze contos de <i>Los Ilegítimos</i> .....	225
7.3	Somos de Chukara, makta Arguedas.....	228
7.4	Em três páginas poéticas <i>el abuelo aparecía</i> .....	230
7.5	<i>Mientras dormía se contaban</i> .....	232
7.6	As perguntas sem respostas.....	235
7.7	Edgardo Rivera Martínez.....	235
7.8	Infância e juventude em paz.....	237
7.9	Escrita positiva, tentativa de reproduzir uma felicidade que o autor experimentou.....	238
7.10	Entrando no País de Jauja.....	241
7.11	As personagens e a carne que Martínez coloca no assador. Objetivo: amortecer o impacto do choque Ocidente – Andes.....	245
7.12	A difícil tentação dos modelos estéticos e a escolha pela luz.....	247
7.13	Conto de fadas (factum), utopia pequeno-burguesa, procura de um tempo perdido? Ou uma utopia parcialmente real e possível?.....	255
7.14	Santiago Roncagliolo.....	259
7.15	<i>Abril rojo</i> : a história recente do Peru e as literaturas andinas.....	259
7.16	Algumas informações do contexto.....	262
7.17	Participação na construção do discurso histórico.....	263
7.18	Breve sinopse do romance <i>Abril rojo</i> .....	264

7.19	<i>Natural Born Killers?</i> .....	269
7.20	À procura do DNA da violência peruana: fratura social, o índio esse “outro” desconhecido.....	270
7.21	A dor, o sofrimento, a morte, o sacrifício no discurso místico-religioso.....	271
7.22	O(s) outro(s) misticismo.....	272
7.23	O inferno.....	273
7.24	As escolhas de Roncagliolo.....	276
<b>8</b>	<b>CONCLUSÕES FINAIS.....</b>	<b>279</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>286</b>
	<b>ANEXO A - ORIGINALIDADE NO USO DAS SUB-NARRATIVAS.....</b>	<b>300</b>

**1 DE ONDE O AUTOR EXPLICA AS RAZÕES PELAS QUAIS RETORNA A LA GUERRA SILENCIOSA, POR QUAIS RAZÕES CONSIDERA-A MAIS SILENCIADA AINDA, ENFIM, ONDE SE EXPLICA O PORQUÊ DE MANUEL SCORZA, OUTRA VEZ**

*“Ajena a toda manipulación y teatro de títeres, la verdadera obra de arte no tiene prisas: puede dormir durante décadas como La regenta o durante siglos como La lozana andaluza.”*

Discurso de Juan Goytisolo ao receber o Prêmio Cervantes (2015)

Tendo elaborado a dissertação de mestrado sobre o autor peruano e à sua produção em romance, sob o título *A guerra silenciosa de Manuel Scorza: literatura e denúncia*, merece um breve esclarecimento o fato de dedicar mais um esforço de leituras, pesquisa e reflexões ao conjunto desta obra.

Um autor, ou suas temáticas, resulta importante para cada leitor por motivos diversos<sup>1</sup>. Mas é seguro admitir que a formação nessa atividade e o que simbolicamente a leitura significa, no seu imaginário e no seu mundo de referência, tem um peso decisivo.

Relaciono a este fenômeno, por exemplo, o único registro magnetofônico (assim chamávamos na época) da voz da minha avó materna. Nele, com seu acento de castelhana de Soria<sup>2</sup> — *Castilla la vieja*, como gostava de esclarecer — narra risonha que, ainda criança, tinha se metido num rio, em que sua mãe e outras mulheres lavavam roupas, porque viu que as águas carregavam umas revistas, “*y a mí me gustaba taaanto leer revistas, y en esa época no cualquiera las tenía, Noo, que va!*”

Mas aquela menina, que se tornaria minha avó, tinha esquecido que não sabia nadar, e a correnteza começou a arrastá-la. Ante os gritos desesperados das mulheres: “*¡Que se la lleva el río! ¡Que se la lleva el río!*” Afortunadamente, um jovem camponês que por ali passava se meteu nas águas e a salvou. “—*¡Me agarré un resfrío! ¡Estuve no sé cuántos días en cama!*”

E registrada está também minha pergunta:

<sup>1</sup> E essas diversidades estão ligadas às representações sociais e à prática cultural que a leitura, junto com condicionantes e consciência de determinado momento histórico, é capaz de produzir. São esses condicionantes que dão legitimidade à leitura, através da interação dos indivíduos com contextos sociais coletivos, políticos, ideológicos, mesmo que essa última possa estar submersa. De todo modo, essa prática de leitura é um fenômeno sempre em busca de uma legitimação.

<sup>2</sup> Cidade da Espanha, situada em Castela e Leão.

“¿Consiguieron salvar las revistas?”

A resposta dela veio entre soluços de riso:

“¡Qué sé yo las revistas, ni me acuerdo, lo importante es que me había salvado la vida.”

E me resulta profunda e bela esta casuística associação da simplicidade de pessoas pobres, o valor simbólico de poder ter acesso a material de leitura, as águas levando “a Cultura”, tão difícil de segurar, e a Vida, que também.

A biblioteca do meu pai não superava os trinta volumes. Os cinco encadernados em amarelo, de Ortega y Gasset, bastavam-lhe para preencher leituras e releituras, nas poucas horas em que conseguia dedicar-se a esse luxo, fora as da sua profissão. E falava do autor ou dos poetas Antônio y Manuel Machado, ou de Unamuno, como quem fala de seres extranaturais, pela sua inteligência, pelas qualidades da sua escrita, pela estatura humana que lhes resultaria inerentes a essa capacidade.

Já minha mãe, talvez a mais sensível de todos em casa, para todas as artes, lia tudo, mas com método que jamais conseguirei praticar. Lia as quinze páginas do começo, umas dez ou quinze do miolo, e verificava as páginas finais do livro. Se passava nesse crivo, lia o livro inteiro. Assim fez, quando coloquei nas suas mãos *Cien años de soledad*, que leu numa noitada só, até as 5 ou 6 da manhã.

O meu irmão mais velho devorava livros em velocidade semelhante, também deitado na cama: Julio Verne completo. No degrau seguinte, ele se entregou a Cortázar.

Pela inevitável concorrência em que irmãos forjam a sua identidade, eu devorei Emilio Salgari. Mas eu lia no ritmo em que a minha avó almoçava, para galhofa de alguns tios, muito lentamente. Raríssima vez eu voltava uma página para verificar. Uma vez lida, relida, se necessário, era página entendida. Nunca tampouco li páginas à frente. Se conhecesse o final do relato, a leitura perdia grande parte do seu encanto.

Meu irmão mais novo teria mais sorte e mais trabalho, porque, para se situar nestas diferenças de gostos, sentiu-se na necessidade de experimentar todos, e os livros iam-se acumulando. Para sua sorte, conseguia gostar dos melhores de ambas as vertentes.

Temos diferentes modos de enfrentar as páginas impressas, posições e locais propícios, mas creio que a experiência familiar me autoriza a afirmar que um ambiente em que a literatura é ente de estima determina uma forma de encaminhar a vida na qual as letras fazem parte da(s) aprendizagem(ns). Entendimentos que, de outra forma, requerem experiências de vida multiplicadas, que a profissionalização imposta pelo trabalho não permite, a menos que



tenhamos a coragem de nos tornarmos andarilhos e largarmos-nos no mundo abandonando a ilusão das trilhas ‘seguras’.

Instalada no hábito, a leitura cobra, como as drogas, uma progressão, alguns optam por aumentar a dose, e passam aos calhamaços de muitíssimas páginas. Mas quando há por perto alguém que haja caminhado pelas letras e que nos oriente, ganhamos em qualidade de leitura e de vida. Muitos, por carecerem daquelas ou por preferirem sua própria bússola, conduzem seu crescimento intelectual, e eu celebro ser um deles. Até chegar aos meus vinte anos, essas orientações me liberaram dos *best-sellers*.

Um dos autores que produziram o meu primeiro encantamento foi Horacio Quiroga, com seus contos. Possivelmente estava preparado para apreciá-lo, pois recebera pouco tempo antes os contos completos de Edgar Allan Poe, traduzidos por Júlio Cortázar, dois grossos volumes em capas brancas. Poe alimentou minhas noites durante dois meses.

Já com Horacio Quiroga, me aconteceu a “entrada” na Literatura, ou melhor, eu comecei a entrar na diegese do que lia. Eu caminhava nas picadas da selva, agonizava com o homem picado pela cobra no fundo da canoa, enlouquecia junto ao pai que voltava abraçado à quimera de um filho que, na “realidade” da trama, jazia ao pé do arame, atravessado pelo tiro acidental da própria escopeta. Descobria e sentia que a arte de escrever está arquitetada e sustentada por inteligentes estruturas, e seus tijolos e argamassa provêm das canteiras do sofrimento humano, alumbrados pela corajosa esperança de poder minguá-los. Mas na ruminação que podia durar mais de uma semana, comecei a descobrir que o mundo se ampliava, que conhecia mundos e pessoas “reais” através das personagens; e percebi assim, sopesando semelhanças, limando diferenças, quantos, eu também, era. Comecei a verificar, *work in progress* (o que resulta difícil com os processos orgânicos, como o crescer), o meu processo de identidade. E o quanto a literatura podia vir a fazer parte dele.

Proveniente de ibéricos, pelos quatro pontos cardeais do meu DNA, amanhecido com folclore argentino, no rádio que meu pai (diurno e madrugador) sintonizava desde as 5h30, enquanto preparava o café da manhã para todos tomando chimarrão sozinho, comecei a me perguntar, ainda na adolescência, o que e quem éramos os habitantes desta América, porque cedo percebi que meu país, meu lugar, essa espécie de identidade antropogeográfica que chamam pertinência, não findava em fronteiras, e muito menos na General Paz<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Avenida General Paz é uma rodovia que representa o limite Oeste da Cidade de Buenos Aires. Os limites Norte e Leste são o Rio de la Plata e o Sul, o Riachuelo.

Faz uns poucos anos, um amigo poeta e jornalista me pediu uma lista dos dez autores literários que “mais me marcaram.” Levando a sério a adjetivação proposta, e fazendo jus à verdade, comecei cronologicamente pelo Salgari já mencionado, cujo pirata Sandocán foi o primeiro Everest de páginas decifradas sozinho. Depois senti necessidade de justificar os outros autores incluídos na solicitação.

Na resposta, o amigo manifestou sua surpresa de que entre os dez não estivesse Borges. Excelente oportunidade para tentar compreender a partir da Estética da Recepção esta curiosa ausência. Escrevi então algumas linhas, tentando explicar que seguramente Borges estaria nessa lista se ele tivesse pedido uma lista dos que eu considerava mais virtuosos.

Expliquei então que um autor, o leitor percebe, entende e recebe. E, para mim, é difícil sentir Borges chegando ao leitor. Tão rara a vez de ler-lhe um “quero” onde meta seu sangue (porque cadê o latino, filho de portugueses? —, como se para o Borges que corrige seus textos isso fosse pecado). E ainda ali, antes da confissão, “*será por eso que la quiero tanto*” faz assepsia de médico cirúrgico, e esclarece que não é pelo amor, senão “*por el espanto.*” Fico sempre de chapéu na mão frente a sua estética, mas sem *catarse*, eu, que creio não acreditar, como ele, mas que insisto em me sentir ser “com os outros.” Tudo indica que o único Outro que comove Borges está no espelho. Mas no espelho dele, não no de Lacan, ou, melhor ainda, no de Lévinas. Entro no mundo da sua poesia reluzente como um farol cromado, sem um acento a mais ou uma vírgula. Como um exímio dançarino de tango, que traça um círculo de ciúme, em câmera lenta, ao redor da sua fêmea, com a ponta do sapato pontudo, colocando os verbos em infinitivo, me excluindo, leitor, da sua balsa medusa, do diálogo de iguais. “*El poeta soy yo*”, escuto, entre as ondas, a tormenta, à noite, da qual já não me poderá resgatar nem convocar o verbo em primeira pessoa do plural.

Cruzei para a Banda Oriental, na voz de Zitarroza e Viglietti e pelas páginas de dois descendentes de italianos, Benedetti e Onetti. Sem esquecer que Quiroga tinha nascido em Salto, neste país, porém sua narrativa fundamental acontecia na região das missões, essa selva que compartilham Argentina, Paraguai e Brasil. E eles tampouco reforçavam fronteiras. Na maioria das personagens, encontrava pedaços de mim ou fragmentos das minhas perguntas mais íntimas, e isso gerava um diálogo entre as minhas (in)certezas e as dúvidas ou afirmações da vida na tinta.

A essa altura, ainda sem uma formação sobre teoria literária, percebia as “manobras” dos autores: variações de pontos de vista, diálogos sem verbos introdutórios, jogos com o tempo.

Os livros que explodiram os meus horizontes de expectativas, já que não lia na ordem de publicação das obras, foram Leopoldo Marechal, com seu *Megafón, o la guerra* e Ernesto Sábato com *Abadón, el exterminador*. Do primeiro, fiquei com a impressão de que me faltava muito entendimento para poder aproveitar e compreender seus meandros filosóficos, mas herdei dele uma intuição que me acompanha ainda, a de que todo enfrentamento, luta, guerra, acontece, fundamentalmente dentro da gente. Abadón me levou, literal e antecipadamente, aos porões do inferno que aconteceria ao nosso redor naqueles anos. Romances que multiplicaram minhas perguntas, me ofereciam pistas e me revelavam informações vitais.

Mas ao mesmo tempo que me aproximavam, sem conhecê-la ainda, da cosmovisão sartreana, pessimista, dura, alentavam sempre a impressão de que a evolução, entendida como progresso civilizatório, mesmo que demorada por ciclos de retrocesso ou massacres, retorna ou reinventa seu curso, estende novas pontes e desbrava trilhas antes não imaginadas.

Sábato chegou primeiro a me sugerir que a literatura era também um terreno de lutas. Os diversos gêneros textuais que ali se solidarizam e pugnam, por assim dizer, desde todos os ângulos e desde todos os momentos da história, não facilitam a leitura, mas a enriquecem, e trazem o leitor desinstruído na escritura a participar do processo de construção de sentido.

Como bem explica Alejandro Hermosilla Sánchez em seu artigo *Abaddón el exterminador: El Apocalipsis de los desaparecidos*:

en Abaddón el exterminador el flujo narrativo se une de tal manera a la realidad que ante el fluir discursivo de la obra es inevitable que, tanto el lector, como el autor y los ciudadanos de la Argentina, se vean reflejados en ella, y los personajes en la realidad, finalizando una tarea que ya se venía configurando desde los primeros pasos narrativos de Sábato, pero que, sólo en este momento, se verá completada. (HERMOSILLA SANCHEZ, 2004)

Além de descobrir novos caminhos de aproximação, graças a Sábato, pude viver na distância, com a incerteza de voltar a ver meu pai sem nunca ter dito claramente o que sentia por ele, já que na época e na forma de educar os três filhos, o repertório paterno não incluía a efusividade do afeto. Chegado às pressas para vê-lo antes que fechassem o seu féretro, senti a tranquilidade de ter lhe enviado, tempo atrás, uma carta com os dizeres de Abadón:

[...] y porque la vida es un perpetuo desencuentro, y alguien que encontramos en nuestro camino no lo queremos cuando él nos quiere, o lo queremos cuando él ya no nos quiere, o después de muerto, cuando nuestro amor es ya inútil; y porque nada de lo que fue vuelve a ser, y las cosas y los hombres y los niños no son lo que fueron un día, y nuestra casa de infancia ya no es más la que escondió nuestros tesoros y secretos, y el padre se muere sin habernos comunicado palabras tal vez fundamentales, y cuando lo entendemos ya no está más entre nosotros y no podemos curar sus antiguas tristezas y los viejos desencuentros (SÁBATO, 1981, p. 473)

Na resposta, o meu pai confirmava compartilhar o conteúdo da mesma, mas dizia que achava uma pena que um jovem de 20 anos tomasse consciência dessas coisas tão cedo, que a ilusão, motor de todas as ações humanas, é uma planta delicada que se deve proteger.

Acabavam, para mim, os livros fechados num conjunto de ideias que se respeitavam e se confirmavam num relato certo, ajustado, “logicamente” estruturado. Essa nova literatura me obrigava a pensar e a descobrir que em tudo havia possibilidade ou melhor, necessidade de mudança. Acompanhando um mundo que depois da Segunda Guerra tinha descoberto que se as sociedades não evoluem na direção de formas mais justas de convivência, “*la humanidad retrocede en cuatro patas*”, como disse Maria Helena Walsh em seu artigo sobre a pena de morte<sup>4</sup>. E essas “novas” literaturas, me colocavam no desafio de mudar, no processo mesmo da leitura, me obrigavam a crescer como leitor. Os apoios extraliterários se ampliavam muito além do simples dicionário. Requeriam que entendesse certos processos históricos, e estes, visitando diferentes pontos de vista. Nas livrarias florescia, simultâneo, o revisionismo histórico. A história destes países novos contadas desde uma ótica que pretendia situar seu ponto de observação, no subcontinente, e não mais na Europa, ou no Norte.

A literatura russa, europeia, inglesa me atraía de outra forma, descobria mundos diferentes, com histórias de dor de gentes que entendia semelhantes, mas que me tocavam de forma distante. Verificava e via desfilar com tristeza a fome dos camponeses que tiritavam famintos quando chegava a época da neve, que tampouco conhecia, mas não tremiam meus ossos com o frio. Essas leituras multiplicavam as poucas horas disponíveis para *el vicio*, como o chamava à época. Com a leitura acontece algo semelhante ao que Einstein descreve no trem que viaja a velocidade próxima à da luz, o tempo corre muito devagar, uma hora equivale a várias daquele que não se desloca.

Joseph Conrad se me mostrou diferente dos outros escritores d'além-mar. No seu *El corazón de las tinieblas*, adquiri, como uma tatuagem, sua definição de “trabalho”, que só anos mais tarde compreendi: se referia, também, à tarefa de ler literatura, ampliando o “eu”:

No era sólido, [o barco] mucho menos bonito, pero había invertido en él demasiado trabajo como para no quererlo. Ningún amigo influyente me hubiera servido mejor. Me había dado la oportunidad de moverme un poco y descubrir lo que podía hacer. No, no me gusta el trabajo. Prefiero ser perezoso y pensar en las bellas cosas que pueden hacerse. No me gusta el trabajo, a ningún hombre le gusta, pero me gusta lo que hay en el trabajo, la ocasión de encontrarse a sí mismo. La propia realidad, eso que sólo uno conoce y no los demás, que ningún otro hombre puede conocer. Ellos sólo pueden ver el espectáculo, y nunca pueden decir lo que realmente significa. (CONRAD, 1998. p. 27-28)

---

<sup>4</sup> O artigo pode ser lido em: [https://www.lainsignia.org/2001/marzo/cul\\_028.htm](https://www.lainsignia.org/2001/marzo/cul_028.htm)

Contagiu-me *Józef*<sup>5</sup>, o que o levou a encontrar e se encontrar, longe da sua Berdyczew, da sua Marselha ou da sua Londres? Minhas descobertas aconteciam, salvo raras exceções, em letras da América Latina. Se a literatura é um meio estendido da linguagem, ferramenta por excelência “na nossa cultura”, como trânsito de encontro com o outro — e, portanto, com nós mesmos —, as literaturas do Sul da América discutiam dentro de mim, e permitiam o cotejo, o questionamento e a construção da própria identidade. E, afortunadamente, a literatura foi o principal orientador que me levou a compreender que uma identidade que excluísse, negasse ou simplesmente ignorasse uma parte importante dos habitantes do nosso solo, seria sempre capenga, deficitária, incompleta. E que as categorias monolíticas que tínhamos edificado mediante uma escolarização homogeneizada e positivista resultava simplista e insuficiente, quando não falsa.

Muitos anos depois, descubro que Scorza define muito bem o que sentia face a essas literaturas, numa entrevista a Héctor Tizón<sup>6</sup>:

El dolor, por ejemplo, que emerge de *La vorágine* o de *El mundo es ancho y ajeno* es dolor de animal joven, dolor saludable, inmensamente distinto del dolor senil de obras como *Trópico de cáncer* o la lacerante *A puerta cerrada*.

Então obedeci ao que muito mais tarde recomendaria Sábato em seu testamento literário, *Antes del fin.*: “*Lean lo que les apasione, será lo único que los ayudará a soportar la existencia.*” (SÁBATO, 1998. p. 10)

### 1.1 Todos os autores: o autor

Vargas Llosa foi o primeiro peruano que me impactou com *Conversación en la catedral*. Tive de fazer um esforço para lê-lo, tropeçava em certas prestidigitações na maneira de subministrar as informações. Algumas eram como enigmas. O que mais lembro como desconcertante foram os diálogos em que as falas sobre um mesmo episódio se intercalavam, mesmo quando elas distassem entre si em tempo e espaço. E as sequências dos diálogos apareciam embaralhadas como equivocadamente com as de outras páginas. Zavalita, personagem, alter ego de Vargas Llosa na diegese, acompanhava esses meus descobrimentos e

---

<sup>5</sup> Józef Teodor Nałęcz Korzeniowski era o verdadeiro nome de Conrad.

<sup>6</sup> Héctor Tizón. “Conversación con Manuel Scorza.” Nueva Estafeta, núm. 19 (junio de 1980), p. 64.

compartíamos o fato de sermos filhos de pai conservador na política e nos costumes. Mas no meu caso, a pergunta central que Zavalita instala, no imaginário e nas discussões sobre a identidade social peruana — que depois ouviria se repetir quase idêntica em nossos países —, para meu pai não era uma pergunta, formulava-a como resposta “A *este país* [Argentina] *lo jodió Perón.*” Mais adiante abordaremos este tema fundador de uma dialética que merece problematizar, semeado pelo personagem de Vargas Llosa: “*Cuándo se jodió el Perú?*”

Reflexões como a do jornalista de *Conversación* aconteciam em relação ao meu entorno. Meus amigos do bairro ou da escola, resignavam seus destinos a trabalhos duros e mal remunerados, depositando suas esperanças de ascensão social em um golpe de fortuna ou em uma carreira futebolística, para a qual alguns deles tinham verdadeiras habilidades.

Voltei à universidade, na época dura da ditadura militar, o ano do Mundial de Futebol na Argentina, desta vez para estudar Letras. Como forma de me sustentar, tive que driblar a ilógica distribuição da carga horária: algumas aulas aconteciam durante a manhã, outras à tarde e alguma outra à noite. Operários ou empregados não podiam se adaptar a essa grade. No trabalho de motorista de táxi, me foi dado conhecer Manuel Scorza. Graças a um passageiro que peguei saindo da universidade, ele um linotipista. Começamos uma conversa sobre literatura. Era um profundo conhecedor da literatura universal, muito bem informado das novidades editoriais. Entre suas recomendações, guardei uma pequena lista que me ditou quando chegamos ao seu destino, vários livros sobre a história de nosso país, que problematizavam a “história oficial” que nos ensinava, entre outras coisas, a festejar o 12 de Outubro, Dia do “descobrimento” da América, como “*El día de la raza*” (sic), no qual cantávamos o Hino Nacional.

Me fez descobrir também “o outro” Vargas Llosa. O ensaísta de *Gabriel García Márquez*, *história de un deicidio* e *La orgía perpetua: Flaubert y Madame Bovary* — aquele que receberia no ano de 2010 o Prêmio Nobel, me brindou assim, junto ao deleite das suas páginas mais limpas, com o ingresso à Grande Oficina da Literatura, a possibilidade de observar de perto as ferramentas, compreender a sua forma de uso, entender a nomenclatura acadêmica das “manobras”, para a construção dessas *máquinas de soñar*<sup>7</sup>, que são os livros.

Seguindo os conselhos do linotipista:

Conheci o êxtase literário nas páginas quase sem pontuação de *El otoño del patriarca*, que fluem na leitura com a força arrasadora de um íngreme curso d’água, em orações de milhares de palavras que não quebram a sintaxe, mas que a narcotizam de luxúria

---

<sup>7</sup> A expressão é de Scorza.

e a levam a se entregar a impensáveis coreografias poéticas. Já não podia retroceder em termos literários. Leopoldo Marechal, com seu *Adán Buenosayres*, e Ernesto Sábato, com *Abadón, el exterminador*, me persuadiram: se o subcontinente sacudia sua orografia política em revoltas e lutas encarniçadas (com armas de metal ou não), esses romances participavam ativamente, não apenas abordando essas temáticas, mas desde uma abertura e renovação estilística radical. (PÉREZ, 2015, p.19)

E para minha sorte, para fazer possíveis estas páginas, o linotipista me recomendou um outro peruano, que acabava de publicar o último dos cinco volumes de *La Guerra Silenciosa*. Para maior sorte, na pequena biblioteca situada no meio da praça em frente à minha casa, descansava um exemplar de *Redoble por Rancas*. Acordei-o do seu sonho. E ele me despertou.

Oito anos depois de publicado, descobria o livro que me acompanharia até hoje pelos caminhos da literatura, da história e da crítica literária.

Além de reunir uma importância temática, viva, sua leitura se mostrou diferente de todas as outras: perdia-me no tempo, desandava à lógica da trama, escapava das minhas estruturas de análise dos fatos narrados, escorria das fórmulas com que habitualmente julgava, ou fruía das leituras, mas sentia a paisagem, que não conhecia, cheirava suas comidas, escutava os silêncios de seus personagens compartilhando uma sensação de injustiça e loucura. As dificuldades eram mitigadas pela sede do próximo capítulo, que a sua elaborada redação e seu tempero poético provocavam. Até sentir que a forma de ler não era simplesmente a habitual, a de “querer entender”, mas a de deixar que as *letras* me levassem a sentir, a “acontecer”, decantado, como uma vivência, quando já não importava o que era antes e o que era depois.

Pareceu-me achar, ali reunidos, todos os autores que tinham tocado minha sensibilidade leitora. O Quiroga, nos *comuneros* degolando um cordeiro enquanto discutem os abusos que sofrem dos *gamonales*, descritos com palavras quase fotográficas; Faulkner com suas mudanças de foco narrativo e de tempo; Tolstoi, nas opiniões sobre cavalos; Cervantes, não apenas na redação de títulos dos capítulos, mas também na vital decisão de “criar” a personagem Niño Remigio<sup>8</sup>, nos enfrentamentos estéreis do *Cara de sapo*, o Sapinho Fortunato, contra os capangas de *La Cerro de Pasco*, como o Quixote contra os moinhos; José María, o Aguedas de *Los ríos profundos* e, no capítulo final de *RR*, Rulfo, nas conversações dos massacrados embaixo da terra. E estavam também Vallejos, Darío, na sua prosa fartamente poética; confirmando a sentença de Vargas Llosa:

Así como el deicida no puede, en lo que se refiere a sus ‘temas’, escapar a un cierto condicionamiento que ejerce sobre él la realidad, tampoco puede, en lo relativo a la praxis de su vocación, a la ‘forma’ narrativa, escapar a otro relativo condicionamiento de la realidad, que preexiste a él: el del lenguaje y la tradición literaria. Su originalidad

---

<sup>8</sup> Personagem que abordaremos mais tarde, junto com Maca Albornoz, (personagens que explicaremos sob o mote de “curingas”) como uma das escolhas narrativas que permitiram ao autor sustentar uma estilística diferenciada de toda uma tradição anterior que abordara essas temáticas.

no consistirá, pues, en tratar de evitar las influencias temáticas y formales, sino, más bien, en aprovecharlas de tal manera que dejen de ser 'influencias'. Em literatura el fin modifica los medios y la originalidad es retroactiva. (LLOSA, 1971, p. 153)

E o resultado era, para mim, surpreendente e fértil, comunicador como poucos, desafiador dos esquemas mentais de compreensão da(s) realidade(s) dos povos submetidos.

O elemento diferencial que me fez valorizar tanto o trabalho de Scorza, face, por exemplo, a García Márquez, seguramente um ourives das mais criativas e elaboradas prosas do continente, foi a contundência com que conseguiu transformar sua obra em ferramenta. Útil para desmontar as simplificações monolíticas que, na história, apenas ajudam a perpetuar esquemas de representação cúmplices da injustiça e assimetrias sociais baseadas muitas vezes no mero racismo.

## 1.2 Muito tempo depois

A vida, porque a amava muito, me levou a abandonar universidade e cidade. Muito tempo depois, retomei este contato com a academia em relação às Letras e senti que tinha chegado a hora de saldar uma dívida de gratidão com o escritor que mais tinha me feito crescer como leitor e dado luzes novas para tentar entender nossas maltratadas memórias.

Em dissertação de mestrado para esta mesma instituição, abordei a *pentalogía* sob o título: *A guerra silenciosa de Manuel Scorza: Literatura e denúncia*. Nela, fiz uma pormenorizada lista do que seriam os objetivos principais e secundários do autor, poeta até então, que o inspiraram para embarcar em seu périplo narrativo.

Esse levantamento de objetivos permitiu explicar a ideia, também defendida no trabalho, de outra particularidade da obra: sua original forma de direcionar a estratégia narrativa a públicos diferenciados: o diferente ou não-peruano, o peruano não-mestiço, e os próprios referentes da representação edificada na *guerra silenciosa*, os camponeses, na sua maioria descendentes dos povos originários. De alguma forma, o próprio autor confirma neste trecho da entrevista que Manuel Osorio lhe fez no programa *A fondo*, da RTVE (*Radio Televisión Española*):

[...] por eso, repito, mis libros son una marcha hacia la lucidez [...] Porque mis objetivos no eran meramente literarios, sino también "políticos", entre comillas, en un nuevo sentido del término. Normalmente, los escritores viven la fantasía antes que la realidad. En mi caso personal yo he vivido estos libros antes en la realidad y después en la fantasía. Para mí, los libros son un recurso de apelación. (SCORZA, OSORIO, RTVE, 1979)



Na dissertação, era mencionado também o “*complot de silencio*”, ou a “*conspiración de silencio*” (segundo Churampi Ramírez), que sofreu o autor no seu próprio país, e seu “esquecimento” por parte das instâncias que influem na divulgação e publicação de Literatura. A confirmação mais escandalosa dessa afirmação provém do fato de que, até hoje, a família de Scorza não conseguiu que fossem publicados os cinco romances no Peru. Estamos a falar da obra de um dos cinco autores peruanos mais publicados e lidos no mundo, junto com Mario Vargas Llosa, José María Arguedas, Cesar Vallejos y Ciro Alegría – não incluímos Mariátegui porque escreveu apenas um romance: “*La novela y la vida, Siegfried y el profesor canella*”, publicado *post-mortem* em 1955.

### 1.3 *Nadie es profeta en su tierra*

1970. A venda imediata dos 25 mil exemplares da primeira edição de *Redoble por Rancas*, na Espanha, pela editora Planeta será repetida, alcançando uma repercussão tal que as traduções se sucedem com rapidez poucas vezes alcançada por obras de autores da América Latina. Antes de publicado o último volume da pentalogía (em 1978), *Redoble por Rancas* já circulava em mais de 20 línguas. Mas não bastaram o peso da sua exitosa recepção internacional, nem a sua indicação para o Nobel de literatura. Nada desse sucesso encontraria a devida repercussão no Peru.

...a pesar de la publicación de los libros de Scorza en editoriales “grandes”, la recepción de su obra en el Perú fue ilustrativa: crítica mordaz a su primera “balada” o “cantar”; silenciamiento al resto de la pentalogía conforme ella fue creciendo en difusión y prestigio internacionales. (ESCAJADILLO, 1990, p. 53)

Os poucos críticos que escreveram com seriedade sobre *LGS*<sup>9</sup>, que nos acompanharão nestas linhas, coincidem em que a negação e o esquecimento a que a mesma foi condenada é uma dívida pendente do Peru não só com a sua própria literatura, mas também com o debate dos problemas nela abordados, que não desapareceram e permanecem como chaga social irresoluta, não apenas no Peru, mas em todo o continente.

Mas para entender este processo de *silenciamiento* aplicado a Scorza, que coincide com o problema fundamental do mundo referencial de suas obras, “*a invisibilidad del índio*”, podemos aplicar o conceito em espanhol de *ningunear*, cuja forma operacional e consequências é tão bem explicada por Octavio Paz, em *El laberinto de la Soledad*:

---

<sup>9</sup> *La guerra silenciosa*

El *ninguneo* es una operación que consiste en hacer de Alguien, Ninguno. La nada de pronto se individualiza, se hace cuerpo y ojos, se hace Ninguno. [...] Sería un error pensar que los demás le impiden existir. Simplemente disimulan su existencia, obran como si no existiera. Lo nulifican, lo anulan, lo ningunean. Es inútil que Ninguno hable, publique libros, pinte cuadros, se ponga de cabeza. Ninguno es la ausencia de nuestras miradas, la pausa de nuestra conversación, la reticencia de nuestro silencio. Es el nombre que olvidamos siempre por una extraña fatalidad, el eterno ausente, el invitado que no invitamos, el hueco que no llenamos. Es una omisión. Y sin embargo, Ninguno está presente siempre. Es nuestro secreto, *nuestro crimen y nuestro remordimiento*. Por eso el Ninguneador también se ningunea; él es la omisión de Alguien. *Y si todos somos Ninguno, no existe ninguno de nosotros*. (PAZ, 1992, ps. 16,17) (Itálicos nossos)

É sobre (o melhor contra) esse *ninguneo* que pretende argumentar este trabalho, descrevendo os métodos, enumerando motivos, identificando situações e diferentes vertentes de “silenciadores.” Tentaremos mostrar as diferentes modalidades de agir “sem Scorza” adotadas pelos “desexistidores” da sua obra. E, para contradizer essa gota-serena literária, analisaremos a obra desde o ponto de vista estilístico e seu conteúdo, situando a mesma na sequência de evolução das obras dentro de cuja temática está considerada, qual seja: o *indigenismo* e as suas etapas ou ciclos. Contextualizar cada uma delas e ilustrar os recursos estilísticos que acompanharam essa evolução, no intuito criativo de aproveitar os espaços que as mudanças político-sociais em relação ao tema permitiam. Verificar os pontos coincidentes da tradição, exibir as influências, tanto aquelas mencionadas pelo autor até no próprio texto dos romances (Mariátegui e Arguedas, acima de tudo), quanto aquelas que acreditamos identificar. Tornar patentes as originalidades temáticas, as técnicas narrativas e o uso da linguagem que Scorza inaugura em relação às obras anteriores. Para isso será feito um percurso sobre textos precedentes, iniciando o voo com as *Aves sin nido* de Clorinda Mattos de Turner, os *Cuentos andinos* de López Albújar, *Tempestad en los Andes* de Valcárcel, contos e novelas iniciais de Arguedas, completando o que Escajadillo nomenclaturara como *indigenismo ortodoxo*.

Continuando então com o Arguedas da última etapa (desde *La agonía del Rasu Ñiti*), *Todas las sangres*, *El Zorro de arriba...*, até o mais alto de Scorza, que completa esta segunda instância e que o teórico mencionado rebatizou como *neo-indigenismo*.

Finalmente, fazer um cotejo da produção sobre o tema, posterior a Scorza, que se situa durante e depois do fim da guerra sangrenta, no território e com os referentes da sua obra, guerra que custaria a vida de 80.000 peruanos em 20 anos de enfrentamentos entre (fundamentalmente) o Sendero Luminoso e as forças armadas, policiais e paramilitares. Scorza morre em acidente de avião em Madrid, quase quando acontecem as primeiras ações armadas do PCP-SL. (1983). As obras que retomem a problemática das populações originárias o farão inevitavelmente aludindo a esta guerra, ainda que com significativa prudência. Tomaremos como *corpus*: o livro

de contos *Los ilegítimos* do (literalmente) desaparecido Hildebrando Pérez Huaranca, (combatente do *Sendero Luminoso*); *País de Jauja*, de Edgardo Rivera Martínez e *Abril rojo*, de Santiago Roncagliolo.

#### 1.4 A pentalogia *La Guerra Silenciosa*

Publicada entre os anos 1970 e 1978 e escrita pelo (até então) poeta peruano Manuel Escorza Torres, a *pentalogía* conhecida com este nome é um conjunto de cinco romances inspirados nas lutas pela recuperação de terras das comunidades dos Andes Centrais peruanos nos anos 1960. São os seguintes:

- *Redoble por Rancas*. 1971. 34 capítulos, de 4 a 14 págs. Apenas um de 22 páginas.
- *Historia de Garabombo, el invisible*. 1972. 36 capítulos, 1 a 14 págs. Apenas um de 24 páginas.
- *El jinete insomne*. 1977. 29 capítulos, 1 a 14 páginas.
- *Cantar de Agapito Robles*. 1977. 33 capítulos, entre 2 e 10 páginas. Apenas um de 20 páginas.
- *La tumba del relámpago*. 1979. 54 capítulos, entre 3 e 13 páginas.

#### 1.5 O mundo de referência

Dois pré-textos iniciais de *Redoble por Rancas* (RR de aqui em diante) sugerem que as páginas por vir contêm uma “*crónica exasperadamente real de una lucha solitaria: la que en los Andes Centrales libraron, entre 1950 y 1962, los hombres de algunas aldeas sólo visibles en las cartas militares de los destacamentos que las arrasaron*” (SCORZA, 1971. p. 9)

Os fatos narrados nos romances ocorreram numa conjuntura marcada pela queda dos preços internacionais do minério e pela baixa produção em decorrência de anos a fio de exploração das jazidas. A transnacional Cerro de Cooper Corporation decidiu ampliar sua carteira pecuarista para manter as remessas de lucro. Os descendentes dos povos originários, dependentes da criação de gado e do cultivo restrito que a aridez dessas terras permite,

asfixiados depois da conquista pelos espanhóis e pela voracidade territorial do *gamonalismo*<sup>10</sup>, enfrentam agora uma luta desesperada por esses territórios remanescentes.

As denúncias e protestos formais sobre a apropriação indiscriminada de pastagens e cursos de água pela mineradora estrangeira foram repetidas vezes ignorados pelas autoridades. Ante o descaso e a inoperância dessas diligências, as comunidades partiram para a luta ativa e foram escalando uma caminhada de aprendizagem política no enfrentamento aos grandes poderes. Ao atingir certo grau de organização, várias comunidades iniciam uma série de ocupações ou recuperações, que acabam em massacres executadas pelas forças públicas, indiferentes aos nativos da região ou cúmplices dos interesses da Cerro de Pasco. Scorza, na *pentalogía*, num cruzamento entre a história passada e os fatos que inspiram os romances, passa revista nas diferentes rebeliões indígenas, que invariavelmente terminaram dessa forma. Isso o levaria a acunhar uma frase que se tornaria muito conhecida: “No Perú existem cinco estações: Primavera, verão, outono, inverno e massacre.”

O autor acompanhou uma parte dos acontecimentos e colaborou com o *Movimiento Comunal*, representante das forças camponesas na contenda. Aproveitando o seu prestígio como poeta e editor de livros, com certa circulação na mídia da metrópole, foi escolhido para elaborar e cuidar da publicação, em periódico de Lima, dos documentos políticos do Movimento. O próprio autor aparece no último volume, *La tumba del relámpago*, em ações secundárias e como

---

10 O termo advém do Gamon, planta da família Liliaceae, que cresce mesmo em terrenos mais difíceis e às vezes é classificada como uma planta parasita cujo crescimento e propagação ocorre às custas de seus vizinhos menos agressivos. [Poole: 372]

O gamonalismo foi o sistema político-econômico com maior expressão durante a chamada República aristocrática (1895-1919) e se manteve até 1968, quando o governo de Juan Velasco Alvarado (1910-1977) decretou a aplicação da reforma agrária no Peru.

Segundo Alberto Flores Galindo, o termo derivado, gamonal, é *...un peruanismo acuñado en el transcurso del siglo pasado [XIX], buscando establecer un símil entre una planta parásita y los terratenientes [...] más allá de las pasiones el término designaba la existencia del poder local: la privatización de la política, la fragmentación del dominio y su ejercicio a escala de un pueblo o de una provincia...* [Flores G. 1988: p. 290].

Manuel González Prada, entre todos os autores, foi o que, mais enfaticamente, denunciou o gamonalismo peruano. Em seu trabalho, o *Hours of Struggle* irá declarar o seguinte: *Si en la costa se divisa un vislumbre de garantía bajo un remedo de República, en el interior se palpa la violación de todo derecho, bajo un verdadero régimen feudal. Ahí no rigen códigos, ni imperan tribunales de justicia, porque hacendados y gamonales dirimen toda cuestión, arrogándose los papeles de jueces y ejecutores de las sentencias. Las autoridades políticas, lejos de apoyar a débiles y pobres, ayudan casi siempre a ricos y fuertes.*

Mais recentemente, o termo ganha novas aplicações e o conceito pode ser entendido assim: *...potentado de una región, comarca o municipio, que detenta el poder económico y político en un entramado de relaciones de dominación, que parten de la concentración de la propiedad de la tierra, el control de la intermediación comercial y las relaciones privilegiadas con las empresas externas que operan localmente, y que se proyectan hacia el control político y el dominio sobre los procesos electorales. El funcionario gubernamental que se propone hacer cumplir la ley, puede ser abandonado y sacrificado por el poder central, cerca del cual son siempre omnipotentes las influencias del gamonalismo, que actúan directamente o a través del parlamento, por una y otra vía con la misma eficacia* (Martz 1997).

Para José Carlos Mariátegui, o gamonalismo desrespeita toda lei e toda ordem de proteção ao indígena e do campesino, num cenário em que a lei escrita é uma lei morta.

redator dos editoriais publicados no periódico, inseridos como breves capítulos. Percebemos outra presença do autor na diegese — a julgar por uma referência velada nas páginas finais de História de *Garabombo, el invisible*: “[Garabombo a Curi, um comuneiro] ...es necesario que este hombre atraviase la cordillera. [...] Sea como sea ayúdalo a cruzar La Viuda. A cualquier precio, sácalo vivo.” e mais tarde, dirigindo-se ao presumível Scorza: “¡Sálvese para que cuente!”, revelando<sup>11</sup> então o significado da epígrafe do livro, “. “...Y sólo me salve yo para venir a dar la noticia”Job” (SCORZA, 1972, p. 9) .

Depois dos massacres, decidido a elaborar uma crônica de denúncia, Scorza percorreu a região, levantando documentos, fotografias e depoimentos. Tentou convencer os meios de comunicação do país a publicar o material para revelar o que estava acontecendo em *la sierra*<sup>12</sup>. Face ao “desinteresse” dos meios citadinos pelo material, imaginou que publicar no exterior evitaria os alcances do poder intimidatório da Cerro de Pasco no jornalismo peruano. Assim, na Europa, Scorza escreveu a narração dos fatos no formato de crônica, mas, infeliz com o resultado, ele próprio manifestaria:

En París escribí un informe de Rancas. Lo releí y se lo leí a amigos y todo. Vi que le faltaba el corazón; no veía lo que yo había visto. Y entonces un día lo que hice fue arrojar todo esto y soñar la realidad, como si yo estuviera adentro. Y escribí Redoble por Rancas. (SCORZA, 1984, p. 13)

O poeta Manuel Escorza Torres, premiado no México e no Peru (Prêmio Nacional de poesia, 1956), por seu livro *Las imprecaciones*, se converte no romancista Manuel Scorza e redige, publicando, em pouco menos de dez anos, a *pentalogía* que Escajadillo descreveria assim:

No sólo es el fenómeno narrativo peruano más importante de la década, sino una empresa de alcances, ambiciones y dimensiones, poco frecuentes en nuestra historia literaria. Sólo el ejemplo de Scorza serviría para desvirtuar la presunta muerte del indigenismo (“neo-indigenismo”) de la cual hablan muchos críticos de la literatura hispanoamericana. (ESCAJADILLO, 1994, p. 21)

Para ilustrar essa desídia, dedicaremos capítulo exclusivo a observar as formas, ou a falta destas, que levaram *LGS* a ser marginalizada. A presença da obra nos círculos de referência literária, tanto midiática quanto acadêmica e, sobretudo, editorial, aparece-nos como danosa para as próprias letras do Peru e da América Latina.

---

11 (SCORZA, 1972. p. 234)

12 No Peru, existe uma diferenciação social entre os habitantes da costa (costeños) e os naturais das terras altas (serranos). Estes últimos, na maioria das vezes, são descendentes dos povos aimarás e quíchuas. Este alto e baixo remete à separação do império inca em terras altas e terras baixas, subdivisão do império. Sendo a mais alta reservada à aristocracia incaica. Esta metáfora ancestral inspirou o título *El Zorro de arriba y el zorro de abajo*.

Tentaremos demonstrar a injustiça desse déficit, levantando uma série de importantes qualidades que Scorza aportou com sua novelística no percurso narrativo das letras peruanas.

Dentro dessa renovação, acreditamos merecer especial análise os aspectos:

*Literários:*

- a) A ampliação de recursos, mediante a incorporação de novas técnicas narratológicas. Algumas, já presentes na nova “novela histórica latino-americana”, outras no “realismo mágico” ou “real maravilhoso” e algumas<sup>13</sup>, que acreditamos poder ilustrar em aparte, de criação própria. Tudo isso, numa alquimia original, gerando um resultado surpreendente que requer do leitor leigo em análise literária um exercício particular de adaptação e reformulação dos próprios horizontes de expectativas.
- b) A densidade e a liberdade metafórica, elogiada e depreciada por alguns críticos e outra característica, não apontada, que chamaremos de semântico-poética, ou de subversão da linguagem e das categorias de palavras: como verbos adjetivadores e outras do tipo.
- c) A conformação de um “elenco” de personagens copiados da realidade, contracenando com criações literárias notadamente inventadas que funcionarão como “curingas”, para facilitar outra de suas inovações nesta tradição literária.
- d) A satirização e a carnavalização (segundo as categorizações de Bakhtin), atendendo ao que o próprio Scorza justificava, porque todos os fatos reais que ele contava acabavam em tragédia. Tudo se concluía em massacres, daí a necessidade de aliviar o leitor da pura dor.
- e) A observação, na sua estratégia narrativa (ponto de vista que defenderemos neste trabalho), infrequente na tradição literária *híbrida*<sup>14</sup> em que se insere, da perceptível atitude de narrar para três públicos diferenciados, simultânea ou alternadamente, e a de seguir objetivos diferentes para cada um: o leitor diferente externo, fundamentalmente europeu e latino-americano, o peruano não índio ou mestiço, em alguns casos, também “referente” e, ao mesmo tempo, o referente dos personagens principais dos romances, camponeses indígenas ou mestiços, na sua maioria. É

---

13 Importante mencionar a polifonia dentro do próprio fluxo(s) da consciência(s), a ruptura da ordem cronológica, a variação do tom segundo a parte carnavalizada (os poderosos) e a parte épica, a luta dos camponeses, a costura dos fatos narrados com os fatos históricos nesses locais ocorridos décadas ou centúrias antes,

<sup>14</sup> Nomenclatura que aportou Angel Rama para literaturas em defesa de povos oprimidos pela presença de povos invasores, cujos escritores pertencem à classe opressora ou a descendentes desta. Resumindo: defendem reivindicações de um grupo, mas escritas por autores situados socialmente ou provenientes do outro lado da *grieta*.

importante destacar que o autor evita acentuar na etnicidade a caracterização dos protagonistas, seu traço principal é a de habitantes antigos dos territórios e sua forma comunitária de produção e organização social.

E outro elemento que veremos se transformar num dos argumentos que se esgrimiram contra sua obra:

f) A original estratégia elaborada por Scorza (que, como depois veremos, vem de uma farta experiência no ramo editorial) para estabelecer um “contrato” de leitura, assaz incomum nas letras da região que abordam temas históricos com farta informação provinda de fatos acontecidos e, ao mesmo tempo, com um alto grau de liberdade na criação de situações e personagens. A eficiência com que conseguiu fundir denúncia e ficção, história e literatura, edificando um objeto cultural de original enlace que entendemos lhe outorgam significativa transcendência nos discursos de memória dos povos de América Latina.

### Temáticos

A ampliação das temáticas tradicionalmente representadas, que guardam relação com o conflito na(s) literatura(s) indigenista(s). Por exemplo:

- a) A identificação, na constituição cultural da brecha, da “dificuldade do ponto de vista ocidental positivista de perceber a diferença epistêmica”, a incapacidade de questionamento dos próprios postulados e dogmas de conhecimento, que o impedem de perceber a possibilidade de outra(s) formas de apreensão da realidade.
- b) A presença de temáticas de gênero e de sexualidade atravessadas pelos conflitos de hierarquias de poder e por contradições geradas por estas, como a dualidade sexual masculina de preferência, segundo a cor da pele ou a origem, para fins sociais (casamento) ou íntimos (satisfação, prazer). Seguramente ligados a esses aspectos, a instituição do “castigo” ou “punição”, arraigada nos modelos culturais de ambos os lados do conflito, inclusive, como metodologia pedagógica.
- c) A contradição que acreditamos perceber, de algum modo confessada através da voz narrativa, sobre a confiança na “palavra escrita” e no letramento ou na escolarização.

Assim, este trabalho pretende atender — com o demérito do lapso transcorrido — o ainda válido reclamo de Tomás G. Escajadillo na sua tese de doutorado apresentada à Universidade Mayor de San Marcos, em 1971, parte da qual foi publicada sob o nome de *La narrativa indigenista peruana*, e que utilizaremos como fonte guia para orientar boa parte das pesquisas que aqui tentamos somar, partindo do apelo ali contido:

Lo que no puede admitirse es esa actitud -tan típica de la crítica adjunta al boom- de pretender que esta literatura narrativa “neo-indigenista” no existe, que murió con los maestros Alegría y Arguedas. Así, sobre todo en el Perú, se pretendió “no ver” la saga novelística de Scorza. Pero pasado algún tiempo resultó difícil ignorar a Scorza, publicado en treinta lenguas. Entonces se intentó, débilmente, argumentar que Scorza estaba sobredimensionado en el extranjero... Ha llegado, creemos, el momento, en que el debate se torne más serio y responsable. (ESCAJADILLO, 1994, p. 24)

Não faz parte das intenções deste trabalho defender legitimidade de parentesco das obras analisadas a tal ou qual taxonomia literária. Obviamente, não é possível eludir o tratamento da questão de caracterização das literaturas *indianistas*<sup>15</sup>, *indigenistas*<sup>16</sup> ou *neo-indigenistas*, dentro das quais estão consideradas a maioria das obras integrantes<sup>17</sup> do corpus que propomos. Entendemos que, como toda taxonomia, sua função seja a de apenas ajudar a organizar análises e pesquisas no confronto de recursos estilísticos e temáticos das obras e ajudar a contextualizá-las historicamente, mas nunca para servir de justificativas excludentes que não atendam fielmente a critérios de qualidade e criatividade da escritura e seus aportes na evolução e no enriquecimento das mesmas. Consideramos que a mencionada obra de Escajadillo, no referente a essas categorias ou nomenclaturas, fornece as caracterizações suficientes que os ensejos destas páginas necessitam.

Importante, para toda reflexão crítica, é entender as motivações e propósitos que subjazem a toda decisão de *nomenclar*. Nelas descobriremos sempre a ideologia do pensamento que a gera, mesmo naquela que melhor simule sua objetividade sob a pretendida inocência do

---

<sup>15</sup> O termo “indianismo” não é um termo novo na literatura e seu uso se refere ao modo como o indígena se transforma em protagonista nas obras de alguns escritores. Essa tendência hispano-americana já está presente na novela *Netzula*, do mexicano José María Lafragua, em 1832. Esta corrente indianista é promovida em paralelo em países como o Peru e a República Dominicana. Warman A. (2003). *Os índios mexicanos no limiar do milênio*, México, FCE.

<sup>16</sup> A literatura indigenista ganhou predominantemente espaço na região andina (Peru, Equador e Bolívia) na primeira metade do século XIX e é o resultado do trabalho de escritores que se firmavam nas sociedades hispano-americanas. Tal literatura, segundo Ángel Rama, “estende a reclamação que formula a todos os demais setores sociais oprimidos e se faz intérprete de suas reclamações que entende como próprias.” (RAMA, Angel. *Transculturación narrativa em América Latina*. 3ª ed. México: Siglo XXI, 1987. (pág. 142)

<sup>17</sup> Tomás Escajadillo propõe as melhores distinções entre as literaturas indianistas e indigenistas, denunciando certa idealização romântica da imagem do índio nas primeiras. Entre as características temáticas estão o caráter denunciatório e a familiaridade, em um conjunto de observações e conceitos bem explicados em *La narrativa indigenista peruana*. Lima: Amaru, 1994, mais especialmente na página 44: “*Indios de carne y hueso*.”



cientificismo. E nessa compreensão, o elemento histórico – a conjuntura econômico-político-social-cultural – é o que revela os motivos e as necessidades humanas que lhe deram impulso e fecundidade.

## 1.6 Breve biografia “pinçada”

### 1.6.1 Quem era Scorza?

Seguem à continuação aqueles aspectos da sua biografia que, a nosso juízo, contêm informações importantes para entender tanto sua obra – algumas das suas estratégias narrativas, a criação de alguns dos seus personagens, a sua habilidade em misturar realidade e ficção –, quanto o tino editorial e publicitário com que soube “vender” sua literatura e – por que não – a própria figura, sobretudo fora do seu país.

Manuel Scorza Torres nasce em Lima em 9 de setembro de 1928. Seus primeiros cinco anos transcorrem no hospital para doentes mentais Larco Herrera, onde seus pais trabalham e se conheceram. Seu pai, Emilio Escorza Muñoz, nascido em Matara, Cajamarca, trabalha como mecânico, fazendo serviços de manutenção no hospital e, depois, numa padaria. Edelmira, sua mãe, de Acobamba, departamento de Huancavélica, é ajudante de enfermeira. Lá, Scorza conversa várias vezes com o poeta Martín Adán, reincidente de alcoolismo. Lidia Hoyle, sua primeira esposa, fala sobre isso:

En el hospital también vivió el gran poeta Martín Adán. Muchos enfermos con buenos recursos económicos estaban allí como pensionistas, pues sus familias ya no podían más con ellos [...] a Manuel pudo afectarle mucho el haber vivido tanto tiempo cerca de personas desequilibradas, [...] y al encontrarse con realidades tan duras, todo eso produjo en él una profunda depresión. Sin embargo, creo que esta experiencia se sumó para que el genio creciera. (HOYLE, 2008. p. 68)

Em 1934, seus pais decidem se mudar para Acoria, Huancavélica, para tentar mitigar a asma (real ou fictícia?) de Manuel no clima serrano. Seu irmão Miguel acorda às quatro horas da manhã para ajudar nos duros trabalhos da pequena (e única) padaria que seu pai instala nessa localidade. Manuel dorme até mais tarde, tem tempo para leitura e frequenta colégio religioso, o Salesiano de Huancayo. Scorza lembra disso: “*Mi madre decidió hipotecar a la familia para que yo estudie.*” E ainda:

Entre mi padre y Miguel se establecieron lazos más cariñosos porque mi padre lo consideraba más “hombre”, yo era un “tilingo”, un niño enfermo, y algo peor: un niño que leía. [...] a Miguel, que era sano, lo trataban duramente. [...] No entré jamás al horno, o entré en el día como una diversión” (Scorza em HOYLE 2008, p. 16).

1939. De volta a Lima, seu pai, um autêntico “pau-para-toda-obra”, consegue instalar um quiosque de jornais e revistas. Esta será uma época especial para Manuel (e para sua mãe), como ele próprio lembra (e também fabula):

Mis padres, gentes muy pobres, se ganaban difícilmente la vida. Quizás para evadir las severidades de la realidad, mi madre leía apasionadamente novelas. Mi padre consideraba que sus lecturas eran tiempo secuestrado al trabajo. ¿Con qué cariñosas razones mi madre obtuvo autorización para leer? “Un solo libro por mes”, dijo mi padre. Era muy poco para la otra pasión de mi madre. Para no contrariar sus órdenes, ella inventó entonces una inocente astucia: leer siempre el mismo libro. Y para que así pareciera, exhibía a vista de mi padre una revista cuya carátula no cambiaba. Lo que mi padre ignoraba era que bajo esa inmutable portada, cada semana, desfilaban pueblos de personajes desmesurados, fascinantes, inolvidables [...] Mi madre leía a escondidas de mi padre y yo a escondidas de mi madre. Ella salía de compras (¡cuántas tiendas había de recorrer para obtener precios!) o a ejecutar trabajos de ocasión que apuntalaran nuestra frágil economía. Para evitar acompañarla, yo me fingía enfermo. No bien se alejaba, me precipitaba al desván donde ella apilaba sus novelas. (SCORZA, “El Cervantes que nunca conocí”. *La Vanguardia* (6 de diciembre de 1983), apud MIRAVET. 2003. p. 9)

Parece-nos interessante lembrar que, nessa época, existiam revistas como a *Reader's Digest*, conhecidas em espanhol como *Selecciones*, que traziam, além de artigos de interesse publicados em outras revistas do mundo, nas últimas páginas, resumos de livros. Sazonalmente publicavam uma edição especial, com resumos apenas de quatro ou cinco livros.<sup>18</sup>

A família continua em seus esforços pela educação do caçula e tem a sorte de fazê-lo ingressar no Colegio Leoncio Prado, fundado em 1944 pelo General Carmen Marín, que Vargas Llosa universalizará anos mais tarde em seu *La ciudad y los perros*. Scorza “ingresso por concurso” em “quinto puesto. Era la primera promoción del colégio, y Manuel mereció una beca de estudios.”<sup>19</sup> Dissemos “tem a sorte” porque esse colégio foi modelo de ensino médio como instituição pública, além de contar com uma infraestrutura satisfatória, de baixo custo. Esse fato representa uma oportunidade sociologicamente importante para alguém que vai abordar, não apenas na sua literatura, as questões sociais de um país atravessado pela questão étnica. Vargas Llosa, anos depois, reflete sobre a instituição da seguinte maneira em *Como el pez en el agua*:

El Leoncio Prado era una de las pocas instituciones – acaso la única – que reproducía en pequeño la diversidad étnica y regional peruana. Había allí muchachos de la selva y de la sierra, de todos los departamentos, razas y estratos económicos. Como colegio nacional, las pensiones que pagábamos eran mínimas; además, había un amplio sistema de becas – un centenar por año – que permitía el acceso a muchachos de familias marginales, de origen campesino o de barrios y pueblos marginales. Buena parte de la tremenda violencia – lo que me parecía a mí tremenda y era para otros cadetes menos afortunados que yo la condición natural de la vida – provenía precisamente de esa confusión de razas, regiones y niveles económicos de los cadetes.

<sup>18</sup> Scorza alguma vez fez menção às revistas *Leoplan*, editadas na Argentina, com essas características.

<sup>19</sup> (HOYLE, 2008, p.70)

La mayoría de nosotros llevaba a ese espacio claustro los prejuicios, complejos, animosidades y rencores sociales y raciales que habíamos mamado desde la infancia y allí se vertían en las relaciones personales y oficiales y encontraban maneras de desfogarse en esos ritos que, como el “bautizo” o las jerarquías militares entre los propios estudiantes, legitimaban la matonería y el abuso. (VARGAS LLOSA, 1993, p.104)

Nessa época, segundo os vários biógrafos, começa a formação política de Scorza. Ele escreve poemas e frequenta encontros partidários do APRA, *Alianza Popular Revolucionaria Americana*, partido fundado em 1924 por Raul Haya de la Torre<sup>20</sup>, membro da Internacional Socialista, com ideário anti-imperialista, continental e multirracial. Haya de la Torre chamava de *Indoamérica* o nosso continente.

Scorza começou escrevendo pequenas colaborações no jornal do partido, *La tribuna*. Em 4 de outubro de 1948, dia em que o presidente José Bustamante Ribero declara o APRA um partido ilegal, Scorza publicara um simples poema de amor em *La Tribuna*. Poucos dias depois, o general Manuel A. Odría assume o poder. Scorza é preso e pouco depois deportado. Inicia assim um périplo pelo Chile, pela Argentina e pelo Brasil, passando muita necessidade e trabalhando no que conseguisse: camareiro de restaurante, vendedor de livros e em uma atividade que queremos destacar: corretor de provas editoriais, em Buenos Aires, na gráfica da Editorial Losada, como é conhecida a editora fiel de José María Argueda, como ficou provado nas cartas entre o autor e o diretor, Gonzalo Losada, inseridas em *El zorro de arriba y el zorro de abajo*.

Algum tempo depois, Scorza regressa clandestinamente a Huancavélica, vindo da Argentina, atravessando a Bolívia. Instala-se na casa de seus pais e acaba desenvolvendo uma das habilidades adquiridas no Leoncio Prado, e que consideramos importante por tudo que lhe brindou como experiência, tanto para escrever quanto para conduzir sua vida: o pôquer.

O pôquer é um daqueles jogos capazes de seduzir boa parte da humanidade pela sua representação de luta com o destino. Quando jogado por dinheiro, pode figurar, em nível inconsciente, como um simulacro de combate com a própria morte. O pôquer divide com o “truco” – jogo nativo, comum na Argentina, no Uruguai e no sul do Brasil – o fato de não depender apenas da sorte nos valores das cartas recebidas, mas (talvez, ‘muito’ mais) da inteligência para se valer delas. Um dos elementos mais decisivos na sua prática é a astúcia, a esperteza, a capacidade de “blefar.” O blefe não requer apenas vontade, intenção, ele requer uma especial capacidade de ocultar toda linguagem que revele a verdade, seja esta verbal,

---

<sup>20</sup> Trata-se de Víctor Raúl Haya de la Torre (1895-1979), político e pensador peruano. Fundador da Aliança Popular Revolucionária Americana e líder histórico desse partido.

gestual ou corporal. Não é ousado arriscar que o blefe exija a mesma capacidade que o humor, o humor inteligente, qual seja a de se desdobrar, ser mais de um, ver-se a partir de fora, no outro, e conduzir-se, e corrigir-se. E, obviamente, o jogo requer uma profunda capacidade de observação nas metalinguagens dos oponentes. No pôquer, jogado limpamente, é cada um contra os demais.<sup>21</sup>

Clandestino em Acobamba, aconteceu que “[...] *había tres jugadores de póquer, que eran el doctor Migdonio Moreno [agente fiscal], el cabo Soldevilla y el subprefecto Mendieta.*” O jogo requer pelo menos quatro participantes, porém “*Era difícil encontrar el cuarto participante [...] con jugadores de ese nivel. Yo sabía desde el colegio militar – quizás era lo único que sabía – Yo jugaba muy bien.*” (HOYLE, 2008, p. 18)

Scorza, então, completou o quarteto necessário ao jogo. O tempo da primeira partida se estendeu demais sem eles perceberem. Scorza, para não preocupar seus pais, queria partir. O subprefeito encontrou a solução: enviou um papel timbrado do seu gabinete para a casa dos Escorza:

“Señor Emilio Escorza Muñoz, tengo el agrado de comunicarle que su hijo el joven E.T. es un brillante estudiante que nos ayuda a redactar, y estando en esta redacción le quedaremos muy agradecidos que le dé permiso para quedarse con nosotros’ [...] se quedaron impresionadísimos, porque la primera autoridad de la provincia había enviado oficio.” (HOYLE, 2008, p. 19)

O quarteto continuou intensamente suas partidas e os assuntos que as autoridades deviam atender eram, às vezes, postergadas, ou se resolviam na mesma mesa de jogo, ora no domicílio do subprefeito, ora no posto da *Guardia Civil*. Encontramos ali a carne e os legumes todos que, devidamente cortados e racionados, iram compor a delícia do capítulo 19 de *RR*, “*Donde el lector se entretendrá con una partida de póquer*”, que durou, na diegese, 90 dias, para escandalizar os críticos, pois, segundo eles, com essas licenças não se pode pretender novelar a realidade histórica.

Mas essas partidas não lhe deram apenas alimento narrativo para a trama de *RR*, para suas habilidades diplomáticas, para o empreendimento da Populivros, para a “negociação” da publicação de seus livros e da própria biografia, senão que lhe pouparam de outra temporada vendo o sol nascer quadrado. Informadas as autoridades de Lima a respeito do retorno de

---

<sup>21</sup> Diferente do truco, que se pode jogar em pares, em duplas que se enfrentam ou três contra três (*Truco de seis*). Os membros de ambas as equipes sentam alternadamente ao redor da mesa. Estes podem passar dissimuladamente senhas entre si para indicar o jogo que receberam, desde que o façam sempre usando o “código” regulamentado para tal fim. Neste diferencial, pode residir a vantagem que este jogo oferece de resultar divertido e interessante ainda quando não mediado por apostas.

Scorza, mandaram telegramas, ordenando sua prisão. As autoridades, seus parceiros no pôquer, mesmo quando o “procurado” ia ganhando deles uns “25.000 soles”, comunicaram ao futuro novelista que deveria partir de imediato. Em três dias, chegariam os “PIP” (Policía Investigativa del Perú). O prazo permitiu realizar ainda algumas partidas de pôquer e uma apoteótica despedida na casa paterna. A narração dos detalhes desses eventos, pelo próprio Scorza em *Homenaje a la palabra*, é muito divertida. Aliás, nas lembranças biográficas, contadas por ele próprio ou pelos antigos amigos, mesmo as maiores penúrias são contadas de forma jocosa. Muito provavelmente é esta característica psicológica de Scorza frente a adversidade a que deveria ser considerada como motivadora da inclusão da paródia e da carnavalização na sua obra, e não uma possível falta de respeito pelos seus referentes.

Mais penúrias o aguardavam no México, onde trabalhará no que seja possível, morando em quartos pequenos, mal ventilados, que o torturam por sua asma. Mas consegue retomar seus estudos literários na UNAM, começa a se afirmar como poeta e escreve seu primeiro ensaio político: *Una doctrina americana*, publicada na revista *Cuadernos Americanos*. Nele, aborda as que seriam as ideias centralizadoras do *aprismo*, repartição justa da riqueza e da união político-econômica da *Indoamérica*. González Soto levanta uma das questões, que trabalharemos mais tarde, tratada por Scorza nestas páginas: a arte nativa é muitas vezes superior à de origem europeia.

Em 1952, obtém o primeiro lugar nos *Juegos Florales*, de poesia, em comemoração do IV Centenario de la UNAM com *Canto a los mineros de Bolivia*. Essa premiação, além de torná-lo conhecido no ambiente literário, faz com que volte à Bolívia, convidado pelos mineiros, em agradecimento pela obra. Nesse momento (1953), naquele país, o presidente Víctor Paz Estensoro começa uma importante reforma agrária na região andina. Lá, Scorza verifica a politização e a organização dos movimentos de mineiros. Escreve, então, o longo ensaio *La independencia económica de Bolivia*.

Mas continua a investir na poesia. Seu livro *Las imprecaciones*, mesmo que mutilando seu sobrenome<sup>22</sup>, lhe reportará certo prestígio no ambiente literário mexicano, e mais tarde será premiado no Peru. Nele já existe o compromisso com as causas que defenderá em *LGS*, e Juan González Soto o interpreta desta maneira:

el poeta proclama la necesidad de una poesía que contenga el llanto de quienes sufren, de una poesía cercana a las preocupaciones sociales, y alejada de la alegría inconsciente. El poeta debe ser observador de la realidad y de la injusticia y expresarlas en toda su dureza, denunciarlas sin tapujos. (SOTO, 1979)

---

<sup>22</sup> Por erro de impressão, seu sobrenome apareceu Scorza, sem o *E* inicial, na impossibilidade de fazer a correção, o autor preferiu adotar, como num segundo batizado, o novo *apellido*.

Acabado “*el ochenio*” do general Manuel Apolinario Odría<sup>23</sup>, este compactua para entregar o mando ao seu sucessor Manuel Prado Ugarteche, uma anistia para a notória corrupção que caracterizara seu governo. Este último negocia o apoio do APRA, em troca da legalidade do partido. Scorza rompe com o APRA com uma virulenta carta, publicada originalmente no *El Popular*, de México sob o irônico título: “*Good bye, Mister Haya*”, em que repudia o abandono dos posicionamentos anti-imperialistas dos inícios. Nela podemos perceber a esperança que Scorza depositava (ingenuamente?) nos tempos políticos que se abriam ao futuro próximo do subcontinente:

Esto es el fin de una época. El capitalismo se va como vino al mundo: sudando sangre y lodo por todos los poros. Pero más allá de los días sombríos de estos años, alumbra el resplandor de un Mundo nuevo. A esa aurora no conduce el camino de la claudicación oportunista.<sup>24</sup>

## 1.6.2 Scorza, empresário editorial

Em 1956, Scorza volta ao Peru. Pouco depois, casa com Lily Hoyle<sup>25</sup>. Seu livro *Las imprecaciones* é publicado e recebe o *Premio Nacional de Poesía del Perú*. Desempregado, decide lançar os *Festivales del Libro*. Parece oportuno lembrar o quiosque do seu pai, sua paixão pela leitura, sua passagem pela Editora Losada. Tudo isso, somado aos avanços tecnológicos, será decisivo para o sucesso sem precedentes do seu empreendimento editorial: a impressão offset, o formato de livros de bolso, que conhecera no México, e a publicidade televisiva. E, sobretudo, a experiência do grande impulso à universalização da leitura, promovida naquele país por José Vasconcelos<sup>26</sup>, apelidado de “*maestro de América*.”

---

<sup>23</sup> Odría foi Chefe do Estado-Maior durante a guerra peruano-equatoriana de 1941. Depois, foi ministro do Governo e Polícia, na gestão de José Luis Bustamante y Rivero, a quem destituiu, em 1948, assumindo o governo absoluto, reprimindo fortemente adversários, especialmente apistas e comunistas. Esse período é conhecido historicamente como o “*Ochenio de Odría*”, e vai de 1948 a 1956, em dois momentos: a Junta Militar (1948-1950) e a Presidência Constitucional da República (1950-1956).

<sup>24</sup> Depois de publicada no México, foi publicada em Lima na revista *Generación*, nº 8, edição especial de aniversário, junho-julho de 1954, nas páginas 3, 4, 9, 10 e 11. Na íntegra, podemos ler a carta em: <http://papelesparalahistoria.blogspot.com/2009/12/manuel-scorza-carta-de-renuncia-al.html>

<sup>25</sup> Vários dos autores consultados sobre sua biografia identificam sua esposa como Lidia Hoyle, mas ela assina como Lily Hoyle.

<sup>26</sup> José María Albino Vasconcelos Calderón (1882-1959) foi filósofo, educador, advogado, escritor e político, nascido em Oaxaca, no México, em 1882. Um dos intelectuais mais importantes do país, com atuação na educação, especialmente na Universidad Nacional Autónoma de México (Unam), da qual foi reitor. Impulsionou a educação indígena, a rural, a técnica e a urbana. Foi responsável pela criação de uma grande rede de bibliotecas, missões culturais, modelos de escolas normais, e “Casas de Pueblo”, atuantes centros de educação básica. Por suas ações como pedagogo, seu apoio à leitura, à cultura latino-americana, a federação de estudantes o reconhecia como “Maestro de la Juventud de América”, título que geralmente se abrevia para “maestro de América.”

O autor de *La raza cósmica*, obra incompleta, publicada postumamente, compartilhava com Haya de la Torre um pensamento anti-imperialista, americanista e defensor de um nacionalismo que assumisse o mestiço como o DNA de uma nova identidade cultural pan-americana. “*Por mi raza hablará el espíritu*” é um dos lemas atribuídos a Vasconcelos, esse espírito cuja convicção pedia que os mexicanos tomassem para si a tarefa de construir no México a Grande Pátria hispano-americana. Em diferentes cargos relacionados à cultura, promoveu a independência universitária, a liberdade de cátedra, a valorização dos artistas autóctones, a criação de escolas rurais, a cujos *maestros* chamou de “*apostoles de la educación*.” Acompanhando o trabalho destes, foi realizada uma edição e distribuição, sem precedentes, dos mais importantes títulos do pensamento ocidental e europeu.

Scorza tocou, em pouco menos de uma década, os seguintes empreendimentos de impressão e distribuição de livros:

Biblioteca Básica de Cultura:

*Primero festival del libro peruano*: (Diciembre 1956) 150 mil exemplares

*Segundo festival del libro peruano*: 150 mil exemplares

*Terceiro festival del libro peruano*: 500 mil exemplares

*Quarto festival del libro peruano*: 250 mil exemplares

Os quatro *festivales del libro venezolano* publicaram naquele país: 1.150.000 exemplares.

Na Colômbia, em dois festivais, 800 mil exemplares

No Equador, no único festival: 100 mil exemplares

Em Cuba: dois festivais: 500 mil exemplares

Na Centroamérica: uma edição de 200 mil exemplares

Na lista de autores assim divulgados no Peru, encontramos: *Luis E. Valcárcel*, *Garcilaso Inca de la Vega*, *Ricardo Palma*, *Manuel González Prada*, *José Santos Chocano*, *José de la Riva Agüero*, *Cesar Vallejo*, *José Carlos Mariátegui*, *Ciro Alegría*, *José María Eguren*, *Manuel Mujica Gallo*, *Enrique López Albújar*, *Mariano Azuela*, *José Hernández*, *Horacio Quiroga*, *Jorge Icaza*, *Rómulo Gallegos*, *José Diez Canseco*, *Carlos Camino Calderón*, Pablo Neruda, *Ricardo Güiraldes*, *José Eustasio Rivera*, e vários outros contemplados com seus escritos

publicados nas antologias de ensaio, poesia, contos modernos e *Satíricos y costumbristas peruanos*.<sup>27</sup>

Entre 1963 e 1965, outro empreendimento, com semelhantes características, *Populibros Peruanos*, publicaria em oito séries – os volumes se vendiam num pacote com cinco obras: *Ciro Alegría, Enrique Solari, Luis Alberto Sanchez, Enrique López Albújar, Miguel A. Asturias, Armando Robles Godoy, Luis E. Valcárcel, Alejo Carpentier, Honorato de Balzac, José María Arguedas, Ernest Hemingway, Eduardo Caballero Calderón, Oscar Wilde, W. J. & J. E. Burdich, Fedor Dostoievski, O próprio Manuel Scorza (Poesías amorosas), Mario Vargas Llosa, José Miguel Oviedo, Juan Seoane, Sebastián Salazar Bondy, José Félix de la Puente, Oswaldo Reynoso, Jean-Paul Sartre, Mark Twain, Gustave Flaubert, Julio Ramón Ribeyro, Edgardo de Habich, José Díaz Canseco, H.G. Wells, R. L. Stevenson, Eça de Queiroz, Enrique Congrains Martin, Luis Loayza, William Shakespeare, Sebastián Salazar Bondy, David Herbert Lawrence, Manuel Mujica Gallo*<sup>28</sup>, Anton Chéjov, *Juan José Veiga, Mario Castro Arenas, Eleodoro Vargas Vicunha, Juan Bosh y Gaviño, Augusto Céspedes, Mario Stéfano, Franz Sudemann, Rogelio García Lupo*. Alguns deles com mais de um volume<sup>29</sup>.

Empreendimentos de enorme envergadura e que requeriam a articulação de diferentes intelectuais — além dos próprios escritores — para realizar as tarefas necessárias à operacionalização do projeto: ilustrações, paginação, correção, revisão, redação das contracapas e orelhas, prólogos, idealização de campanhas, contato com a imprensa, trabalhadores nas gráficas, na divulgação, nos pontos de venda, enfim, não é difícil imaginar a complexidade de um projeto dessas proporções.

Nos primeiros empreendimentos,

“Para organizar *el Patronato del Libro Peruano*, [nome que se deu à empresa que tocou os projetos editoriais], presidido por don Manuel Mujica Gallo, [herdeiro de uma das maiores fortunas do Peru, conhecido como uma espécie de mecenas de vários artistas] contó con los auspicios de grandes empresas como la International Petroleum Company, la *Cerro de Pasco Corporation, Centromín Perú y Backus & Johnston S.A.*” (HOYLE, 2008. p. 98, destaque nosso)

Estas verdadeiras “campanhas” editoriais de Scorza superam, no número de exemplares, muitos anos da produção tradicional. Hoje, quase sessenta anos depois, os sebos virtuais e

<sup>27</sup> Os destaques em itálico são todos peruanos, contemplando autores da metade do século XVI (Inca Garcilaso) até obras recentemente escritas, e as diferentes modalidades literárias: poesia, contos, romance, teatro. A maioria deles abordava as problemáticas sociais e políticas do país.

<sup>28</sup> Como indicado linhas acima, era uma espécie de “mecenas” do Patronato.

<sup>29</sup> (em itálica, ibidem página anterior)



físicos, oferecem quantidades daqueles livros e até se formam grupos de apreciadores na Internet<sup>30</sup>.

Mas nem todos os comentários sobre estes potentes eventos culturais resultaram elogios para o nosso autor. Um pequeno grupo de escritores que colaboraram ou foram publicados por esses projetos (alguns deles até ali inéditos) reclamam de não terem recebido direitos autorais ou de terem recebido apenas uma parte. Outras críticas surgem da suposta contradição de que um projeto que tinha como objetivo colocar ao alcance dos setores mais desfavorecidos as melhores obras locais e estrangeiras, no intuito de favorecer o avanço cognitivo e de consciência do povo, fosse conduzido com os métodos dos grandes empresários e que seu criador levasse uma vida de patrão (Scorza possuía na época um carro vermelho sem capota).

Os biografistas consultados recolhem esse tipo de críticas de um grupo muito pequeno, entre os que participaram direta ou indiretamente do projeto. Segundo Escajadillo, ouviu-se de um deles, Sebastian Salazar Bondy, de quem Populibros havia publicado *Lima la horrible e Dios en el cafetín*: “*Yo no le voy a meter juicio si no me paga. Voy a hacerle una campaña de desprestigio internacional.*” Osvaldo Reynoso e Vargas Llosa se somam a esse pequeno, mas influente grupo de desafetos do autor de *LGS*. Mas creio oportuno mencionar uma das conclusões do artigo que Carlos Aguirre dedica a Populivros: “*Vamos a quitarle el frac al libro, vamos a ponerlo en mangas de camisa.* Aguirre foi atrás de cada uma das críticas sobre os descuidos de edição, ou falta de transparência de alguns métodos comerciais. Nele, levanta e confirma o que, observado o tamanho do empreendimento realizado nas condições em que se trabalhava na década de 1950, parece exagero de prolixidade. Detalhes como a falta da data de impressão ou o número de tiragem de algumas publicações, sugerindo que podiam assim burlar os contratos, imprimindo mais exemplares que os declarados, um (1) caso da capa de um livro em que a palavra *Hombre* apareceu sem o agá inicial, um livro de contos do qual, sem conhecimento do autor, foram retiradas duas peças, etc. Mas acaba reconhecendo:

Si hubo casos de autores que no recibieron sus regalías y vendedores que no fueron compensados, probablemente fueron la minoría: lo contrario hubiera dado como resultado una situación insostenible y seguramente habría dado lugar a denuncias y acusaciones públicas. (AGUIRRE, 2016)

Retomaremos a este autor em questões mais profundas do conteúdo sobre a valoração de “um tipo” ou modelo de produto cultural.

O projeto chega ao fim por variadas causas, entre as quais se misturam: o esgotamento da publicidade contagiante de todo projeto original, as hostilidades daqueles setores tradicionais

---

<sup>30</sup> <https://www.facebook.com/populibrosperuanos>

do mercado do livro prejudicados por esses métodos que driblavam a intermediação, o viés político ou transgressor de algumas publicações, o incômodo de alguns setores da sociedade com o conteúdo despudorado de alguns volumes. Segundo Scorza, que omite os problemas financeiros:

Ignora [el gran público] que los libros peruanos le revelan su realidad, hecha de miseria, explotación, corrupción, abuso. Pues bien, la venta de 100,000 ejemplares mensuales comenzó a crear un profundo malestar en las clases dirigentes y la publicación de ciertos libros convirtió ese malestar en persecución. La publicación de *La ciudad y los perros*, de Vargas Llosa (el representante de Barral había vendido antes 1,000 ejemplares) encolerizó al ejército. Lima la horrible de Sebastián Salazar Bondy (que era asesor de “Populibros”) y el terrible libro *Lima en rock* de Oswaldo Reynoso, enfurecieron a los moralistas. El éxito de *El amante de Lady Chatterley* rebalsó el vaso: el Opus Dei nos declaró la guerra. En todos los púlpitos de Lima los sacerdotes lanzaron sermones contra “Populibros.” (ORTEGA Julio, “Manuel Scorza. *El libro en la calle*”, p. 85-86 Apud. AGUIRRE, 2016)

Scorza não abandona nem a poesia nem a atividade política. Escreve o poema homenagem a *Tupac Amaru*, que nunca publicou, e possivelmente nunca terminou de escrever. Mas publica *Los adioses*, em 1959, e *Desengaños del mago*, em 1961. Sua vocação política o leva a se aproximar dos movimentos que estão acontecendo nos Andes Centrais. Divide seu tempo entre Lima e a região de Cerro de Pasco, onde participa das lutas camponesas pela recuperação de terras ancestrais. Desempenha atividades como Secretário do Movimento Comunal, colaborando com Genaro Ledesma (Izquieta), personagem de *LGS*, falecido em 2018.

Depois do fim do movimento, ainda voltará a percorrer os locais do conflito, gravando conversações com os protagonistas ainda vivos, em liberdade e que ainda moravam por lá. Visitou cemitérios, e levantou documentação que, em mais de uma entrevista, e no pré-texto de *RR*, intitulado “Noticia”, Scorza prometeu publicar. Isso não aconteceu até hoje, mas muitas dessas fotografias foram cedidas por herdeiros para diversas publicações jornalísticas. Estas pesquisas são mencionadas na “Noticia” como as fontes sobre as quais o autor edificou sua engenharia ficcional, mas também devemos mencionar as muitas horas de conversações que manteve com Genaro Ledesma, também poeta e escritor, que escreveu sobre essas lutas no seu *Complot* (1964), livro testemunhal escrito durante sua prisão em *El frontón*.

Em 1966, Scorza se divorcia da sua primeira esposa. Um ano depois, casa com Cecilia Hare. O casal decide sair do Peru, e passa alguns meses na América Central. Nesse período, Scorza escreve *El Vals de los Reptiles*, seu último poemário, publicado no México, em 1970, ao mesmo tempo em que *RR* é publicado na Espanha. A decisão de deixar o Peru é explicada assim pelo autor:

Asistí impotente a las más terribles escenas: prisiones, fusilamientos, masacres, asaltos. La prensa no informaba nada y a los que queríamos denunciar la situación nos reprimían. Yo fui enjuiciado junto a otros participantes, acusados de atacar la seguridad del Estado, con mayúscula. Yo era pasible de cinco años de cárcel, así que decidí salir del país (OSORIO, 1979)

Vale destacar uma frase que Gonzalés Soto transcreve da conversação que Josep Sarret tivera com o autor em 1979, sobre como seu estado de espírito – influenciado, seguramente, pela experiência e pelas informações levantadas sobre as rebeliões – e sua necessidade de partir para o exílio podem ser considerados desencadeantes de sua virada literária: “[...] *mientras concluía El vals de los reptiles: ”Había llegado al borde de la locura en poesía y tuve que retroceder: la guerra campesina, entonces, me permitió reencontrar la vida a través de la palabra”* (SARRET, apud SOTO <sup>31</sup> 1979).

### 1.6.3 Planos e desenganos na obra de Scorza

#### *Intrusão literária na realidade*

No Peru, o governo militar, que se intitula “*Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas*”, derruba o presidente eleito Belaúnde Terry (1968). O general Velasco Alvarado, como presidente, conduz uma ditadura diferenciada das contemporâneas da América Latina. Expropria jazidas petrolíferas exploradas por companhias norte-americanas, empresas de comunicações, da mídia e setores estratégicos de exportação, sobretudo, pesca, produção de açúcar e mineração (entre elas, as controladas pela *Cerro de Pasco Cooper Corporation*) e inicia uma profunda (e mal assistida) reforma agrária, que distribui uns 10 milhões de hectares, quase um terço das terras cultiváveis do Peru.<sup>32</sup>

A repercussão imediata do lançamento de *RR*, ajuda o autor a ser “coprotagonista” – ou aparecer relacionado – a dois eventos muito curiosos no mundo das letras e sua influência na realidade.

a) Héctor Chacón, *el nictálope*, (que possui visão noturna) personagem principal de *RR*, encontra-se preso há onze anos no presídio *El Sepa*<sup>33</sup>, faltando cinco para cumprir sua pena. Por

<sup>31</sup> Josep Sarret. “*Manuel Scorza: del mito a la literatura.*” *Camp de l'Arpa*, número 50 (abril de 1978), 62.

<sup>32</sup> MONTROYA, Rodrigo. *Lucha por la tierra, reformas agrarias y capitalismo en el Perú del siglo XX*. Lima: Mosca Azul, 1989, p.112.

<sup>33</sup> Colonia Penal Agrícola del Sepa. Presídio sem muros num sítio de difícil acesso da selva peruana, sobre o rio Sepa e o Bajo Urubamba. Nele, sofreram as durezas do clima e os insetos, a maioria dos dirigentes gremiais, políticos de esquerda e presos perigosos entre 1949 e 1987.

fortuna, chega às suas mãos um exemplar da revista *Caretas*, que incluía uma carta de Scorza, agradecendo o comentário elogioso à publicação do livro, e informava que o referente de seu personagem estava preso e teria já cumprido dois terços da sua pena, que as gestões que ele próprio realizara ante as autoridades não tinham sido respondidas, mas apelava à solidariedade de algum advogado peruano que desinteressadamente peticionasse sua liberdade.

Chacón responde com uma carta à redação da revista. Nela confirma as informações e confessa que assumiu ser o autor da morte de Amador Leandro – que no romance aparece com seu nome e o apelido de Cortaorejas – para livrar da prisão outros *comuneros*, que enumera com os mesmos nomes que em *RR* aparecem no capítulo “*Donde el entretenido lector conocerá, siempre por cuenta de la casa, al despreocupado pis-pis.*” Este capítulo conta, com extremo humor macabro, uma alteração de provas cuja veracidade não teríamos como confirmar:

En lugar de enviar el cadáver a la posta sanitaria, el traje negro [el juez Montenegro na ficção, na realidade: Francisco Madrid] mandó conducirlo a su propia casa. Se cumplió así con el Cortaorejas el destino de los grandes artistas: muerto se le abrieron puertas negadas en vida. El traje negro mandó ahuyentar a los curiosos. Con el difunto sólo quedó Procopio, su hermano, [...] Desgraciadamente no existían pruebas, pero para deshacer los entuertos vivía la justicia. “Si arañamos un poco la cara de Amador – sollozó el doctor –, los culpables no se reirán de tu familia.” “Sería pecado, doctorcito”, dijo el sofoquinado Procopio. El Juez objetó la definición teológica: “Pecado sería que los criminales se burlaran de la justicia. Tú serías el culpable”, dijo el doctor [...] “Como usted diga, doctorcito”, murmullo Procopio. Se llamó al Chuto. Ildefonso penetró en la sala visiblemente condolido. Inflamado de justiciero frenesí condujo al difunto a los patios interiores. Quizás allí no sólo lo arañaron porque cuando el Cortaorejas volvió exhibía multicolores burujones provocados por un diluvio de garrotazos y pedradas. Admirando el despliegue impresionista casi se desmaya Procopio, pero lo reconfortaron con trescientos soles caritativamente otorgados para los “gastos de velorio”. Y es que el jugo del dinero fortalece más que el de frutas y aun que el de hígados. (SCORZA, 1971, p. 230, 231)

A jornalista argentina Sandra Russo descreve assim a liberação de Héctor Chacón:

Cuando llegó al poder Velasco Alvarado, los libros de Scorza eran furor mundial, traducidos a 30 idiomas, y Chacón, gracias a esos libros, era una celebridad que día a día se pudría un poco más en la selva. El presidente peruano decidió su libertad. Scorza pidió viajar en el helicóptero que se dirigiría a liberar al reo de Rancas. Y allí fue, a sobrevolar la selva y a darle la noticia al Nictálope: un libro le permitía la libertad. (Russo, 2014)<sup>34</sup>

b) O anúncio do programa de reforma agrária será realizado no insignificante povoado de Rancas, conhecido mundialmente graças à pluma de Manuel Scorza.

<sup>34</sup> Em: <https://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-249594-2014-06-28.html>.  
28/06/2014 Acesso em 21/09/2020.

Essa *intrusão* literária, na realidade, não acabava aqui. Anos mais tarde, ainda em vida, em junho de 1983, o próprio autor explica, no texto final titulado “*Epílogo*” nas edições de *RR* posteriores a essa data:

[...] doña Pepita Montenegro, esposa del Juez Francisco Montenegro, fue secuestrada de su hacienda “Huarautambo” por combatientes de Sendero Luminoso. Fue ejecutada luego en una plaza pública de Yanahuanca [...] donde transcurren Redoble por Rancas y todos los volúmenes de “La Guerra Silenciosa.”

E também:

En enero de 1982, durante el “Simpósium de narrativa peruana”, celebrado en la Universidad de Huamanga, en la ciudad de Ayacucho, ya desgarrada por otra guerra campesina, el antropólogo Juan Rivera, informó que Garabombo – personaje de Garabombo, el Invisible – era reverenciado, como jirca (divinidad protectora) del cerro Jupaicanán – la comunidad de Tusi – informó también – sostenía que los ponchos mágicos de la imaginería de doña Añada existían en esa comunidad cuyas hazañas cuenta *La tumba del Relámpago*. (Este e anterior: SCORZA, 2009. P. 378, 379, em itálico no original)

Por esses anos, a maior parte morando em Paris, Scorza inicialmente trabalha na *Ecole Normale Supérieure de Saint Cloud*, como leitor de literatura americana em espanhol. Cecilia o ajuda a mecanografar seus manuscritos e a lidar com a correspondência. Nesse período, posterior ao sucesso de *RR*, ele viaja para dar entrevistas por toda a Espanha e a França; participa em variadas atividades culturais; são realizados debates sobre a sua obra; participa de congressos de escritores e, ainda assim, mantém contato e participa da vida política do seu país.

O general Morales Bermúdez, que destituiu Velasco Alvarado da presidência, em meio a uma economia em frangalhos e a crescentes conflitos sociais, tenta uma abertura, de tom liberal e convoca eleições para uma Assembleia Constituinte. Scorza é candidato pelo FOCEP<sup>35</sup>, do qual participa ao lado de Genaro Ledesma. No dia 15 de junho de 1978, numa carta endereçada ao presidente do *Jurado Nacional de Elecciones*, decide abdicar, junto com seus colegas, da candidatura, alegando: “Que el gobierno ha restaurado las garantías constitucionales y la libertad de expresión y levantado el estado de sitio únicamente en apariencia. En la práctica, mantiene suspendidas las garantías fundamentales”<sup>36</sup>

<sup>35</sup> Frente Obrero Campesino Estudiantil y Popular.

<sup>36</sup> Laura Caller Ibérico, Manuel Cárdenas Bernal y Manuel Scorza Torres. “La denuncia de Scorza.” *Marka. Actualidad y Análisis*. Año IV (22 de junio de 1978). Apud GONZÁLEZ SOTO 2006, *Manuel Scorza, apuntes para una biografía*. Biblioteca Virtual Cervantes. en <https://biblioteca.org.ar/libros/134632.pdf>

Bem seguramente, o fator decisivo foi a deportação pelo governo de Bermúdez de vários candidatos do UDP e da FOCEP, incluído entre eles o próprio Genaro Ledesma que, insolitamente, foi colocado à disposição da feroz ditadura Argentina do general Videla.

Em 1977, tinham sido publicados *El jinete insomne* e *El cantar de Agapito Robles*; um ano depois, *La tumba del relámpago* encerrava a *pentalogía*.

Em 1983, publica *La danza inmóvil*.

Costurando declarações do autor e de Cecilia Hare, feitas a Roland Forges, Tomás Escajadillo, Anna-Marie Aldaz, Ricardo González Vigil, Hugo Neira, Josep Sarret e Manuel Osorio, tomamos por bastante crível o seguinte: o autor terminaria de escrever, ou estariam em diferentes graus de esboço, dois outros romances que, junto com *La danza...* completariam uma trilogia. Segundo Anna-Marie Aldaz, essa trilogia levaria por título *El fuego y la ceniza*; ou *Los pétalos de la quimera*, cuja trama poderia ser a confidenciada a Escajadillo, em 1979:

Finalmente, yo estoy escribiendo una novela en la que el personaje principal es un loco. La locura es una posición que en torno al mito adopta el pueblo latinoamericano cuando es totalmente vencido, porque no puede aceptar la historia oficial. (ESCAJADILLO, 1991. p. 55)

(Essa declaração ajudará também a entender a criação de personagens como o *Niño Remigio*, que veremos mais adiante).

Já para González Vigil, a segunda obra levaria outro título, *segundo movimiento*, que Scorza teria lhe descrito nestes termos: “*La lucha armada en América Latina vista desde el ángulo de un hombre que desertó del combate para salvar su vida, y gastarla en una vida de actos míseros, rutinarios, empobrecedores. ¿Qué era mejor? ¿Vivir o morir? ¿O vivir para qué?*”<sup>37</sup>. E a terceira seria *Retablo Ayacuchano*, na qual se faria menção a *Sendero Luminoso*.

O que nos dá a certeza de que estaria avançado, quando da subitânea morte de Scorza, é um romance paródico, que nas seis páginas avulsas datilografadas e corrigidas de punho e letra de Manuel, cujas reproduções sua família incluiu em *Homenaje a la palabra*<sup>38</sup>, leva por título *El descubrimiento*, ou *El verdadero descubrimiento de Europa*.

Hugo Neira confidencia o que seria o possível enredo desta obra:

Un campesino llega a la convicción, anclado en una aldea andina, de este par de cosas: no todo lo que dicen los diarios es mentira; y, además, es probable que Europa exista. La historia es el relato de los preparativos de ese viaje. La historia de Colón, al revés. La antihistoria, la picaresca.

---

37 Apud SOTO, Gonzáles, 1979,

38 (HOYLE, 2008, p. 144 a 150)

¿Qué nos preparaba Manuel? Tal vez menos la narración indigenista y, más, el ingreso, por el lado de la sátira, al universo mental de lo mestizo y lo criollo. Hubiera sido una empresa saludable. Hay mucho de ello ya en las cartas del Niño Remigio. (NEIRA, 1985)<sup>39</sup>

A Josep Sarret teria manifestado que, depois da *pentalogía*, era sua intenção publicar um ensaio em termos que também tinha referido na entrevista televisiva com Manuel Osorio, *La literatura, primer territorio liberado de América Latina*<sup>40</sup>.

Manuel Scorza morre em 1983, junto com outros 181 passageiros, em Mejorada del Campo, subúrbio de Madrid, em cujas suaves colinas se espatifou o Boeing 747, Voo 11 de Avianca. A perda para as Letras do subcontinente se multiplica, no mesmo acidente, com o falecimento do escritor e crítico literário uruguaio Ángel Rama, de sua esposa argentina, Marta Traba, crítica de arte e escritora, e do mexicano Jorge Ibarguengoitia, autor de *Los conspiradores*, entre outros romances. A data é 28 de novembro, “*el mismo día en que, en el distante año de 1969, José María Arguedas se disparaba dos tiros en su despacho de la Universidad Agraria.*” (GONZÁLEZ SOTO, 1998)

## 1.7 Arrugas

É unânime entre os biógrafos, e ainda nos depoimentos de seus próprios desafetos (ou ‘credores’ das “*arrugas*”<sup>41</sup>) a descrição de Scorza como um homem de inteligência aguda, insaciável leitor, brilhante polemista, de permanente bom-humor, – humor mordaz, muitas vezes – mas falto de mesquinhez. Entre suas características, uma das que mais rejeitam seus detratores é a de fabular, ou oscilar, sobre a sua própria biografia como o fez na sua narrativa. Isto está confirmado, sobretudo, nas entrevistas. Nelas, segundo o público fosse europeu ou peruano, aumentava ou diminuía os seus genes indígenas, seu verdadeiro local de nascimento, a duração dos “períodos” em prisão ou no exílio, ou o tempo de escritura dos seus “cantares” ou “baladas” como inicialmente chamou os tomos de *LGS*. Resulta evidente que o seu

---

39 NEIRA, Hugo. *Manuel Scorza: biografía ordenada de un mago*, en Socialismo y Participación, nº 31, sep. Lima:1985. (Publicado originariamente en Le Monde Diplomatique em 1984).

40 Entrevista completa <https://www.youtube.com/watch?v=wSAubBLge1s>. Acesso em 21/09/2020.

41 Palavra utilizada por ESCAJADILLO tentando diluir as desavenças extraliterárias, “Arruga” peruanismo equivalente ao “pendura” ou “deixa-fiado, depois-eu-pago”, informal de português, em alusão aos autores ou colaboradores dos empreendimentos editoriais de Scorza que não receberam a sua paga ou receberam menos que o esperado.

conhecimento do mercado editorial, e da recepção das obras literárias pelos diferentes públicos, aconselhava uma atitude mercadológica apropriada a cada um. Aparentemente, segundo seus mais acérrimos críticos, esse tipo de conduta estaria vedado a quem defende ideais de justiça social, uma interpretação de “o fim não justifica os meios.” Cabe destacar, do outro lado, que em toda a sua obra, nos seus posicionamentos face à realidade política e social, e no seu compromisso intelectual contra a segregação dos setores quase sempre ignorados pelo poder hegemônico, jamais fraquejou ou mudou de lado, como o fizeram alguns dos detratores.

Acreditamos que uma apertada descrição de Scorza, contextualizada socialmente na realidade do Peru em que viveu, foi redigida por Hugo Neira:

Por sus orígenes, un urbano, un proletario. Su familia puede situarse, en lo que desde [José María] Arguedas a [Aníbal] Quijano [Obregón] se ha llamado el proceso de cholificación. Es decir, alguien que puede referírsele (sic) a una categoría social, la más ancha y popular que puede imaginarse en una sociedad como la peruana de estos años. Aquella capa que se levanta contra la tradición de resignación andina, huyendo del feudalismo rural. Unas capas nuevas, constituidas por ex-campesinos, neo-urbanos, por los “peruanos del desborde”, como los llamará, ya en los años ochenta, el antropólogo [José] Matos Mar. Y Scorza llega a ser parte de la República de las letras, por la vía de su enorme curiosidad intelectual y su voluntad de saber. Pero un intelectual de verdadero origen popular y proletario. En suma, es Scorza un raro caso de miembro de la *intelligentzia* surgido de las capas más bajas de una sociedad terriblemente dividida en compartimentos estancos como la peruana [...] Por una vez [...] un intelectual, realmente, viene del pueblo. (NEIRA. Hugo<sup>42</sup>. Apud SOTO 1996)

---

42 Hugo Neira. “Scorza aquí y allá: mirada limeña y mirada parisina sobre Manuel Scorza.” Table ronde. Manuel Scorza. L'homme et son oeuvre. (Vários autores). Bordeaux: GIRDAL / AFERPA, Maison de Pays d'Iberique / Université de Bordeaux III, 101. Apud SOTO, 1996.



**2 DE COMO O AUTOR RATIFICA O PROVÉRBIO SOBRE PROFECIAS, NOS APRESENTA A CRÍTICA E O ESPÍRITO DE CORPO, DOS PONTOS DE VISTA E DE CEGUEIRA PARA OS FATOS. SOBRE AS LEIS DO QUE É E NÃO É FICÇÃO E DESDE QUANDO O HUMOR É SOMENTE O ÚTIL (A QUEM) E O NECESSÁRIO (AO QUÊ), OU SEJA, FORTUNA CRÍTICA E RECEPÇÃO DA OBRA DE SCORZA**

*Cuánto te habrá dolido  
esa gran injusticia del averno,  
la de intentar borrar con la ceniza  
tu recuerdo.  
Tu cabeza esplendente supo estar  
como un fragmento más  
entre los restos.  
Tu cabeza repleta de palabras en defensa del pueblo.  
Un día llegará, no está tan lejos,  
en que tu cráneo ardiente,  
como bola de fuego  
saldrá de entre las ruinas de este mundo  
a ocupar un lucero.”*

*Trecho de “Manuel, querido amigo”  
Poema dedicado a Manuel Scorza por Dora Varona,  
viúva do escritor Ciro Alegría, ambos amigos do autor.<sup>43</sup>*

A análise da recepção da obra novelística de Manuel Scorza merece distinguir algumas sutis diferenças, e uma constante de limitações, de aplicação de pouco critério literário e mais preocupação com a personalidade, com a criatividade autobiográfica do autor, com a comprovação de veracidade dos fatos romanceados ou com o grau de adequação desses à versão representada. Uma verificação que paradoxalmente alimenta a intuição de que a obra de Scorza superou, no sentido literário, os compartilhados horizontes da crítica da época e o que distintas culturas aspiravam a encontrar nos livros.

Dunia Gras Miravet, filóloga catalã, realizou sua tese de doutorado sobre Manuel Scorza, posteriormente publicada como *Manuel Scorza: La construcción de un mundo posible*. Dunia é também responsável pela Edição de *RR*, da Editora Cátedra, e autora das 125 páginas que precedem o romance nessa edição, além de outros trabalhos sobre o autor. Na atualização da tese para ser publicada como livro, a autora faz um levantamento quantitativo, por data e

---

43 Apud MIRAVET, Dunia Gras. 1998, p. 664.

conteúdo da recepção da(s) obra(s) de Scorza que nos ocupam, da quantidade de vezes que cada uma foi publicada e da quantidade de traduções. Nelas, podemos confirmar que, na década de 1970, o sucesso de Scorza, sobretudo na Europa, foi surpreendente. Até o ano de 1992, foram realizadas 39 edições e reedições dos volumes da *pentalogía*, e publicadas 89 traduções, sem contar as reimpressões das mesmas, mas com mais de uma tradução para a mesma língua. (GRAS MIRAVET, 1994, p. 113, 114)

A recepção foi bastante boa na Espanha, na França e na Alemanha, pelo que foram produzidas mais publicações nessas línguas, e também em Albanês, Esloveno e Islandês.

Interessante observar que o ritmo veloz de edições e reedições dos anos 1970, quase desaparece nos 1980, voltando apenas a ser reeditada nos 1990. Os últimos romances da saga foram publicados em proporção muito menor que *RR* e *GI* (*Historia de Garabombo, el invisible*). A recepção em língua inglesa não resultou tão favorável.

Também quanto ao aspecto quantitativo da recepção, Gras Miravet percebe que as resenhas sobre *LGS* se concentram especialmente em *RR*, e nas datas próximas a suas reedições. Muito menor é o número de resenha das seguintes, salvo *La tumba del relâmpago*. Talvez por ser a obra que fechava a saga e também pela morte inesperada de Scorza – numa das tragédias aéreas mais dramáticas da época – quatro anos depois da sua publicação, gerou-se uma renovação do interesse pela obra.

## 2.1 Do conteúdo da crítica

Na Europa, e mais ainda na França, as argumentações das críticas positivas sobre a obra, como “*Une saga andine*” de Claude Fell, no *Le monde* de 1º de março de 1973, centram-se no resgate da veracidade referencial dos fatos narrados, no compromisso militante do autor com os povos em luta e na renovação de uma tradição literária conhecida como *indigenismo*, abandono do “realismo” com a introdução do fantástico e de um discurso narrativo próximo da oralidade.

A autora de *La construcción de un mundo posible* acredita poder sintetizar essa boa recepção justificada nos seguintes argumentos centrais: “*mezcla de fantasía y realidad, pero con una enorme veracidad de los hechos, fruto del compromiso político y de la experiencia vivida del autor.*” O que pode resultar um pouco simplista.

Ou seja, um elemento que se tornou central nas críticas, afastando estas de observações mais profundas dos aspectos narratológicos interessantes (e complexos) que a obra plantea, ficou se equilibrando na débil fronteira entre sua alquimia de realidade e ficção, incluídos nela, os dados biográficos (às vezes, truncados) do autor, que somados à simpatia e ao gosto europeu pelo “realismo mágico” parecem ter fortalecido e aceitado a boa acolhida desta união (aparentemente extraconjugal) entre ficção e testemunho. O que levou ao veloz reconhecimento de Scorza, como afirma Gras Miravet:

Constatando que la crítica francesa lo reconoce como autor consagrado sólo cinco años después de su primera novela – y al que, por lo tanto, ya no es necesario presentar con detalle –, se puede deducir que, con el impacto combinado de su obra y su imagen-discurso, Scorza consiguió establecerse en el ámbito cultural francés como uno de los grandes escritores latinoamericanos del momento, como lo confirmó su presencia en *Apostrophes*, el programa cultural emblemático de la televisión francesa. (MIRAVET, 2003. p. 128,129)

Na Alemanha, as críticas centraram-se menos na biografia do autor, pouco mencionada, mas valorizaram a síntese literária que acabou dando mais ênfase à divulgação das lutas dos povos submetidos, referência em sua obra.

Scorza ha conseguido con su novela una auténtica epopeya de la lucha de los campesinos peruanos andinos.<sup>44</sup>  
Hechos actuales se entretelen artísticamente con hechos históricos, con leyendas y cuentos, dispuestos de forma impresionante en un discurso de balada.<sup>45</sup>

Já no mundo editorial saxão, argumentações muito semelhantes foram utilizadas com intenção adversa. A insistência do autor, na *Noticia* inicial de *RR*, na veracidade dos fatos novelados, acabaria se interpondo entre os fatos e o leitor, produzindo um distanciamento, mingando a sensação de realidade que a boa literatura ficcional deveria produzir “*per se*.”

Crítica ainda mais mordaz levanta W. A. Luchting, que argumenta que no romance a preocupação pelos abusos sociais e políticos parece genuína, mas a apresentação não. A argumentação é que a obra seria um apanhado de técnicas copiadas dos autores do *boom*, temperada pela capacidade de *merchandising* adquiridos na experiência que o autor tinha como editor. Mas Dunia aporta uma interessante informação, que revelaria a parcialidade dessas opiniões:

el conocido crítico alemán Wolfgang Luchting, autor de esta dura reseña, es quizás parte interesada en sus juicios. Sus traducciones y estudios sobre otros escritores peruanos contemporáneos, como Julio Ramón Ribeyro y Mario Vargas Llosa, muestran una preferencia por una forma distinta de novelar, a la que no se adecúa el estilo scorziano. (GRAS MIRAVET, 2003. p. 131)

<sup>44</sup> "Ein Epos über den Freiheitskampf", *Bauern-Echo*, 20-5-1976. Apud MIRAVET, 2003, p. 131)

<sup>45</sup> G. Griram, "Umzáunte Haziendas", *Der Morgen*, 25-5-1976, pág. 6 (idem)

Esses dois autores mencionados por Luchting guardaram adversões com Scorza desde os tempos do empreendimento editorial.

Em outras resenhas em inglês, foi resgatado o humor presente nas obras, mesmo que supostamente ao estilo de Fielding, Swift, Sterne, aos quais poderíamos acrescentar, seguramente, Mark Twain e, sobretudo, Cervantes. E, ainda mais próximo, encontramos algumas mostras desse humor, já em Ricardo Palma das *Tradiciones peruanas*.

No mundo Ibérico, aparecem aspectos semelhantes à associação do viés comprometido destas literaturas com o interesse pelas lutas de povos muitas vezes submetidos por ascendentes históricos de seus países, como era comum na Europa de pós-guerras. Por outro lado, o impacto que produziu *Cien años de soledad*, como fenômeno literário e de mercado na língua de Cervantes, tende a uma recepção positiva e, em geral, se acolhe o impacto das “realidades” vertidas nessas novas novelas americanas, porém, transformando o grau García Márquez como padrão de exigência elevadíssima no trabalho com as palavras.

Já na América latina, com público e crítica mais próximos das temáticas, surge o principal problema, aquele que se converterá na “trava” do seu ingresso ao mundo dos autorizados à Literatura. Em geral, esse “problema” é descrito pela dificuldade de categorizar a obra como “realista”, “indigenista”, “testemunhal” ou “histórica.” Mas o mais esperável de um pensamento acadêmico frente a esses problemas seria ampliar ou problematizar as dificuldades, contagiando de imprecisão essas taxonomias (talvez muito mais que as de outras ciências), ou cobrar delas uma mais clara definição e justificação da sua necessidade/utilidade epistemológica. Por outro lado, neste continente, as polêmicas sobre a influência das questões biográficas relacionadas ao grau de *mestizaje* do autor ou à sua participação efetiva nos fatos narrados são pouco levadas em conta. Repetem-se, no entanto, os questionamentos menos dedicados a um mergulho teórico nas escolhas linguísticas e nas estratégias narrativas, quanto às dificuldades encontradas para colocá-las na correspondente “gaveta” da nomenclatura.

Sobre sua inclusão na “subpasta” Realismo e devido, sobretudo, (ou melhor, por causa) a uma leitura equivocada do pré-texto “Notícia”, foi considerada pouco menos que “traidora” às causas que pretendia defender. O humor utilizado, as descrições hiperbólicas, as personagens *carnevalizantes*, a imprecisão cronológica, a mistura de tramas e sub-tramas, que confundem ou dificultam uma leitura plana dos fatos de referência, resultaram na rejeição da obra por parte de alguns críticos marxistas, que consideravam estas manobras estilísticas, reveladoras da falta de seriedade e de compromisso com a defesa dos povos oprimidos. Evidentemente, sobre esse

tipo de críticas, pareceria que o labirinto lhes resultou fechado frente ao registro “*novela*” na página 3 e a locução “*crónica exasperadamente real*” na página 9.

Faltaria a essa categoria de críticos a habilidade de jogador de pôquer, que tem regras precisas (com variações em cada região), mas que incluem o ‘blefe’, como arma estratégica fundamental para dotar de interesse o próprio jogo? Quanto menos teria a literatura de ficção sem a liberdade do autor de exagerar, sonegar, inverter ou manipular informações? É a predisposição a esse jogo que dá ao leitor a opção de manejar os limites entre fruição, informação, reflexão e predisposição a se sentir influenciado ou não pelo texto. Como no blefe, é a verossimilhança que define o resultado.

Quem aproxima um comentário capaz de outorgar a autorização necessária neste quesito é Wilfredo Kapsoli, historiador peruano que dedicou boa parte de seus trabalhos aos levantamentos camponeses. Ele confirma que os fatos narrados aconteceram: a Cerro de Pasco Corporation é real, e o cerco também, real foi a expropriação das terras da comunidade de Rancas, e a movimentação dos camponeses contra a mesma, e reais e enterrados estão os mortos que aparecem no romance com os nomes verdadeiros.<sup>46</sup>

## 2.2 *Sí, nadie es profeta en su tierra*<sup>47</sup>

*Es que para admirar se necesita grandeza, aunque parezca paradójico. Y por eso tan pocas veces el creador es reconocido por sus contemporáneos: lo hace casi siempre la posteridad, o al menos esa especie de posteridad contemporánea que es el extranjero. La gente que está lejos. La que no ve cómo tomás el café o te vestís.*  
(SÁBATO, 1881, p. 113)

*Sabato, Ernesto. Abadón el exterminador.*

Uma lembrança de Nicanor Parra, o “*antipoeta*” chileno, parece-nos apropriada para entender o processo da recepção da obra novelística de Manuel Scorza no seu país.

Em 1962, ao receber academicamente Pablo Neruda na Universidade do Chile, começou seu discurso de boas-vindas com estas palavras: “*Hay dos maneras de refutar a Neruda: una*

<sup>46</sup> (KAPSOLI, Wilfredo: em *Literatura e historia del Perú*. Lima Editorial Lumen. 1986 p. 91-117).

<sup>47</sup> A aplicação desse adágio em Scorza é ideia de Escajadillo, como título do seu trabalho “*Scorza: Nadie es profeta en su tierra*” Artículo. Acesso em: [http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtualdata/publicaciones/san\\_marcos/n24\\_2006/a09.pdf](http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtualdata/publicaciones/san_marcos/n24_2006/a09.pdf) Acesso em: 5 de julho de 2006.

*es no leyéndolo, la otra es leyéndolo de mala fe. Yo he practicado ambas, pero ninguna me dio resultado.*” Pareceria que face à acolhida surpreendente na Europa da obra de Scorza, no Peru, inicialmente foram utilizadas as duas metodologias mencionadas. Como denuncia Escajadillo, quem primeiro decidiu levar a sério o trabalho crítico da obra:

Scorza irrumpe en el panorama literario nacional bajo el signo de la incomprensión: Abelardo Oquendo (“Un redoble algo frívolo por Rancas”) y Ricardo Raéz (“Redoble por Rancas; Traición a una historia”) son dos críticos que, desde trincheras contrarias (el diario *El comercio* y la revista *Narración*) condenan la aparición de Scorza en la narrativa peruana. [...] Ahora, sencillamente no es posible eludir “el problema Scorza” en tanto novelista: *La Guerra Silenciosa* será para siempre un hito en el que hay que detenerse, piedra fundadora de la narrativa peruana del siglo XX” (ESCAJADILLO, 1994, p. 109)

Oquendo e Raéz, ao menos leram *RR*. Percebemos porque comprimem a mesma tecla já mencionada sobre o incômodo com as suas inovações numa literatura temática de tradicional solenidade. No julgamento de Oquendo (mesmo que expressado no imperfeito do subjuntivo), a gravidade do tema *clausuraria* determinadas estratégias narrativas ou metafóricas. *El tungsteno*, de Cesar Vallejo, literariamente menos eficiente, seria o molde sacro.

Darle a lo que el propio autor define como ‘crónica exasperadamente real, una lucha solitaria [...] un tono de farsa, implica el grave riesgo de que la realidad y la forma de narrarla no *conciliaran* bien, no se *compenetraran* como *debieran* en la novela. Y Redoble por Rancas tiene un carácter lúdico en su escritura y en la concepción de situaciones y personajes que obstaculizan la aludida fusión; es decir, la farsa reviste allí cierta gratuidad, lo que establece el divorcio entre la condición de testigo que reclama para sí el autor y las modalidades histriónicas que adopta el novelista. (OQUENDO, 1971, p. 28 itálicos nossos)

Raéz reclama do fracasso do texto como aporte que ajude a entender os fatos concretos referenciais. Como entende Mamani Macedo em seu artigo na *Coletanea Tomás G. Escajadillo: Aportes a la crítica y los estudios literarios*, sob o título: Tomás G. Escajadillo y Manuel Scorza.

Las observaciones de Raéz van por el lado de reclamar a RPR la función de un documento sociológico, que es posible, pero no con las exigencias que él plantea, pues si bien es cierto que Scorza intenta representar los hechos reales, también es cierto que para ello no utiliza el discurso de la crónica solamente o de la historia, sino también el de la literatura, por ello hace uso de la retórica de la cual habla Raéz. [...] ambas lecturas [...] resultan útiles porque, postulan dos visiones diferentes: desde la novela (Oquendo) y desde la crónica (Raéz). Así se manifiesta la presencia de las intencionalidades en RPR. Lo que se puede reclamar a estos críticos es que no propiciaron ningún debate luego de estas observaciones y optaron por el silencio. Actitud que deja ver una forma violenta de opinar, pues la indiferencia también es una forma de hablar. (ESCAJADILLO, 2011. p. 317)

Interpretado com menos distanciamento por Rodriguez Monegal: “[...] *aprovecha la libertad narrativa que había instaurado García Márquez para contar otro episodio (también real) de lucha por la libertad en el Perú*” (MONEGAL: 1972, p. 103). Esta influência é reconhecida pelo próprio autor: “[García Márquez] *propone la magia al servicio de un delirio*

*imaginativo, ése es su mérito. Él parte de la realidad al mito, yo viajo del mito a la realidad [...] Los personajes de García Márquez son imaginarios y los míos reales, y tanto que siempre llevan sus nombres verdaderos.*”<sup>48</sup>

Em “*La representación del indio en la novela hispano-americana, corrientes de ayer, expresión artística de hoy*”, Prieto expressa o mesmo em termos mais ilustrativos:

La tragedia de los Buendía es tan tragedia como la de los indios de Rancas. Con ambos reímos para no llorar. Pero hay una diferencia fundamental entre Rancas y Macondo. Los Buendía, por más representativos que puedan ser del pueblo hispano-americano, son de papel. (PRIETO, 1987. p. 19)

Isto exige um instigante debate sobre as possibilidades e limites do gênero romance quanto a suas licitudes estilísticas e fabuladoras, no intuito de criar a ilusão de realidade, qual é, em definitivo, seu exclusivo universo do “real”, que acontece, sem que seja possível uma verificação externa, unicamente no interior do leitor. Evidentemente, ao optar pelo romance para dar a conhecer os fatos concretos que relata, o poeta/editor (e fundamentalmente) o nunca satisfeito leitor Scorza, como noutras circunstâncias da sua vida, aposta muito alto, acredita ter nas mãos uma jogada profundamente inovadora, e articula os ases (e os curingas também) de todos os seus conhecimentos literários, editoriais e publicitários para que o mundo escute a sua denúncia.

### 2.3 Crítica e corporativismo, crítica versus corporativismo

Voltando às portas fechadas que *LGS* encontrou nas poucas críticas iniciais, no Peru, com os argumentos parcialmente detalhados linhas acima, sua suposta “frivolidade”, ou “*huachafería*”<sup>49</sup>, ou “*traición*” às lutas do referente, parece-nos interessante a sugestão de Vilchez Vejarano como hipótese central da sua tese<sup>50</sup>:

La ironía, como discurso medular em RxR, al coagular los niveles aparentemente discordantes en la novela, critica la poética del realismo literario al considerarlo como un correlato de los discursos políticos imperantes en la literatura peruana que buscan, a juicio de Scorza, justificar un estado de dominación<sup>51</sup>. (VEJARANO, 2007. p. 6)

<sup>48</sup> A. Bensoussan, “Entrevista con Manuel Scorza”, *Ínsula* volumen 30, Nº 340. Madrid 1974, p. 1/4 Apud GRAS MIRAVET 2009.

<sup>49</sup> O mote foi colocado por Vargas Llosa e o abordaremos poucas páginas depois.

<sup>50</sup> BEJARANO, Yuri Jesús Vilches. Aproximación a la novelística de Manuel Scorza Redoble por Rancas: La ironía como discurso crítico. Tesis. *Universidad Mayor de San Marcos*. Lima, 2007.

<sup>51</sup> Essa e justamente uma das recorrentes marcas de ironia nos romances: ridiculizar as frases-feitas ou recorrentes da prosa da história dita “séria”

O que mudaria a bússola na direção de entender que o que se encontra subliminar nessa animadversão é a audácia da aposta. Porque esta ousadia não se limita ao fôlego da empresa (não repetida nas letras peruanas): um ciclo de cinco romances relacionados sobre as temáticas andinas; mas também por tentar romper com as travas estilísticas, as limitações formais que haviam estancado e facilitado a crítica adversa às literaturas afins precedentes. Nelas, que também tentavam debelar a invisibilidade das enormes assimetrias da sociedade e a luta desesperada das comunidades camponesas originárias, segmentos culturais proscritos da história nacional, mas cujas representações resultavam pouco profundas ou distantes. O próprio Scorza manifesta essa intenção renovadora e menciona o “*silenciamiento*”:

No podía seguir en el plano indigenista porque la oligarquía literaria del Perú y de América Latina había anulado la tradición de luchas campesinas [...] porque estaba representada por una literatura indigenista hecha por blancos [...] ha sido una literatura de denuncia pero mal escrita. Y en tanto que había sido una literatura mal escrita [...] había provocado la fácil refutación, el desprecio, la indiferencia y el silencio. Y entonces yo necesitaba en mi ánimo *romper ese silencio* [...] porque hablo justamente de un problema intolerable que es el problema de la lucha campesina (SUAREZ<sup>52</sup>, apud SOTO, 1979, Itálica nossa).

Mas essa inicial desqualificação mordaz, ao mesmo tempo que tenta invisibilizá-la nas literaturas andinas, resultou numa referência oblíqua, porque evidentemente essas virtudes renovadoras impediam sepultá-la sob o capacho do “*telúrico*”, vocábulo com o qual Vargas Llosa denegria essas obras, como manifestaria muito tempo depois em suas memórias, *El pez en el agua*:

Desde esa época odio la palabra “telúrica”, blandida por muchos escritores y críticos de la época como máxima virtud literaria y obligación de todo escritor peruano. Ser *telúrico* quería decir escribir una literatura con raíces en las entrañas de la tierra, en el paisaje natural y costumbrista y preferentemente andino, y denunciar el gamonalismo y feudalismo [...] con truculentas anécdotas de “mistis” (blancos) que estupraban campesinas, autoridades borrachas que robaban y curas fanáticos y corrompidos que predicaban la resignación a los indios. [...] Ilegibles como textos literarios, eran también unos falaces documentos sociales, en verdad una adulteración pintoresca, banal y complaciente de una compleja realidad. [...] La palabra “telúrica” llegó a ser para mí el emblema del provincialismo y el subdesarrollo en el campo de la literatura. (LIOSA, 1993. p. 177)

Justifica essa repulsa geral ao subgênero na sugestão de que estas pecam por falta de estratégia narrativa, descuido na arquitetura da narração e na simplicidade dos conflitos. Reconhece que não todos os escritores que conheceu “*escudaban su pereza detrás de un adjetivo [indigenista].*” A única exceção que menciona é a de Sebastián Salazar Bondy, autor de *Lima la horrible*, com palavras que sugerem um recorte sutil sobre a *peruanidade*:

---

<sup>52</sup> Modesta Suárez. “*Manuel Scorza habla de su obra*». *Socialismo y Participación*, Nº 27, setiembre de 1984, 90. Apud SOTO. 1997.



él era una prueba viviente de que un escritor peruano no tenía que ser “telúrico”, que se podía tener los pies bien metidos en la vida peruana y la inteligencia abierta a toda la buena literatura del mundo. (LLOSA, 1993. p. 178)

A verdadeira amálgama estilística: diferentes gêneros textuais, sua densidade poética e metafórica, a experimentação com a linguagem, sua carga evidente de referência histórica real e sua proporcionalmente oposta enunciação fantástica (ex.: mulheres que caminham sobre as águas, cavalos que falam entre eles) em alguns casos, ou hiperbólica em outros (partidas de pôquer de 90 dias, a potência sexual de Don Migdonio, personagem de mais de dois séculos de idade), o embaralhado da sequência cronológica dos fatos da diegese, entremeados oniricamente com fatos históricos, parecem ter resultado em elementos novos ou em combinações com recursos antigos (os títulos no estilo *Don Quijote*, a interlocução com o leitor), que desnortearam grande parte da crítica e causaram desconforto e relutância intelectual para abordá-la.

Os efeitos desse tipo de crítica corporativista conseguem se alastrar por períodos muito maiores do que deveriam bastar para apaziguar os humores da época. Porém, como explica Mamani Macedo em sua Tese *Las fronteras de la literatura: Redoble por Rancas*, de 2008:

“en la *Universidad Mayor de San Marcos* sólo existe una tesis sobre la obra de Scorza, que contrasta con los numerosos trabajos de investigación en el ámbito universitario realizados en Estados Unidos y Europa.” (MACEDO, 2008. p. 58).

E ainda mostra os códigos éticos com que se realizam essas operações de ocultamento e negação:

Cuando aparece RxR Luis Alberto Sánchez<sup>53</sup> manifestaba que en el primer capítulo se le cayó la novela, este hecho fue comentado irónicamente por Ricardo González Vigil: “La frase de Sánchez, como la moneda, también se cae, parece una frase del ‘Arte de Injuriar’ de Borges.” Pero esto no quedó allí, cuando Scorza fallece Luis Alberto Sánchez escribe una nota en el diario limeño Correo donde señala que Scorza “Entró en ella [la narración] con pie firme. El primer capítulo de *Redoble por Rancas*, es pieza maestra. La novela social adquiriría, en manos de Scorza un nítido carácter poético” y no sólo escribió, también se presentó en la televisión local, a las pocas horas del deceso del escritor, para explicar cuán buen escritor era; esta actitud traza claramente la ambivalencia e incoherencia de cierto sector de la crítica peruana. (MACEDO, 2008, p. 59)

A lírica proveniente da sua veia poética foi explorada contra Scorza pelos poucos críticos que criaram os motes para carimbar como não recomendável a sua leitura. “*Caráter lúdico*” (Oquendo), “*profunda huachafería*” (Vargas Llosa), “*traição*” aos eventos que

---

<sup>53</sup> Luis Alberto Sánchez Sánchez, (1900 – 1994) historiador, jornalista, crítico literário y político peruano, de vasta produção ensaística.

pretende narrar (Raéz). Em termos mais elegantes, J. M. Oviedo sentencia: “*las metáforas de Scorza anteponen el relumbrón novedoso al tratamiento profundo de una historia de indudable valor y malbaratan la importancia literaria de lo que pudo ser una auténtica epopeya.*” E incrementa, sem demonstrar: “*Esta epigonal forma de ‘neoindigenismo’ en realidad mira hacia atrás y tal podría llamarse ‘retroindigenismo’*” (OVIEDO 2001. p. 99).

Apenas três meses antes do acidente que levou a vida de Scorza, num artigo publicado em *El Comercio*, de Lima, Vargas Llosa tenta explicar o mote que aplicara à obra daquele, muito mais condescendente que os que disparava contra o próprio autor – “*gran pendejo, el imprecador*”, “*miente como quien respira, pero es divertido a ratos, como todos los sinvergüenzas*”, “*cabrón*”, “*ladronzuelo*”, “*pirata*”, “*gángster*”- (AGUIRRE, 2016. p. 214)<sup>54</sup>

Se a “*huachafería*” da obra de Scorza seria o motivo para bani-lo da Literatura peruana, Vargas Llosa bem que “tenta” explicar o que o termo queria dizer: circunscrevendo a sua possível compreensão a um fenômeno exclusivo do Peru, rejeitando sua simplificação como sinônimo de *cursi* (piegas), e elevando sua polivalência de maneira significativa, numa oscilação de atributos ontológicos e malformações congênicas.

“[la huachafería] es una de las contribuciones del Perú a la experiencia universal; [...] es una visión del mundo a la vez que una estética, una manera de sentir, pensar, gozar, expresarse y juzgar a los demás. [...] no pervierte ningún modelo porque es un modelo en sí misma; no desnaturaliza patrones estéticos sino, más bien, los implanta, y es, no la réplica ridícula de la elegancia y el refinamiento, sino una forma propia y distinta – peruana – de ser refinado y elegante. (LLOSA, 1983)<sup>55</sup>

Apesar da imprecisão ou estendida polissemia, ela está circunscrita à cidade “*Un campesino no es jamás huachafo.*” A comunicação huachafa, “*pasa por las emociones y los sentidos antes que por la razón; las ideas son para ellas decorativas y prescindibles*”, porém paradoxalmente: “*puede ser genial pero es rara vez inteligente; ella es intuitiva, verbosa, formalista, melódica, imaginativa, y, por encima de todo, sensiblera*” Mas serve para desprestigiar o “*indigenismo*”, caracterizando-o, genericamente, de “*explotación ornamental, literaria, política e histórica de un Perú prehispánico estereotipado y romántico.*”

Como canivete suíço, serve também para atacar as ciências que se ocupam dos problemas das populações nas diferentes sociedades, “*las llamadas huachafísicamente – ciencias “sociales.” ¿Se puede ser “científico social” o “politólogo” sin incurrir en alguna*

<sup>54</sup> (AGUIRRE, 2016), Quem em nota de pé de página esclarece: “*Estas expresiones aparecen en distintas cartas existentes en el Archivo Vargas Llosa en la Universidad de Princeton. Escribiendo sobre la segunda mitad de la década de 1950, y por tanto sobre los “Festivales del libro.”*”

<sup>55</sup> VARGAS LLOSA, Mario. *¿Um champancito, hermanito?* Publicado em *El Comercio*, Lima, 28 de agosto de 1983. <http://www.arkivperu.com/huachafo.htm> Acesso em 21/09/2020.

*forma de huachafería?* “[...] E, ainda, aplicado à política na sua forma explícita, o político que não maneje a arte de huachafería “*difícilmente llegará al corazón de los oyentes. Un "gran orador" en el Perú quiere decir alguien frondoso, florido, teatral y musical. En resumen: un encantador de serpientes.*” (LLOSA, 1983)

As linhas aparentemente excessivas dedicadas ao artigo de Vargas Llosa, acreditamos justificarem-se por ter cunhado um rótulo suficiente para que o *stablishment* literário peruano dissuadisse a leitura das obras por muito tempo. Demonstrando a força dos motes (ou melhor: *motejos*) ou rotulações acrílicas, na sua capacidade de obscurecer em lugar de problematizar e ampliar o debate. Prova disto é o episódio protagonizado pelo jornalista Hildebrandt Cesar, polêmico condutor de programas televisivos sobre cultura e política no Peru. Em dezembro de 2008, na *Feria del Libro Ricardo Palma*, foi relançado seu livro *Cambio de palabras*, que reproduzia entrevistas realizadas ao longo de várias décadas, com personalidades políticas e da vida cultural. No evento, o próprio autor as definiu como “*retratos fugaces, y, a veces, deleznable, porque fueron diálogos distorsionados por la cólera.*” Entre elas, uma de alto conteúdo de asperezas com Manuel Scorza. No coquetel de apresentação, o autor lê o artigo que apareceria no jornal no dia seguinte, acompanhando nota sobre o evento. Num improvisado aparte, Hildebrandt esclarece:

me arrepentí de haber sido tan feroz con Scorza, de haber sido tan feroz con su prosa. Y con los años llegué a la conclusión, muy triste para mí – *esto no está en el texto que va a salir mañana en La Primera* [efetivamente, não apareceu na publicação], ah, *porque es inconfesable*, sólo es confesable en este auditorium donde, *por supuesto, no reconoceré* [transcripción] *haber dicho lo que voy a decir* –. Bueno, yo, con los años, llegué a la conclusión de que *mi hostilidad hacia Scorza venía de mi admiración por Vargas Llosa y la enemistad profunda, absoluta, entre Vargas Llosa y Scorza, y el hecho de que de algún modo ambos representaran dos vertientes muy diferentes en la interpretación del Perú.* [...] Vargas Llosa llegó a escribir uno de los textos más perversos que se han escrito en la literatura peruana, y era un texto sobre la huachafería. Y en ese texto, [mencionado linhas acima] llegó a decir que, bueno, huachafos éramos todos, él también era huachafo, [...] pero que en el reino de lo huachafo, Scorza era una especie de Everest, [...] Y llegó a decir algo que nunca, nunca pensé que Vargas Llosa podría decir de alguien. Dijo: 'En el caso de Scorza, hasta la puntuación es huachafa'. Es asombroso, ¿no? (CESAR, 2008, a partir dos 7:30 minutos, itálicos nossos)<sup>56</sup>

Uma crítica mais explicada, e na contramão das anteriores, chega do país vizinho, do ainda atuante e ainda polêmico, no periodismo caraquenho, Luis E. García Mora que, opinando sobre *Garabombo o Invisível*, reconheceu a salutar veia poética da narrativa de Scorza, mas

<sup>56</sup> O registro em vídeo em que Hildebrandt Cesar lê o artigo está no URL: [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=648&v=Def1QUsRhRQ](https://www.youtube.com/watch?time_continue=648&v=Def1QUsRhRQ)

opina que a ancoragem da sua narrativa na realidade tira a liberdade e o conduz a uma rigidez expressiva. E inclui o autor entre os escritores de América Latina:

cuyo ejercicio narrativo se realiza en los límites de la novela tradicional, evitando cualquier exceso en su experimentación formal sin renunciar por ello a la renovación del género en cuestión. Modernos y sacramentales, utilizan casi todos los procedimientos al uso (...) sin terminar de consumir la violación de un lenguaje que sobrevive estable y consagrado. (MORA, 1972.<sup>57</sup> p. 3. Apud MIRAVET, 2003. p. 133

#### 2.4 Algumas reflexões sobre as críticas que a obra enfrentou e diferentes pontos de vista

Por considerar que esta(s) forma(s) de exclusão das obras ‘desafetas’ do foco das pesquisas da crítica local, ao descuidar de seus autores, em alguns casos por falta de afinidade alcoviteira, colabora com a divisão internacional do trabalho intelectual ao modo colonialista – ou seja: nós provemos a matéria-prima e eles aportam o trabalho crítico, fazem a sua racionalização –, tentaremos demonstrar algumas incongruências ou descuidos nessas críticas ou, em alguns casos, oferecer outros ângulos de observação, ou destacar detalhes não percebidos (ou não mencionados) que relativizam umas e direcionam para outras conclusões.

Entre as inovações de que Scorza lançou mão na sua narrativa, a que gerou as maiores resistências à sua apreciação como peça cultural, a questão que aparece como mais conflitiva é o dilema: Ficção (ou?) Realidade, em oposição excludente. Surge em nós a impressão, depois de ler e cotejar algumas dessas críticas, de que a *Noticia*, que abre *RR*, desafiou demasiadamente os horizontes dos homens que lidam com as Letras no Peru.

Parece não terem aceito esse estatuto de leitura, que podem ter achado uma imposição cerceadora da sua liberdade leitora. Refutações possíveis a essa interpretação podem advir da observação dessas páginas como parte da obra, a modo da introdução musical de um filme ou de uma ópera, com o comentário de uma voz “*off*” antes de abrir o telão, destinado a gerar um “clima.” Estão dentro das muitas páginas que compõem o “romance.” São paratextos internos, (diferentes dos que representam a capa, as orelhas e a contracapa – nesta última, lemos: “*surgida de la realidad*”, mas enlaçada “*a la manera de la balada popular*” [...] *Scorza compone los elementos de la novela*”. A “Noticia”, portanto, participa da intenção do autor. Aparece assinado como M.S., que, ao mesmo tempo, é e não é o autor, porque já é uma voz narradora.

---

<sup>57</sup> MORA L. E. García, "Reseña: *Historia de Garabombo, el Invisible*. Un libro documento, más para ser creído que para ser leído", *Imagen*, núm. 64, 12- 9-1972, pág. 3.

Tampouco podemos deixar de perceber que nele há um código, com pistas (ou blefes, que no campo ficcional, no nosso entendimento, fazem parte das regras do jogo) para acomodar a interpretação de acordo aos nossos horizontes de expectativas. Embora pareçam dirigidas a limitar as possibilidades de leitura por ‘mero esparecimento’. O que pode ser lido como: “curta este texto como um romance, mas não esqueça que o aqui está narrado aconteceu, e os mortos sepultados estão.”

O ‘clima’ pretendido, de amarração dramática, fica legível em palavras como “*exasperadamente real*”, “*lucha solitária*” e “*arrasaron*” (referentes às aldeias onde acontecem os fatos), ressoando a corda tangida no 1º paratexto; “*Lo que sucedió diez años antes que el coronel Marruecos fundara el segundo cementerio de Chinche.*” E embaixo dela, como uma assinatura, a palavra *novela*.

A “Notícia” no segundo parágrafo, antes de o telão se abrir, apresenta e, ao mesmo tempo, explica metaforicamente o destino posterior dos referentes homônimos dos personagens: *Héctor Chacón*, que “*se extingue*” em prisão, *Agapito Robles*, cujo poncho ainda “*rastrea*” os guardas, *Fermín Espinoza*, sobre quem “*informará mejor la bala que lo desmoronó sobre un puente del Huallaga.*” Mas sobre o *Niño Remigio*, (que estudaremos mais adiante como personagem-produto da sua criação com função de ‘curinga’) informa que em Yanacocha procurou, “*inútilmente, una tarde lívida*” a sua tumba.

No terceiro parágrafo, conhecemos os vilões do romance. Todos continuam gozando de boa saúde<sup>58</sup>: o juiz Montenegro, como há trinta anos, continua a passear pela praça – nessa praça em que, no primeiro capítulo, perderá um sol; o Coronel Marruecos, “*recibió sus estrellas de general*” e a Cerro de Pasco Corporation, “*por cuyos intereses se fundaron tres nuevos cementerios*”, teve no último exercício anual, um saldo positivo de 25 milhões de dólares. E incrementa, para que não fiquem dúvidas de que lado está o autor: “*más que un novelista, el autor es un testigo*”, em terceira pessoa, que reforça a ambivalência do início ao fim do texto.

## 2.5 O que é ficção. O que pode e o que não

Tentaremos observar algumas reflexões que abordam esta fronteira discursiva. Acreditamos que não há discussão séria sobre o tema que não entenda como premissa de valoração o fato de que todas as narrativas, nos diferentes gêneros e tipo textuais, confluem

---

<sup>58</sup> E assim era na época da publicação.

na formação de uma visão de mundo, e que mesmo nos produtores de textos cujas intenções e ideologias não se questionem, estas estão presentes na sua produção.

A obra que nos ocupa está dentro daquelas que Said entendia como: “método usado pelos povos colonizados para afirmar sua identidade e a existência de uma história própria deles.” E quando essas disputas acontecem contra uma forma de domínio imperial, é inevitável aceitar quais elementos estão em jogo:

“[...] evidentemente, a terra; mas quando se tratava de quem possuía a terra, quem tinha o direito de nela se estabelecer e trabalhar, quem explorava, quem a reconquistou e quem agora planeja seu uso – essas questões *foram pensadas, discutidas* e até por um tempo, *decididas na narrativa*. (SAID, 1993, p.11) (itálicos nossos).

Além da própria manifestação do autor, da interpretação desapassionada da *Notícia* inicial, do posicionamento do narrador, e do sentido de direcionamento da ironia nos diferentes capítulos em que esta aparece, resulta evidente que há uma função de denúncia que organiza e nucleia o objetivo secundário: representar um povo invisibilizado pelo poder hegemônico na sociedade peruana, o grau de violência que essa assimetria permite (e/ou) da qual se alimenta, pelo medo, para evitar possíveis modificações na relação de forças.

Scorza atende à interpretação de Sartre para isso com a ferramenta que domina com certa maestria e arquiteta a *pentalogía*. Para os menos ingênuos dos anti-utópicos, o que está errado no *indigenismo*, ou em qualquer outra literatura que aborda essas temáticas sociais, não é um problema de estilo, nem de questionamento, na maioria das vezes à qualidade literária. O que se pretende é que não se fale de certos temas, não se dê nome ao Outro, não se torne o Outro visível. Evita-se desse modo o risco de que se produza o processo descrito pelo pensador do existencialismo francês em *Que é a literatura?*

Falar é agir; uma coisa nomeada não é mais a mesma, perdeu a sua inocência. Nomeando a conduta de um indivíduo, nós a revelamos a ele; ele se vê. E como ao mesmo tempo a nomeamos para todos os outros, no momento em que ele se vê, sabe que está *sendo visto*; seu gesto furtivo, que dele passava despercebido, passa a existir enormemente, a existir para todos, integra-se no espírito objetivo, assume dimensões novas, é recuperado. Depois disso, como se pode querer que ele se comporte da mesma maneira? Ou irá perseverar na sua conduta por obstinação, e com conhecimento de causa, ou irá abandoná-la. [...] Assim, o prosador é um homem que escolheu determinado modo de ação secundária, que se poderia chamar de ação por desvendamento. (SARTRE, 2004, p. 20)

Ou seja: ainda que as possibilidades de serem recepcionadas pelos referentes fossem estreitas – porém as obras de Scorza chegaram a ser lidas em praça pública em voz alta pelos protagonistas das lutas ali narradas<sup>59</sup> – essa possibilidade de percepção simultânea, pelos

---

<sup>59</sup> Em entrevista com Soler Serrano mencionada anteriormente: “*Los campesinos se interesaron mucho en esta obra, se han hecho muchos reportajes al respecto, se han producido lecturas orales, en los pueblos. Los maestros*

subalternos, pelos dominadores e pelos ‘vizinhos’ (por assim chamar os peruanos de Lima, por exemplo) alheios ao conflito, joga luz e torna visíveis certas truculentas estruturas e manobras, transparenta a carta que o poderoso sempre esconde na manga, e portanto, gera instabilidade no sistema assimétrico do qual o dominador ‘usufrui’. E colocamos as aspas no usufruir, porque o que está no cerne da tentativa da obra é mostrar que estar do outro lado da dominação não isenta do quadro humilhante. E que as práticas sociais assim estabelecidas têm efeitos recíprocos. O próprio Scorza mencionava que a escravização, em qualquer das suas formas, é uma corrente com cadeado nos dois extremos e a assemelhava a um método de tortura chinês:

Nosotros en el Perú hemos tenido un terrible problema que es el problema de haber aceptado vivir junto a un pueblo esclavo. Hemos esclavizado a los indios. Hay un suplicio chino terrible que consiste en atar un hombre a un muerto. Entonces, a medida que se pudre el muerto, el hombre que está vivo enloquece de asco y horror. Es una de las cosas más terribles que se registran en la historia de la tortura. Históricamente, yo creo que el Pueblo que admite reducir a la esclavitud a una parte de su población acepta ese terrible tormento. (SCORZA, RTVE, entrevista con SOLER SERRANO)

O escritor Mario Hélio, em livro sobre a obra de Gilberto Freyre, interpreta assim a análise sobre a formação da sociedade a partir de um núcleo familiar assinalado pela submissão imposta a seres humanos:

Nesse laboratório, um ambiente marcado durante quatro séculos pela escravidão, encontra-se um jogo não simplesmente de conciliação de contrários ou de confraternização. Transforma-se a relação do senhor e escravo em algo sadomasoquista, que irá deformar a personalidade e marcar a psicologia do Brasil como um todo. (HÉLIO, 2000. p. 112)

Ilustrado em *RR*, na paradoxal admiração dos peões da fazenda *El estribo* pelo “amo”, Don Migdoño, para cuja cama os seus camponeses levavam as filhas quando elas completavam 15 anos: “*se las llevaban a la cama para que las mejorara.*” Naturalizadas essas práticas desde os tempos da invasão espanhola, “*sus propios peones se enorgullecían del vigor de su serpiente y muchas veces apostaban cuántas ahijaditas descalabraría las noches en que el sueño lo despreciaba.*” (SCORZA, 1971. p. 114)

Naturalizações que podem resultar hiperbólicas ou anacrônicas, mas de fácil verificação. Nos carnavais de Olinda e Recife, para citar um exemplo, ainda hoje é muito comum ouvir deturpada a letra do hino do maior bloco carnavalesco (emblemático da monumental manifestação cultural que representa esse evento), resultando então que o Carnaval não “começa no Galo da Madrugada”, senão “no quarto da empregada.”

---

*leían porque son pueblos analfabetos, en mayor parte analfabetos, y no tienen poder de compra. [...] Y cuando los maestros lo leían en los pueblos, y esto lo vi yo por las fotos y las cosas que han contado los reportajes, yo estaba emocionadísimo, realmente emocionado.*” (SOLER SERRANO, Entrevista com Scorza, RTVE)

É nesse tipo de situações assim ficcionadas, que cobra sustento a hipótese de que não podem ser abarcadas na ironia ou no humor temas tão lancinantes? A resposta só pode estar no interior do leitor, se pudéssemos medir o resultado emocional e a modificação nas formas de percepção da dor alheia e a influência desta na sua visão de mundo. Acreditamos entender que essas escolhas são o resultado de uma fórmula “aditiva” de sentido para produzir uma inferência emocional. Prestando atenção ao citado capítulo, percebemos um sutil tecido de fatos caracterizadores do *gamonalismo*, da ancestral submissão dos povos andinos, afastados dos centros sociopolíticos.

O fazendeiro possui um feudo quase sem comunicação com o mundo externo: “*A las doce y media uno de los mayordomos salió al galope por el otro rumbo. Cinco días después colocó el siguiente telegrama...*” (SCORZA, 1971. p. 121),

Lido na perspectiva histórica dos movimentos camponeses da época, do fracasso da oligarquia tradicional na condução da nação e, sobretudo, da incompetência produtiva dos grandes latifúndios, podemos verificar a habilidade da estratégia narrativa.

O Estado irrompe no “feudo” de “*Don Migdonio de la Torre y Covarrubias del Campo del Moral*”, atrapalhando suas atividades habituais, “*De tan perpetuo orgasmo lo sacó la fama*”, pela única instituição capaz de uma ousadia semelhante, o comando militar cobra, inapelavelmente, que todas as fazendas aportem recrutas para servirem no exército. O mesmo Migdonio escolhe os recrutas que concede enviar, depois de examinar as bocas dos seus peões, “*para servir a la patria designó a las cinco mejores dentaduras.*” (p. 115)

É na cidade, no quartel, nesta saída do seu mundo, neste hibridismo cultural, que os peões descobrirão:

“el verdadero tamaño del mundo”, que “existía algo así como una escritura de derechos, la Constitución”, e que “en las haciendas del Sur un hombre llamado Blanco<sup>60</sup> organizaba sindicatos de campesinos.” (p. 115)

Os peões-recrutas voltam transformados 30 meses depois. No duro tratamento dos quartéis, eles eram gente – para obedecer –, mas homens ao fim, com nome e sobrenome. E usavam calçados (botinas militares) iguais aos de seus superiores. Com essas botas voltam, mas apenas um, Félix, arrisca a coragem de entrar com elas na Casa Grande. Como num retorno ao inferno, compreende, pelas palavras do patrão que “*Espumajeaba al borde de la apoplejía [...]*”,

---

<sup>60</sup> Refere-se a Ángel Hugo Blanco Galdós, (1934) militante político e sindical. Foi preso, deportado exilado muitas vezes, voltando sempre a lutar junto aos movimentos agrários e indígenas. Foi deputado e senador. Continua ativo no jornalismo político e nos movimentos dos quais sempre participou e liderou. Forma parte do Conselho editorial de *Sin permiso*, semanário político na Internet, junto a destacados jornalistas do mundo como Edir Sader, Frei Betto, Tariq Ali, Miguel Candel. Octogenário, ainda dirige o periódico *Lucha indígena*.



que está em outro mundo, em outro estágio civilizatório: “—*¡Ahora mismo te quitas las botas, so mierda! [...] ¡Qué te has creído, so igualado! En esta hacienda sólo yo uso zapatos. ¿Me oyes, hijo de la gran puta?*” E revelando a confiança que levou o autor a construir sua obra narrativa, uma vez acordada a lucidez, esta reacende, é fogo indelével na memória, como a do fogo que consumiu suas botas. Félix decide cumprir a promessa feita no quartel aos seus colegas: fundar o sindicato na fazenda:

Delicadamente, como quien palpa un tobillo quebrado, fue acariciando el ánimo de los peones. De los que habían compartido en Lima culatazos y melancolías, sólo se le extravió Santiago. Veintidós meses después de reunirse clandestinamente en cuevas o quebradas solitarias, deslumbró a una docena de peones con el sueño de la gran hermandad. Increíblemente aceptaron. (SCORZA, 1971, p. 116, 117)

E, como tecelão de processos, Scorza não deixa lanços de linha sem fisgar a emotividade do leitor. Numa prolepse de trinta anos, nos informa que Santiago, o único que não aderiu à ideia do sindicato, “*solicitaría que se las mostraran [as botas três décadas escondidas] a la hora de la muerte.*” Quando Félix e os peões que conseguiu convencer se apresentam ao patrão, agudiza-se a ironia que os críticos censuram “*Quizá porque la noche anterior había encontrado alguna pepita de oro entre las piernas de una ahijadita o porque el diamante de la mañana lo invitaba a la benevolencia, don Migdonio mandó que entraran.*” Serão convidados ainda a um brinde com aguardente. Os quinze peões caíram “*con las tripas tostadas por el veneno.*” A versão do infarto coletivo permitirá enlaçar esse capítulo 15, “*Curiosísima historia de un malestar de corazones no nacido de la tristeza*” com o 19, “*Donde el lector se entretendrá con una partida de póquer*”, no qual somos informados da visita que o Doutor Montenegro realizará à Fazenda *El estribo*, para elucidar os estranhos episódios. O narrador nos informa das formalidades da faustosa recepção brindada ao notário com o qual ilustra a tradicional camaradagem entre “notáveis” por função pública ou por poder econômico. A redação e o entremeado estabelecido entre esses capítulos não consecutivos, atende a uma das outras “tarefas” ou objetivos internos que o autor persegue<sup>61</sup>: relativizar a credibilidade dos “documentos” em *letra escrita*, tendo em conta que o referente é principalmente ágrafo e por ter sido essa a ferramenta fundamental de que se serviram as diferentes estruturas de poder na submissão desses povos. Aqui Scorza ironiza, parodiando suas eleições lexicais e de sintaxe e desnudando os interesses nem sempre transparentes que o inspiram, o linguajar historiográfico,

---

<sup>61</sup> Sobre este particular, podemos consultar (PEREZ, 1015) no capítulo 3 p. 81 a 112, onde se abordam os objetivos presumidos da obra scorziana.

o jornalístico e o dos documentos “oficiais”<sup>62</sup>. Para isso, o narrador introduz comentários como o seguinte: “*Lo que don Migdonio de la Torre y don Francisco Montenegro conversaron durante los siguientes sesenta minutos se desconoce, como se ignora lo que San Martín y Bolívar parlamentaron en Guayaquil.*” A secretíssima reunião, agora ampliada com a presença do Sargento, suscita semelhantes incógnitas: “*Lo que don Migdonio, el doctor Montenegro y el sargento Cabrera discutieron, permanece también en el misterio como en neblina histórica permanece lo que Napoleón y Alejandro I discutieron en la celeberrima balsa.*” O evento continua “*domiciliado en el universo de los enigmas históricos*”:

Y aquí las versiones se contradicen. Ciertos cronistas sostienen que las entrevistas no duraron horas, sino días, y que en vez de celebrar un conclave, las autoridades viajaron a las lindañas de la hacienda. Para *desmentir a los testigos* que juran que vieron salir a las autoridades abrazadas y entre risas, *los historiadores* exhiben una *prueba irrefutable: esa noche – ¿era noche, era día? – las autoridades confirmaron* que Espíritu Félix y sus catorce compañeros habían sido fulminados por un “infarto colectivo.[...] Sea como fuere, el dictamen del doctor Montenegro fue categórico: los peones habían sido segados por el primer infarto colectivo de la historia de la medicina. [...] La provincia triunfaba. El privilegio de la desconcertante novedad médica, negada a las cosmópolis, recaía en una humilde pero sincera provincia peruana. El genio no escoge únicamente a las grandes naciones para revelarse. (SCORZA, 1971. P. 144, 145, itálicos nossos)

Ainda que o próprio autor tenha declarado na citada entrevista com Soler Serrano que existe o precedente de um laudo semelhante (que não conseguimos corroborar), verificamos que é um tema muito presente nas nossas narrativas históricas. E que se reabriria como polêmica, face às diferentes versões das atrocidades cometidas pelos vários contendentes da guerra civil que sucederia à morte de Scorza.

É interessante perceber que o autor utiliza esse tipo de humor extremo naqueles capítulos ou episódios protagonizados por camponeses que não integram o elenco baseado em referentes homônimos. Porém, na medida em que todos eles compartilham experiências de abusos e tratos assimétricos, ao narrar dessa forma os eventos, coincide com a elaboração que Bakhtin faz ao esclarecer o conceito de *excedente da visão estética*, completando informações e, sobretudo, contextualizando o marco de referência:

Devo identificar-me com o outro e ver o mundo através de seu sistema de valores, tal como ele o vê; devo colocar-me em seu lugar, e depois, de volta ao meu lugar, completar seu horizonte com tudo o que se descobre do lugar que ocupo, fora dele; devo emoldurá-lo, criar-lhe um ambiente que o acabe, mediante o excedente de minha visão, de meu saber, de meu desejo e de meu sentimento. (BAKHTIN. 1997. p. 45)

---

<sup>62</sup> Muito mais na frente, ao abordar a obra *Abril Rojo*, de Santiago Roncagliolo, perceberemos como algumas das páginas mais bem elaboradas da sua obra são, justamente, aquelas em que satiriza esse tipo de documentos.

## 2.6 Humor: apenas o “útil e necessário”?

*El humor no necesariamente ha de llevar a la risa,  
ni a la sonrisa siquiera, el humor cumple con su tarea  
'sólo' con mostrarnos que pueden verse las cosas  
de formas muy diferentes a las acostumbradas,  
porque si algo consigue el humor, es separarnos de lo  
rutinario  
y hacer de cicerone por lugares nunca sospechados.*

Ángel R. Idígoras (humorista español)

À medida em que o uso de humor em *LGS* tem fundamentado muitas das críticas que mencionamos, acreditamos merecer algumas linhas de reflexão, considerações do que o humor pode oferecer, na representação de fatos históricos, esse limbo impreciso entre história e realidade em que transita Scorza. Antes de levantar legalidades caprichosas sobre seu uso, parece importante meditar, por exemplo, sobre: quais elementos se evidenciam nessa abordagem histriônica? Quais resultados parece perseguir o autor com essa estratégia? Que lógica mercantil-literária determina a “gratuidade” do seu emprego?

É importante lembrar que, na obra que nos ocupa, o humor está dosado e administrado para certas situações e personagens. Um adágio atribuído a Erasmo de Rotterdam ou Grouxo Marx ironiza: “*Reír-se de todo es cosa de tontos, no reír-se de nada es de estúpidos.*” E o mesmo Erasmo explica uma das chaves miraculosas do humor: “*porque habitualmente la risa desbarata lo que una serie de argumentos no pudo lograr*”<sup>63</sup>. Nada mais adequado então para o propósito do nosso autor, já que lida com usos e hábitos naturalizados num convívio social privado de oxigenações externas. Como ilustra a imagem utilizada como metáfora várias vezes ao longo da obra, a da paralisação do tempo, é fácil supor que Scorza conheceu ou leu as obras de Ramón Gómez de la Serna<sup>64</sup>, jornalista, dramaturgo e escritor espanhol, padecedor também das dolências do exílio. Dedicou boa parte da sua obra à produção de frases ou parágrafos elaborados nos temperos da reflexão filosófica, a metáfora e o humor, suas célebres *Greguerías*. O próprio autor definia assim a sua equação: Metáfora + Humor = Greguería. (SERNA, p. 11)<sup>65</sup>

Rodolfo Carmona, no prólogo, que seleciona e comenta a antologia de *Grueguerías* da publicação citada, dedica a Gómez de la Serna o que poderíamos explicar aos detratores do seu

<sup>63</sup> ROTTERDAM, Erasmo. *Elogio de la estupidez*. Biblioteca Virtual Universal. p. 47

<sup>64</sup> Ramón Gómez de la Serna, Charles Chaplin e os escritores italianos Bontempelli e Pitigrilli, foram os únicos estrangeiros convidados como membros pela Academia do Humor da França.

<sup>65</sup> SERNA, Ramón GÓMEZ de la. *Greguerías*. Edward Burra. Editor digital: Titivillus. 1979. ePub base r1.2

humor. Basta, portanto, ler: “Scorza” onde se lê “Ramón.” Porque o que se explica aqui é o funcionamento do humor, essa exclusividade dos seres humanos, como o definiu Bergson, e porque coincide com a concepção da função da literatura (máquina de sonhar) como referia o próprio Scorza. Parece ajustado para o que nos ocupa, mesmo tendo sido escrito para outro autor de obra tão dissímil.

A través de su humor, Ramón se posesiona de la realidad circundante y, al hacerlo, la cambia y la convierte en arte, lo que es dar forma a esa realidad para que nosotros la veamos mejor. El humor en Ramón no es, pues, una simple técnica literaria o retórica, sino su visión de la vida y del mundo. Él es el verdadero *homo ludens* y a través de este juego constante él logra percibir el verdadero significado de las cosas y logra también percatarse de lo serio que es el juego de la vida. Es en esta forma, además de otras igualmente significativas, donde Ramón entronca tan directamente con el Surrealismo. Los surrealistas consideraron su problema fundamental la liberación del subconsciente. (SERNA, 1979. p. 15)

O tema do humor, e (às vezes) sutis diferenças entre humor, sátira, ironia, será abordado mais detalhadamente na análise dos avanços que a estilística scorziana aportou, na linha do tempo das literaturas que abordam as problemáticas do mundo andino. Da mesma forma, tentaremos delimitar os filtros usados pelo autor, determinando que cenas, de que forma(s), e através de que personagens introduz esse condimento no relato.

No capítulo seguinte, começaremos a etapa de análise contrastante do ponto de vista literário e cultural das obras escolhidas como *corpus*. Um primeiro grupo são publicações anteriores a *La Guerra Silenciosa*, justificando sua inclusão, que em algum dos casos não obedecerão ao cânone tradicionalmente estabelecido pelo autor de referência (Escajadillo) como indigenistas. Obras que, ora pela temática, ora pelo estilo ou objetivos e intenções dos autores, ajudam a medir a importância e os aportes que, ao longo do tempo, e acompanhando os acontecimentos políticos, sociais e culturais de cada época, conformam o caminho evolutivo de uma corrente literária ou temática. Consideramos essas obras de enorme importância – ainda hoje – para o subcontinente e para a discussão de uma problemática comum: em maior ou menor grau, qual é a inserção e representação social dos descendentes dos povos originários nas sociedades atuais.

Obviamente, o problema da posse da terra, a diglossia, o direito à conservação da própria cultura, à autonomia jurídica, aparecerá nessas linhas como componente dialético inevitável do mundo referencial das obras, para entendê-las e considerá-las com critério de pertinência histórica nas discussões relativas à colonialidade, à heterogeneidade cultural, ao hibridismo, à transculturação, à fratura, à brecha (*la grieta*), à mestiçagem.

### 3 DE COMO O PÉREZ, MARCELO JORGE MOSTRA COMO EVOLUÍRAM AS LITERATURAS ANDINAS, CRUZANDO ALTAS MONTANHAS EM LOMBO DE BURROS, 360 QUILOMETROS E MUITOS ANOS ATÉ AQUI, PARA DENUNCIAR NA VOZ DE CAVALOS FALANTES A GÊNESE DO INDIGENISMO, OS COLONIALISMOS E NEOCOLONIALISMOS, NAS AVES SEM NINHO COMO CLORINDA MATTO, NO PERU, OU MESMO MANOEL BOMFIM, NO BRASIL. COMO A VIAGEM TRANSCORRERÁ AINDA SILENCIOSA, SEM ESQUECERMOS DA GUERRA

#### 3.1 Antes de *La Guerra Silenciosa*

##### 3.1.1 Clorinda Matto

*Aves sin nido* (1989). A narrativa de ficção descobre o nativo<sup>66</sup>

Detesto el agua tibia y los temperamentos indecisos; por eso amo y odio con llaneza y ardor, y lo que emprendo llega a la cima. Esta jira (sic) europea misma que estoy realizando, sola, cumplidos ya los cincuenta años de existencia, es manifestación comprobatoria del carácter cimentado en la sentencia shakespiriana, ser o no ser. Si no nací en Londres, nací en el Cuzco, y me siento llena de orgullo legítimo. ¿Por qué no confesarlo? El disimulo de nuestras espontaneidades es hipocresía; yo la detesto del mismo modo que al agua tibia. Clorinda Matto de Turner<sup>67</sup>

Clorinda Matto, ou quem como escritora assumiu esse nome<sup>68</sup>, nasceu em Cusco, em 1852, filha de pequenos latifundiários. Coursou seus estudos no Colégio Nacional de Educandas, instituição bastante reputada na época. Com dez anos, perde sua mãe e com 14 deve abandonar os estudos para ajudar a cuidar de seu pai e de dois irmãos. Com 19 anos, casa-se com José Turner, médico e empresário inglês. Já nessa época, começa a escrever poesia e prosa, e rapidamente se torna articulista de vários periódicos peruanos. Escreve com pseudônimos sobre, principalmente, a necessidade da educação das mulheres, defendendo a emancipação das mesmas e contra o maltrato infligido aos nativos. Com 24 anos (1876), cria o semanário de literatura, ciência, artes e educação *El Recreo de Cuzco*, no qual é uma das principais articulistas.

<sup>66</sup> Colocamos aqui “nativo”, porque veremos depois o quanto os termos *índio* ou *indígena* são conflitivos e pouco transparentes.

<sup>67</sup> (MATTO, Clorinda. 1909. p. 141). Nesta edição, aparece uma mensagem dos editores, lamentando a morte da autora, ocorrida em Buenos Aires, enquanto a obra estava no prelo.

<sup>68</sup> Ao nascer, foi registrada como: Grimanesa Martina Mato Usandivaras.

Em 1877, viaja a Lima e ali começa a estabelecer relações com os intelectuais e literatos de ideias avançadas para a época, como Ricardo Palma (que, além de escrever as famosas e sucessivas *Tradiciones peruanas*<sup>69</sup>, reergueu e dirigiu por quase três décadas a Biblioteca Nacional del Perú, – saqueada na derrota da guerra com Chile) –, a escritora argentina Juana Manuela Gorriti, autora de *La quena*, publicado em 1948 e considerado como o início do romance argentino. Todos eles tinham ao mesmo tempo um importante labor como redatores de artigos sobre política, cultura e educação.

Fica viúva em 1881 e, depois de resolver certas penúrias econômicas, se estabelece em Arequipa, como chefe de redação do jornal *La Bolsa*. Publica *Perú – Tradiciones cuzqueñas* (1884), com prólogo de Ricardo Palma, a peça teatral *Hima-Sumac* (1892), drama em que já apresenta os índios como vítimas da violência e da cobiça dos conquistadores.

Radicada em Lima desde 1886, participa das reuniões literárias de *El Ateneo* e do *Círculo literário*, onde conhece Manuel González Prada, com quem começa a compartilhar o ideário sobre educação dos índios e sobre o espírito nacional. Também o anticlericalismo presente nas suas obras. Começa dirigindo a mais importante revista de Literatura de Lima, *El Perú Ilustrado*.

*Bocetos al lápiz de americanos célebres* é publicado em 1889, a meio caminho entre a biografia e a história. No mesmo ano, aparece o romance que nos ocupará: *Aves sin nido*, que além de alcançar uma rápida notoriedade, representará para a autora o começo de um período convulsionado, por despertar inimizades poderosas no meio eclesiástico.

Em *El Perú ilustrado*, foram publicados autores como Rubén Darío, Manuel González Prada e frequentadores do grupo literário que ela organizava na sua casa.

A publicação de um conto do brasileiro Henrique Maximiano Coelho Neto, ou simplesmente Coelho Neto (1864-1934) fez eclodir a fúria da máxima autoridade eclesiástica de Lima, porque nele se mencionava Jesus como tendo atração carnal por Madalena<sup>70</sup>. Por ordem do arcebispo de Lima, a revista foi proibida e se ampliou a perseguição a *Aves sin nido*, incluindo-o entre os livros proibidos pela igreja católica. Sob acusação de difamação à Igreja, sua autora foi excomungada e, instigados desde o púlpito, uma turba invadiu e depredou a sua casa, queimando livros e manuscritos da autora.

---

<sup>69</sup> Republicado também, anos mais tarde, por *Festival del libro peruano*, empreendimento de Scorza

<sup>70</sup> O conto se intitula “Magdala”, que em 1898 compôs o volume *Seara de Ruth*. Os traços de enfrentamento dos dogmas religiosos eram elementos fortes na escrita de Coelho Neto, e na época, também, no pensamento de Clorinda Matto.

Nessa época, existia uma grande pressão por grupos intelectuais com diferentes graus de aproximação com o poder político que simpatizavam com *El Perú Ilustrado*. Isto permitiu que Pedro Bacigalupi, seu dono, conseguisse levantar a proibição da publicação, negociando com a promessa de controlar o material publicado. Clorinda Matto renunciou a seu cargo de diretora quatro dias depois.

Para tentar entender o teor desses desafios, lembremos que, no fim do século XIX, no Peru, a Igreja católica tinha o monopólio de culto, era a única autorizada a pregar o evangelho. E detinha um (hoje) impensável grau de ingerência nos assuntos públicos, ainda que a intelectualidade peruana estivesse permeada de liberais, anarquistas, maçons e de um importante aporte imigratório – estimulado pelo Estado –, que incluía protestantes, como o marido inglês de Clorinda Matto. Na pesquisa sobre a sua vida, deparamos com o longo artigo escrito “exclusivamente” para a *Revista Masónica* pelo seu editor Herbert Ore Belsuzarri: “*Dialogo entre masones*”, sob o título “*Clorinda Matto de Turner, una masona en su tiempo.*” Nele tomamos conhecimento da condenação de uma bruxa, na localidade de Bambamarca. E conseguimos verificar em *ARCHIvemos*<sup>71</sup>, (*Boletín de la Dirección Nacional de Archivo Histórico del Perú*, Nº 11), o seguinte excerto de *Los testimonios de condena*:

[...] pena de muerte del presbítero Celedonio Vargas, alcalde municipal y párroco interino de Bambamarca (provincia de Hualgayoc, Cajamarca), [segue a descrição das penas aplicadas aos coautores] *por el homicidio de Benigna Huamán* quien, acusada de bruja y de haber matado por brujería a Bruno Echevarría, *fue quemada viva en plaza pública* el 20 de febrero de 1888. (Itálicos nossos)

Para “sentir” o contexto sociopolítico no momento da publicação da obra, e para avaliar o clima e os requintes de violência no enfrentamento entre “poderes”, resultam mais ilustrativos os comentários seguintes presentes no documento citado, no qual resulta difícil escolher algum trecho para destacar:

Aquí podemos comprobar un enfrentamiento entre la justicia y la autoridad religiosa pues, aun cuando la pena le fuera reducida a 15 años también al presbítero en última instancia, fue definido como asesino y cabecilla de grupo criminal, pues habiendo librado de hoguera a otra inculpada por obsequiarle ésta un toro, una vez ejecutada en hoguera Benigna Huamán, (en acto público convocado con toque de campanas y procesión, con la obligación a su hijo de ser espectador), la primera medida tomada fue decomisar el ganado que poseía en sus tierras. Asimismo, el juez ordenó por escrito al Obispo de Chachapoyas a que practicase una degradación canónica del religioso y le conminó a ello cuando éste se opuso. (Este e anterior: AGN. *Testimonios de Condena*, Libro 24, folios 187-205 (Bambamarca, 1894, Archivo Histórico del Perú.)<sup>72</sup>

<sup>71</sup> Assim aparece na tipografia da capa.

<sup>72</sup> Acesso em: [http://agn.gob.pe/portal/descargar?archivo=Bolet%C3%ADn\\_ARCHIvemos\\_-N%C2%B0\\_11\\_-\\_DNAH-.pdf](http://agn.gob.pe/portal/descargar?archivo=Bolet%C3%ADn_ARCHIvemos_-N%C2%B0_11_-_DNAH-.pdf)

Clorinda Matto era católica, mas em relação à Igreja e aos sacerdotes pretendia manter uma relação racionalista e ilustrada. Opunha-se, por exemplo, à confissão de mulheres sobre a sua intimidade com sacerdotes homens, enquanto seres com debilidades humanas, e combatia ferozmente a corrupção dos membros da instituição. Seus laços com a maçonaria, que, junto aos setores liberais e ao protestantismo, propugnavam pela liberdade de culto, faziam dela uma crente independente. Em se tratando de uma mulher, isto resultava intolerável aos olhos da hierarquia eclesiástica.

*Índole*, sua segunda novela, publicada em 1982, tem como personagem principal um padre corrupto e perverso, e estende suas críticas às práticas eclesiásticas, do exército e do governo.

### 3.2 Empreendedora editorial

Em 1992, no que muito provavelmente foi um antecedente inspirador para Manuel Scorza, Clorinda Matto, com a ajuda do seu irmão David, destacado médico, funda “*La Equitativa*.” Esta gráfica publicitava seus serviços com a seguinte aclaração: “*servida por señoras, fundada en febrero de 1892 por Clorinda Matto de Turner.*”

No breve, mas muito bem documentado artigo *Semblanza de la Imprenta La Equitativa*, Francesca Denegri Álvarez Calderón ajuda a revelar o espírito exigente e audaz da sua fundadora<sup>73</sup>:

...dicho establecimiento fue concebido no solo para servir como modelo social y laboral feminista, también como ejemplo de última tecnología al ser dotado de maquinarias con motor a vapor, “únicos importados a la capital y la más moderna por su mecanismo”, las que permitían realizar “trabajos con rapidez y esmero” (CALDERÓN, 2018)

Nela, articula os diferentes trabalhos que cabem a uma gráfica:

- A publicação de “*diversidad de libros, entre ellos los comprendidos dentro de la categoría de “literatura nacional”*”.
- Jornalismo político e cultural. Cria e imprime-se nela o *bisemanal Los Andes*, em que defende as posições de Andrés Avelino Cáceres, adversário de Nicolás de

<sup>73</sup> CALDERÓN, Francesca Denegri Álvarez. “*Semblanza de la Imprenta La Equitativa (1892-1895)*.” En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes – Portal Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX-XXI) – EDI-RED. 2018

Em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/imprensa-laequitativa-1892-1895-semblanza-888909/>



Piérola. Na mesma publicação quinzenal, os novos lançamentos de livros publicados. Entre eles, a republicação de grande parte da obra de sua diretora, o novo *Leyendas y recortes* (1983) e o romance *Herencia* (1995).

- Outras atividades comerciais como impressão de todo tipo de gênero, convites, cartões pessoais, etc. mas também, algo curioso:

...intermediaria en ciertas operaciones de préstamo e hipoteca, como se colige de los anuncios aparecidos en Los Andes; también en servicios de recepción y despacho de correo de las provincias andinas del sur y del norte (Huamachuco, Pataz, Cajamarca) como consta en los anuncios de Los Andes. (CALDERÓN, 2018)

A editora estava dotada de excelente infraestrutura operativa, com maquinaria a vapor, contemplando os avanços mundiais na especialidade. Também atendia a um modelo ideológico do trabalho que vinha desenvolvendo desde suas primeiras intervenções jornalísticas, baseadas em: “*la relación asociativista y de colaboración entre operadores e intelectuales en un campo de trabajo compartido, que por lo demás articulaba la infraestructura productiva con la labor letrada*”<sup>74</sup> A explicação de que empregara somente mulheres não se devia apenas a uma atitude feminista, mas também à intenção de oferecer algum tipo de justiça social às trabalhadoras, muitas viúvas ou órfãs, em decorrência da Guerra do Pacífico (1879-1882).

Em começos de janeiro de 1995, Piérola ingressa a Lima com suas *montoneras* que incluía nas suas tropas indígenas e mestiços. Cáceres, perdido todo apoio, resiste acuado no Palácio do Governo. Em três dias, contabilizam-se mais de mil mortos, cujos cadáveres abandonados nas ruas ameaçam desencadear uma peste. O meio diplomático intervém e consegue uma trégua de ambos os bandos para sanear a situação. Cáceres, que não tem outros apoios, renuncia e parte para o exílio na Argentina. Nesses dias, os partidários de Piérola invadem e destroem completamente *La Equitativa*. Clorinda Mattos consegue sair para o Chile, chega a Santiago e, de lá, parte para Mendoza, Argentina. 360 quilômetros de travessia por alta montanha. Não existia ainda o transporte mecanizado (o trem começa a funcionar só em 1910). Mas como podemos apreciar pelas poucas fotografias encontradas, a autora tinha a necessária robustez e o temperamento que demonstra na frase da epígrafe para suportar essas proezas.

Em Buenos Aires, começa ministrando aulas na *Escuela Comercial de Mujeres* y na *Escuela Normal de Profesoras*, traduz para o quíchua livros do Novo Testamento. Retoma sua vocação jornalística e colabora com *La Nación*, *La Prensa*, *La Razón*, *El Tiempo* e com outras revistas. Retoma também a atividade editorial, fundando *El Búcaro Americano*, revista em que

---

<sup>74</sup> (Miseres, 2009-2010 Apud CALDERÓN, 2018).

abordou, desde 1896 até 1909, temas sociais e literários. Publica em inglês, com tradução de J. H. Hudson, *Aves sin nido*.

Clorinda Matto parte para a Europa. Percorre a Itália, a Suíça, a Alemanha, a Inglaterra, a França e a Espanha, encarregada de pesquisar o sistema educacional de cada um desses países para recolher os avanços nessa área. Ao seu regresso, já doente, além de reportar as informações requeridas, escreve o seu último: *Viaje de recreo*. Morre de pneumonia em Buenos Aires, em 25 de outubro de 1909. Seu exílio ainda se prolongaria até 1924 quando, a pedido do presidente e do Congresso do Peru, seus restos mortais são repatriados e sepultados em Lima.

Sobre sua viagem pela Europa, e sobre o livro resultante desta, parece-nos uma leitura correta a que aparece no artigo de Ore Belsuzarri:

Al presentarse como una mujer de letras que viaja desempeñando un papel oficial para el sistema de educación argentino, [...] se acerca al rol de "importador de modelos." [...] aquellos intelectuales que, en el siglo anterior, se dirigían a Europa con el fin de estudiar métodos educativos, corrientes literarios, sistemas legales o estilos y costumbres en general, y analizar la posible aplicación de éstos en sus naciones de origen. [...] llevando a cabo una especie de triangulación discursiva entre Perú, Argentina y Europa, [...] gesto característico de su perfil intelectual, [...] ya se había desenvuelto desde los comienzos de su actividad literaria en un espacio intermedio entre, al menos, dos escenarios culturales: la de la sierra y la costa peruanas, la indígena y la criolla, la de la elite letrada masculina y los círculos intelectuales femeninos. (BELSUZARRI, 2017, p. 55)

Mesmo que pareça afastar-se do tema, parece-nos justo lembrar a trajetória também peculiar e parecida com a do pedagogo e intelectual brasileiro, o sergipano Manoel Bomfim<sup>75</sup>, que volta ao seu continente com uma visão crítica a respeito dessas mímeses culturais e escreve o seu *América Latina, males de origem*, de 1905<sup>76</sup>, no qual adianta o relógio da interpretação das problemáticas do subcontinente. Permanecendo, como Scorza, *ninguneado* pelo *stablishment* cultural e acadêmico do seu país. Na contramão dos que interpretam as deficiências dos jovens países na sua falta de pureza racial, Bomfim nega o conceito de “Raça” tão em voga, e aposta na força potencial da mestiçagem<sup>77</sup>, explicitando o que considera a limitação primigênia de nosso desenvolvimento:

Somos a criança a quem se repete continuamente: “Não prestas para nada; nunca serás nada...”, e que acabará aceitando esta opinião, conformando-se com ela, desmoralizando-se, perdendo todos os estímulos. [...] se um ou outro homem de

<sup>75</sup> Manoel Bomfim (1868-1932) professor, secretário de Educação do Rio (Diretor de Instrução Pública), é uma dessas vozes dissonantes na intelectualidade brasileira, das primeiras décadas do século XX. Tenta entender o Brasil a partir dos conceitos de colonialismo, ou neocolonialismo, e nacionalidade, no contexto da América Latina. Pensadores posteriores a Bomfim como Oliveira Vianna, Sérgio Buarque de Holanda, Gilberto Freyre e Silvio Romero (este talvez seu maior opositor) ganham destaque por suas ideias enquanto, como Scorza, Bomfim se torna um “ensaísta esquecido”, segundo Alves Filho, estudioso de sua obra. [ALVES FILHO (1979), Aluizio. *Pensamento político no Brasil*. Manoel Bomfim: um ensaísta esquecido. Rio de Janeiro: Achiamé. 1979].

<sup>76</sup> BOMFIM, Manoel. *América Latina: males de origem*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.

<sup>77</sup> Adiantando-se assim 20 anos à tessitura de *La raza cósmica*, de José Vasconcelos, já mencionada em páginas anteriores.

Estado se esforça por seguir os conselhos axiomáticos que acompanham as implacáveis sentenças, estes conselhos estão de tal modo fora da realidade das coisas, correspondem tão pouco às nossas necessidades que, pondo-os em prática, esses políticos bem-intencionados, ou sôfregos de simpatias na opinião pública europeia, mais agravam a situação política e econômica do seu país, porque tais conselhos se baseiam sempre em conhecimentos superficiais ou nulos, em juízos falsos, e são, na generalidade dos casos, se não de todo imbecis, pelo menos inaplicáveis. (BOMFIM, 2008. p. 10)

### 3.3 Aves sem ninho

#### Proemio

O livro começa com um paratexto intitulado *Proemio*. Nele se explica o que seria, no entender da autora, a função do gênero *novela* (que em espanhol não é diferenciada do romance), na opinião da autora: “*la fotografía que estereotipe los vicios y las virtudes de un Pueblo, con la consiguiente moraleja correctiva para aquellos y el homenaje de admiración para estas.*”

Como podemos ver, a autora aproxima o gênero da fábula. O autor é alguém que, além de representar, deve mostrar os caminhos para a solução dos problemas ou dramas apresentados. Fica muito claro que o escritor assim entendido executa, mediante a sua obra, um ato ideológico.

Confessa a seguir quais seriam os objetivos políticos da sua obra e quem é o narrador, que não inclui os povos em questão, perguntando-se se, ao terminar de ler a obra, o leitor se sentirá convencido da necessidade de “*observar atentamente el personal de las autoridades, así eclesiásticas como civiles, que vayan a regir los destinos de los que viven en las apartadas poblaciones del interior del Perú...*” e se conseguirá demonstrar a “*...necesidad del matrimonio de los curas como una exigencia social...*”

Já no seguinte parágrafo, esclarece o motivo da sua fé nessa empresa: “*la exactitud con que he tomado los cuadros, del natural, presentando al lector la copia para que él juzgue y falle.*” Qualquer ressonância destas palavras com as da mencionada “Notícia”, em RR: “*más que un novelista el autor es un testigo*” é mera coincidência?

Logo faz sua declaração de “*amor e ternura*” à raça indígena “*por lo mismo que he observado sus costumbres, encantadoras por su sencillez.*” E imediatamente exclui qualquer dúvida sobre sua filiação partidária: é gonzalezpradista: “[...] *la abyección a que someten esa raza aquellos mandones de villorio que si varían de nombre no degeneran siquiera del epíteto de tiranos. No otra cosa son, en lo general, los curas, gobernadores, caciques y alcaldes.*” La

“trinidad embrutecedora del índio”, como apelidara Prada<sup>78</sup> em seu discurso no Politeama, um ano antes do lançamento do livro, referindo-se ao padre, ao Juiz de Paz e ao governador.

Numa deixa de humildade, confessa que se as coisas presenciadas por ela durante quinze anos ocorressem em alguma região da Europa, teriam encontrado o historiador ou o romancista que os “*inmortalice*” com sua “*pluma*”, mas que “*en lo apartado de mi patria, apenas alcanzan el descolorido lápiz de una hermana.*” Verificamos nessa oposição pluma/lápis descolorido, aquela que destacamos entre o Bomfim<sup>79</sup> (15 anos depois) relutante quanto à interpretação dos nossos problemas pela inteligência forânea, e aos que supunham que a verdadeira cultura vinha de além-mar.

Seu desejo, ao publicar a obra, é a de “*mejorar la condición de los pueblos chicos del Perú*”, mas bastaría, para sentir que seu trabalho valeu a pena, que conseguisse, pelo menos, despertar “*la simple conmisericación*” pelos “*hermanos que sufren, explotados en la noche de la ignorancia, martirizados en esas tinieblas que piden luz.*” (Todas as citas desta página TURNER. 2003. p. 2 – 3)

#### A obra

O romance *Aves sin nido* está dividido em duas partes. A primeira está numerada em 26 partes, que podemos chamar de sequências e cenas, no sentido cinematográfico ou teatral (a cada elisão de tempo ou mudança de local). Na segunda parte, são 32 sequências. Começa com um narrador em terceira pessoa, descrevendo a paisagem do povoado da diegese, o imaginário povoado andino de *Killac*, em uma panorâmica lenta que pretende ser naturalista-realista e está carregada de romantismo: “*Era una mañana sin nubes en que la Naturaleza, sonriendo de felicidad, alzaba el himno de adoración al Autor de su belleza.*” Veremos outros elementos que confirmam este meio caminho entre romantismo e realismo. Já no segundo parágrafo, temos uma praça bem medida (como os 256 passos, que nos demanda recorrer e percorrer a praça de Yanahuanca do primeiro capítulo de *RR*).

La plaza única del Pueblo de *Killac* mide trescientos catorce metros cuadrados, y el caserío se destaca confundiendo la techumbre de teja colorida, cocida al horno, y la simple de paja con alares de palo sin labrar, marcando el distintivo de los habitantes... (esta e anterior, TURNER, 2003, p 3)

<sup>78</sup> Manuel González Prada (1841-1918), ensaísta, pensador, poeta e político peruano. Seu famoso discurso no *Politeama* (1988) teve enorme ressonância e deu visibilidade à situação dos povos originários. Em 1904, publicou *Nuestros Indios*. Raul Haya de la Torre e Carlos Mariátegui, por mencionar apenas dois, reconhecem a importância da influência dos seus trabalhos no seu pensamento político. Foi o pioneiro do anarquismo no Peru.

<sup>79</sup> Isso se apresenta bem na denúncia de Bomfim, que era também médico, com especialidade renal. Sem filtros, ele diagnostica que a origem dos males do Brasil é o forte traço do elemento colonizador no poder dominante local, em toda a estratificação social brasileira, além da educação precária, da maioria analfabeta e ainda apoiada na ideia de escravidão, especialmente nas relações de trabalho, o Brasil como uma “colônia vassala” [*América Latina* (pp.175-176)], cuja emancipação é uma farsa.

Na segunda cena, conhecemos algumas das personagens. Vemos passar, tangendo um boi, o índio Juan Yupanqui. Marcela, sua esposa, aguarda que Juan se afaste para abordar a quem podemos considerar o personagem central da obra, Lucía Marín. O casal Fernando Marín e Lucía acaba de instalar-se em *Killac* por necessidade do trabalho de Fernando, relacionada à atividade mineradora. Neste primeiro encontro entre Marcela e Lucía, começa o segundo foco narrativo: os diálogos. Eles representam, grosso modo, um terço das páginas da obra.

Lucía é um *alter ego* de Clorinda Matto. Nos dez anos que durara seu casamento, ela viveu com seu marido em um povoado dos Andes, onde Turner negociava com lã. A exploração dos índios no romance se dá justamente na produção dessa matéria-prima. Ambos os cônjuges são letrados e praticam a leitura. Como os *Marín* da diegese, o casal Turner não teve filhos. Seguramente, em algum momento podem ter cogitado a adoção, coisa que as personagens acabam fazendo com as filhas de Marcela e Juan, uma vez que estes são mortos defendendo os Marín em uma turbamulta.

Outro elemento que sustenta essa identificação da autora com a personagem é o tipo de ideias que essa manifesta: pouco usuais para a maioria das mulheres na época, mais ainda num povoado afastado, tanto pelo conteúdo, quanto pela forma literária em que são enunciadas. Além do mais, os comentários do narrador parecem às vezes uma continuação do pensamento ou fluir da consciência desta. Exemplo disto são as perguntas retóricas que uma ou outro manifestam. Apenas para ilustrar, veremos algumas. Na primeira, a voz narradora, sobre Juan, que olha para trás antes de ir embora: *¿Eran el temor o la duda, el amor o la esperanza, lo que agitaban su alma en aquellos momentos?* (MATTO, 1994, p. 4)

Nesta outra, no pensamento da protagonista, podemos apreciar a imposição da intenção ideológica sobre o critério estritamente literário da obra. A eleição léxica denuncia Clorinda Matto, frequentadora das tertúlias literárias e reuniões políticas. Estamos falando de uma época em que as comunicações em língua “falada” são todas “ao vivo”, e a ferramenta fundamental de divulgação – e, portanto, construtora de narrativas – é a oratória. Apenas uma pequena parte das sociedades é letrada. A influência do cientificismo, que caracteriza a luta em ascensão social da burguesia, e como distintivo face às oligarquias tradicionais terratenentes, faz recomendável o manejo de um palavreado suntuoso ou difícil, quando não rebuscado, e o uso de sentenças moralizantes, em tom pedagógico. Uma forma de poder que usufruem as elites ilustradas, que impacta sobre os subalternos e (no nosso entender) acaba reforçando a assimetria das relações. Mas num aspecto que muito interessa, ao analisar construtos culturais literários, o da sua

recepção, é muito difícil avaliar, nessa distância temporal-cultural, se o leitor contemporâneo da obra sentiria desse modo. Mesmo assim, chama a atenção a construção de períodos sem fôlego possível para o discurso e, parece-nos, nem para o pensamento. Semelhantes a alguns deste trabalho, que tem fins muito diversos e leitores especificamente treinados. No romance, impossível não resultarem contraproducentes à mimese. A índia personagem discorre nestes termos:

Cuando los vio Lucía, estrujándose los dedos entrelazados, se preguntó asombrada: — ¿Qué va a suceder hoy en esta casa donde en tan pocos días se han desarrollado acontecimientos tan trágicos y cuya extensión aún no es posible medir? ¿Qué nuevo drama va a presentarse en mi hogar donde una mano invisible reúne ahora a los principales actores, perseguidores y perseguidos, culpables e inocentes, en presencia de una madre que se halla en los bordes del sepulcro abierto por estos notables, que un supuesto ataque a sus costumbres, sólo persiguen fines particulares, sin desdeñar medios inicuos? ¡Dios mío!...” (TURNER, 2003, p. 63. O ¡Dios mío! não é nosso)

Mas para equilibrar a conjectura do comentário anterior, levantamos estes dados concretos aportados por Cornejo Polar em *Criterio de esta edición* (Biblioteca Ayacucho 1994) sobre a fortuna da sua publicação:

Aves sin nido tuvo un temprano y excepcional éxito editorial. Se publicó dos veces en 1889, en Lima por la Imprenta de Universo Carlos Prince y en Buenos Aires por la de Félix Lajouane Editor, y poco después volvió a aparecer (¿en 1908?) en Valencia por la Compañía Sempere. Tuvo una pronta e inusual (1904) traducción al inglés. Sin embargo, la crítica pronto se olvidó de ella – o la maltrató dura e injustamente. (TURNER, 1994, p. XXVII)

Tal como setenta anos depois com Scorza. Mas C. Polar informa que o exílio crítico de *Aves sin nido* durou apenas dez anos mais que o dos restos mortais da autora. Em 1934, “*reivindicada por la profesora Concha Meléndez*”, teve inúmeras reedições e traduções.

Mas voltando à obra, sobre o marcado romantismo, bastam apenas algumas adjetivações ou metáforas, que hoje cheiram a naftalina, mas que faziam parte do paradigma de certa vertente do romance naqueles anos. “...*El arquero niño infiltró el alma de Margarita*” (filha de Marcela). “*¿Quién había podido decir a Margarita que era acción vedada aceptar las flores de un joven, ofrecidas con el rocío del afecto?*” (TURNER, 2003, p. 81)

### 3.4 Breve sinopse

Para os pontos que pretendemos ilustrar resultará conveniente uma breve sinopse da obra:

O casal Lucía e Fernando Marín, gente letrada e cidadina, instala-se no pequeno povoado de *Kíllac*. Marcela, mulher de Juan Yupanqui, mãe de Margarita e Rosalía, aborda Lucía para

pedir ajuda. Lucía começa a se informar dos métodos de escravização dos índios, como a *mita*<sup>80</sup>, o *pongaje*, os abusos sexuais de que são vítimas as mulheres dos camponeses e as truculências que tornam impossível romper com o vínculo de dependência e servidão. Ao tentar ajudar esse casal a pagar suas “dívidas”, o casal desperta o ódio dos aproveitadores, que incluem as máximas autoridades locais políticas, administrativas e eclesiásticas. Resultado deste conflito: num ataque arquitetado pelo padre Pascual, uma turba tenta acabar com o casal em sua residência.

Juan Yupanqui e a sua mulher, tentando socorrer seus protetores, acabam morrendo. Suas filhas (as aves sem ninho) serão tomadas em adoção pelo casal. O ambicioso e luxurioso padre Pascual foge, e no caminho acaba morrendo atacado por febres e remorsos. O casal decide voltar para Lima e faz uma reunião de despedida, na qual os conspiradores serão instigados a refletirem e a mudarem suas condutas.

Margarita, a maior das meninas, tem uma paixão correspondida por Manuel, para todos, filho do governador Sabastián Pancorbo. Quando os apaixonados jovens anunciam suas intenções de se casar e o jovem revela a identidade do seu verdadeiro pai, Lucía se vê na obrigação de compartilhar o segredo que Marcela lhe revelara antes da morte: sua filha Margarita provinha, na realidade, de uma relação forçada com o mesmo Bispo Pedro Miranda y Claro. Os jovens ficam desolados ante a impossibilidade de continuar com a relação incestuosa.

### 3.5 Sobre transformar objetivos em literatura

Como mencionamos antes, os objetivos ideológicos da autora, presentes na obra, são os mesmos que ela perseguia em toda a sua atividade intelectual. Como articulista ou como dramaturga, levantava sem cessar a necessidade da alfabetização, a instrução e a conscientização da mulher, o combate à corrupção política, administrativa e eclesiástica, o celibato dos sacerdotes católicos, a discriminação dos filhos ilegítimos e a opressão sob a qual viviam os povos originários. É bem crível que as formas de recepção de uma obra literária na época fossem mais generosas quanto à retórica e ao discurso, ou ao tipo de romance de ideias, como se convencionou chamar esse tipo de literatura, centrada em “ideias políticas” ou numa

---

<sup>80</sup> *Mita* e *pongaje*: refere-se ao serviço obrigatório e gratuito que os índios, homens ou mulheres, estavam obrigados a dar nas casas paroquiais e de outras autoridades.

“mensagem.” Verifica-se, hoje, que a técnica ou a escolha da autora compromete a longevidade da obra, a recepção para novos leitores, causando o “engessamento” da leitura do texto, com o passar dos anos. Todavia, se reconhece a capacidade de fabulação de Clorinda Matto, nesse misto de romantismo, realismo e naturalismo, e seu talento para cumprir as intenções político-sociais, numa comunhão desejável na construção textual de ficção.

Hoje resulta fácil admitir que essa intrusão da agenda de intenções no texto ficcional, além das perguntas retóricas introduzidas nas reflexões do narrador ou no pensamento dos personagens (sobretudo no de Lucía) já mencionados linhas acima, mina o poder persuasivo da mimese. Ainda assim parece-nos menos danoso que seja o narrador a se identificar ideologicamente (e nas escolhas discursivas) com a autora, em definitivo, um foco narrativo válido, sob qualquer outro ângulo. Como podemos ilustrar com a cena da fuga do padre Pascual.

La consciencia, ese gran argumento puesto en la válvula de respiración llamada corazón contra los seres desgraciados que descifran el problema de la vida con la nada de la muerte, la conciencia duerme tranquila a veces, pero ¡ay! Que al despertar golpea con martilleo incesante el alma del hombre. (TURNER, 2003. p. 93)

Menos literário nos resulta que a autora se (com)funda com a personagem. Não parece salutar esta mimese particular que, em última instância, deveria ficar na intimidade. A mimese é o resultado que o autor deve induzir no leitor através da habilidade narratológica. A personagem persuade pelas suas ações, à medida que, ao acompanhá-lo agindo, sentimos aquilo pretendido para causar a reflexão pertinente. Neste estrato da cena XX da 1ª parte, o casal Marín conversa no quarto ao lado daquele em que agoniza Marcela. Fernando explica sua descoberta com o sacrifício do índio Juan Yupanqui, tentando defendê-los: *“Dicen que los indios son ingratos, y Juan Yupanqui ha muerto por gratitud.”*

Resposta de Lucía:

— Para mí no se ha extinguido en el Perú esa raza con principios de rectitud y nobleza que caracterizó a los fundadores del imperio conquistado por Pizarro. Otra cosa es que todos los de la calaña de los notables de aquí, hayan puesto al indio en la misma esfera de las bestias productoras. (TURNER, 2003. p. 53)

Obviamente, diálogo impossível, nesses termos. Mas a resposta do marido é superlativa nesse exagero: Fernando explica (ou elabora uma tese) as descobertas científicas sobre a situação de inferioridade dos índios, causada pela alimentação. Manifesta-se outra vez a batalha cultural da época entre a burguesia ilustrada no racionalismo positivista.

— Hay algo más, hija [...] está probado que el sistema de alimentación ha degenerado las funciones cerebrales de los indios. [...] rarísima vez comen carne [...] condenado el indio a una alimentación vegetal de las más extravagantes [...] sin los albuminoides ni sales orgánicas, su cerebro no tiene dónde tomar los fosfatos y la lecitina sin ningún esfuerzo psíquico (sic); sólo va al engorde cerebral que lo sume en la noche del



pensamiento, haciéndole vivir en idéntico nivel que sus animales de labranza. (TURNER, 2003. p. 53)

Clorinda percebe que se excedeu e põe na boca de Lucía um atenuante humorístico: Lucía felicita o marido pela “*buena disertación*” e sugere, rindo, que se traduzida ao inglês poderia obter o título de doutor ou de sábio em “*cualquier universidad del mundo.*”

James Joyce escreveria o *Ulisses* trinta anos depois, para ceder à literatura o uso do “fluxo da consciência”<sup>81</sup>. A forma mais próxima desse recurso, ao qual a autora recorre, é o ‘narrador adivinhador’, um pouco diferente do onisciente, aqui é um, digamos: *omni-intuitivo*: parece presumir, antes que saber, pensamentos e sentimentos da personagem. Assim, o narrador permanece fora, com a orelha encostada no crânio da personagem e, em lugar de apenas contar, fabula um calvário no estilo da *A Divina Commedia*, de Dante, impregnado de imagens de livros religiosos:

El cura Pascual dejó por algunos días el uso del licor y la amistad de las mujeres, y esta abstención brusca excitó grandemente su sistema nervioso, dando más elemento motor a la fantasía. [...] le presentaba con mayor vivacidad cuadros que pasaban ante sus ojos con la rapidez de mágicas representaciones. [...] Fantasmas voluptuosos con fisonomías risibles unos, aterradores otros, [...] ángeles de alas blancas, ostentando la verde palma del triunfo y batiéndola sobre la inmaculada frente de una madre o de una esposa [...] ¡Oh! ¡Cuánto pasaba por aquel cerebro próximo a desquiciarse en semejante lucha fantasmagórica! (TURNER, 2003. p. 93)

Na sua intenção de denunciar o abuso e o despreparo espiritual dos clérigos de províncias, a autora é muito enfática e contundente, mas no geral as cenas são bem romaneadas e verossímeis. Quando Marcela vai pagar a sua “dívida” ao padre Pascual, com dinheiro cedido pelo casal protetor, o padre supõe que ela vem cumprir sua *mita* e se entusiasma com a ideia, mas, ao ouvir que ela vem pagar a dívida, pergunta, malicioso: “¿*Conque plata tenemos, eh? ¿Quién durmió anoche en tu casa?*” Ela nega essa insinuação e o padre insiste. A resposta em linguajar crível e a descrição do narrador, são de palatável leitura ainda hoje:

— No hables así, tata curay – suplicó la mujer bajando los ojos ruborizada, y poniendo al mismo instante los cuarenta soles sobre la mesa. El cura al ver la plata distrajo su primera intención, soltó el breviario que había colocado distraído debajo del brazo, y se puso a recontar y examinar la ley de las monedas. (TURNER, 2003. p. 27)

Mas depois de contar e guardar o dinheiro, o padre tenta tirar partido de algum pecado escondido na obtenção dos recursos, e volta a querer saber com quem a moça dormiu na noite

---

<sup>81</sup> Em dissertação do autor antes mencionada, (PÉREZ, 2015. p. 92) levanta-se a possibilidade, por proximidade de datas de publicação e pela intensa correspondência entre ambos, de que a autoria deste recurso estaria confusa entre Joyce e Italo Svevo, no seu *A consciência de Zeno*. Foi o irlandês ou o austro-húngaro-germânico-italiano? Na dúvida, Freud explica, e talvez os três podem dividir os méritos de coautores.

anterior. E Clorinda se trai, e ventriloqueia a personagem: “*El juicio temerario, cuando sale de los labios oprime el pecho como piedra.*” Clorinda, consciente do deslize, coloca estas palavras na boca do padre: “— *India bachillera, ¿Quién te ha enseñado esas gramáticas? Háblame claro.*” (TURNER, 2003. p. 27)

### 3.6 Clorinda, aves sem ninho e a dimensão trágica do índio

O Capítulo XI da 2ª parte de *Aves...* relata uma viagem do tenente Paredes, novo subprefeito da província, onde está localizada *Kíllac*. Numa pousada que lhe oferece refúgio durante a viagem, fica interessado em uma moça chamada Teodora. Aproveitando sua autoridade, Paredes e sua comitiva decidem estender a estadia, entre comes e bebes, na esperança de obter os favores da moça.

Tirando as informações e as prevenções morais colocadas antes de começar a narrar a cena, do tipo: “*Las seducciones arteras llevan el sello del infortunio y tras de cada una aparece, casi siempre, la figura de un potentado cuya superioridad maliciosa gana la víctima salvando al victimario*” (TURNER, 2003. p. 101), depois de algo mais de uma página de “*romance de ideas*”, começa uma muito bem encenada trama, com tensão crescente, já que a moça (Teodora) é comprometida e fiel, mas o prefeito e seu séquito estão convencidos de que, por boa ou má forma, o tenente satisfará seus desejos. O pai da moça urde um plano: manda a moça se integrar ao grupo e, ao mesmo tempo em que entretém o grupo de comensais com iguarias e licores, ordena ao seu *pongo* preparar os cavalos para levar a moça embora. Nesta combinação do narrador “apenas narrando”, mostrando o cenário e os deslocamentos das personagens, deixando o restante das informações fluírem do diálogo das personagens, resultam páginas perfeitamente palatáveis, vivas até hoje.

Além disso, este núcleo dramático, que podemos considerar secundário, é um dos poucos em que a autora inova com o salto temporal. O desenlace acontecerá no capítulo XV, criando uma expectativa interessante com as últimas palavras do narrador: “*La comida comenzó alegre y bulliciosa, dejando la amabilidad de Teodora sospechar al Coronel que estaba tomada la fortaleza*” (Turner. 2003 p. 103)

Não é de interesse para estas observações apresentar o final desta ação. Queremos apenas registrar uma decisão autoral que marca a obra: no desenlace das ações dos “maus”, esses sempre encontram uma saída, a tragédia não se abate sobre eles nem pagam suas culpas. Exceção feita ao padre Pascual, que citamos antes. Também é evitada a narração dos eventos

de violência. Neste caso, quando o *mesero* volta sem a filha, e os acompanhantes saem trôpegos a buscar a moça, chega a mensagem para o coronel: descobertas suas falcatruas, estão no seu encaixo, e ele foge. Sem esta inesperada interrupção, inevitavelmente, alguma coisa ruim deveria acontecer com o pai da moça.

Acreditamos que essa decisão estivesse destinada a reforçar o objetivo principal do romance, a tragédia recaída sobre as *Aves sem nido*, Margarita e Rosalía e seus pais, índios. Aqueles morrem defendendo o casal Marín, as filhas ficam órfãs e são adotadas, e a filiação de Manuel e Margarita é inesperadamente descoberta, o que introduz na narrativa o fantasma do incesto e impede a relação amorosa entre os dois.

### 3.7 *Aves sin nido* nas narrativas andinas

Uma agradável informação que nos aponta Cornejo Polar em prólogo a edição Ayacucho de *Aves...* é: “*todo indica que su efecto — al menos en lo inmediato — tuvo repercusiones saludables en un país profundamente arcaico y dominado por las fuerzas más conservadoras*” (TURNER, 1994. p. XXIV).

Em relação à análise que faz sobre a “visão do índio”, compartilhamos com Clorinda Matto a opinião de que o índio é representado como se fosse uma criança, naturalmente boa, mas condenada pela falta de instrução e pela miséria graças à sua condição de vassalo. Na “realidade” representada na sua obra, o referente nada pode fazer para mudar sua situação. Depende exclusivamente de ajuda externa. Nessa certeza, a autora dirige sua energia aos estamentos da nação que “operam” na região, aspirando a uma mudança compassiva destas para que, recebendo trato adequado e educação, (ocidental e cristã) os índios poderão representar uma valiosa contribuição na formação da Nação, tão debilitada depois da fracassada guerra com o Chile. Vamos pinçar uma cena que, acreditamos, expõe claramente essa visão “ahistórica” do índio que a autora projeta em *Aves...*

Isidro Champi fala com a sua esposa. Ele é o encarregado pelos toques dos sinos da igreja. Obedecendo ao padre, ele deu as badaladas que sinalizariam o começo do ataque à casa dos Marín. Ele foi o único preso pelos atos vândalos cometidos. Depois de recuperar sua liberdade, graças ao sacrifício de seus animais para subornar as autoridades, lamenta-se:

Los zorros de camisa blanca han robado nuestros ganados, como robaron mi libertad, como nos roban el trabajo de cada día [...] Para la puma y el zorro tenemos la trampa de la piedra amarilla: pero para éstos no hay cómo libertarse. Paciencia, paciencia Isidro, que la muerte es dulce para el triste. [...] ¡Ay! Si no tuviésemos estos pollitos [seus filhos] ¿Qué dichosos moriríamos, eh? [...] ¡Nacimos indios, esclavos de todos

los que agarran la vara del mandón! [...] ¡Indios! ¡sí! La muerte es nuestra dulce esperanza de libertad. (TURNER, 2003. p. 158)

Interessa, para um aspecto particular que acreditamos perceber em Scorza – a interpretação sobre estas impossibilidades dialógicas interculturais – os termos em que Polar os retrata. Ao se referir à forma com que o índio é privado do sentido histórico que deveria acompanhar a representação de todo ser humano numa sociedade, afirma que *Aves...* – e do mesmo modo o modernismo posterior – compartilha a dificuldade de perceber a dialética evolutiva inerente a todo grupo. E acaba se limitando a uma “*construcción de viñetas que inmovilizan la vida social en personajes estereotipados.*” Menciona os exemplos do pastor de “*llamas*” e o “*tañedor de quena*”<sup>82</sup>, suspendendo assim o tempo, limitando-se a uma estetização pelo exotismo. São, particularmente, elucidativas as palavras com que termina o parágrafo: “*Es como si con las ideologías de la época no se tuviera todavía la capacidad de interpretar esa realidad en sus difíciles y dramáticas mudanzas históricas.*” (TURNER, 1994. p. XVIII)

Sem uma vasta leitura de textos ficcionais dessa época, desconhecemos antecedentes do fenômeno cuja inclusão nas páginas de *Aves...* chama a atenção. Trata-se da descrição do personagem Paredes, que conhecemos ao descrever a cena em que tenta obter os favores de Teodora:

La edad de don Bruno pasaría de los cincuenta y ocho años; sin embargo, estaba conservado y mozo con ayuda de un poco de tinte de Barry para el pelo y los trabajos del dentista Christian Dam para la boca, novedades que él llevó de Lima... (TURNER, 1994. p. 77)

Graças às notas de pé de página, Efraín Kristal e Carlos García Bedoyam, responsáveis por anotar a cuidadosa edição de *Aves...* para a Biblioteca Ayacucho, podemos interpretar que Mattos antecipou o que hoje entendemos como *merchandising*:

La compañía Barry anunciaba sus productos cosméticos en el Perú Ilustrado, la revista que dirigía Clorinda Matto. El dentista Christian Dam también anunciaba sus servicios en el Perú ilustrado, Dam llegó a editar periódicos anarquistas y fue amigo de Manuel González Prada. (TURNER, 1994. p. 77)

Acreditamos que a obra que analisamos não passou despercebida, para sua fortuna, e seus primeiros anos de ampla repercussão foram no Peru. Temos certeza de que ampliou o debate sobre os problemas de identidade da nação peruana, sobre a incapacidade e inabilitação ética das classes dominantes na época e presumimos que estimulou outras cabeças a levantar suas vozes. O banimento eclesiástico, depois de a obra ter circulado amplamente, (nos pequenos

---

<sup>82</sup> *Quena*, instrumento de sopro originário de América, de osso originalmente e de bambu depois, característico da música andina, originariamente pentatônica. O autor da crítica escolhe sem sorte o verbo *tañer*, que se aplica a instrumentos de percussão ou de corda. Melhor seria tocador de *quena* ou simplesmente *quenista*.

limites do mercado editorial de então), deve ter ajudado a que as páginas de cada exemplar fossem viradas por muitas mãos, inclusive nos claustros, onde muitos seminaristas e clérigos devem ter sido ajudados a refletir sobre sua vocação e suas práticas.

Na hora de voar para outros ninhos, queremos reiterar que as observações sobre “limitações” estilísticas, ideológicas ou estéticas, aqui vertidas sobre a obra, são feitas desde uma distância temporal que supera a centúria. Não podemos esquecer que a evolução das letras tem se nutrido das descobertas e invenções de seus predecessores. Portanto, não representam uma inabilitação ao reconhecimento da importância que acreditamos represente *Aves sin nido*, para a iniciação dessa corrente que depois receberia distintivos de variados matizes de *indigeneidade*. Nesse reconhecimento da sua importância e da leitura dessas informações a cargo da poderosa biografia da autora, que mais parece um enredo de ficção fantástica, nasce o nosso reconhecimento de sua contribuição fabulosa, dessas que grandes seres humanos conseguem introduzir como cunhas na rocha da história, para abrir brechas pelas quais minem novos mananciais de lucidez e esperança.

#### 4 ONDE O JUIZ LÓPEZ ALBÚJAR, COM SEUS CUENTOS ANDINOS, NOS APRESENTA UM NOVO REFERENTE. AINDA QUE COMO “RÉU”. O ABORIGINÁRIO ENSAIA OS PRÓPRIOS PASSOS, DESENVOLVE MUSCULATURA. VIRA “DE CARNE Y HUESO”

##### 4.1 *Hacéte amigo del juez*<sup>83</sup>

Manuel Enrique López Albújar nasce em 23 de novembro de 1872 numa fazenda em Pátapo, a 8 km de Chiclayo, capital do estado de Lambayeque, no extremo noroeste do Perú. Nesta região, até Trujillo, distante 200 km, encontram-se templos e construções das culturas moche (mochica), chimú e sicán (lambayeque), anteriores ao domínio inca.<sup>84</sup>

Os pais de López Albújar aportam ao seu DNA sangue espanhol, autóctone e negro. Conseguem oferecer ao filho a educação primária em Piura e a secundária, em Lima. Ele ingressa na Universidade de San Marcos para cursar Direito e começa o seu engajamento político e atividade jornalística. Junto a José Santos Chocano e Mariano H. Cornejo, edita o seminário *La Cachiporra*. Publica também em *La Tunda*,<sup>85</sup> de Belisario Barriga. Uns versos publicados nesta última contra o General Andrés A. Cáceres condecoram-no com a primeira prisão e um processo, de que resulta absolvido<sup>86</sup>. Meses depois, outro arroubo poético outorga-lhe novos dois meses de férias trancadas. A intervenção e a influência do seu pai evitaram que fossem mais prolongadas. Scorza afirmava que os versos que a ele, meio século depois, lhe rendera idênticos reconhecimentos, eram na verdade, de um poema de amor, mas que ao serem publicados na data do golpe de estado, a perseguição ao jornal incluiu os colaboradores.

Um elemento que ilustra suas inquietudes intelectuais, já em 1898, é o título da tese acadêmica que apresentou para concluir seus estudos: “*La injusticia de la propiedad del suelo.*” Foi rejeitada e adjetivada de “*subversiva.*” Obteve o seu diploma de bacharel em Direito em

---

<sup>83</sup> O *Viejo Vizcacha* é personagem destacada do segundo romance em versos de José Hernández *La vuelta de Martín Fierro*. Com este personagem fica um dos filhos de Martín Fierro (fugido depois de enfrentar uma patrulha policial). Famosos são os conselhos de Vizcacha ao garoto, como o que nos ilustra: “*Hacéte amigo del juez/ no le dés de qué quejarse/ y cuando quiera enojarse /vos te debes encojer, / pues siempre es bueno tener/ palenque onde ir a rascarse.* (HERNÁNDEZ, 1971, p.131)

<sup>84</sup> No *Museo Tumbas Reales de Sipán*, pode-se visitar o luxuoso espólio funerário do *Señor de Sipán*, primeiro achado de um monarca de civilização pré-incaica, marco na arqueologia mundial. Descoberto em 1987 pelo arqueólogo peruano Walter Alva e sua equipe.

<sup>85</sup> *Cachiporra*: biriba, cacete. *Tunda*: surra. A nomação das publicações permite entrever o ânimo ativo que inspirava esses críticos do militarismo imperante então.

<sup>86</sup> Em consonância com os nomes dos veículos, o poema levava por título *Rafaga*, (rachada).

1900. Sua adesão à prédica de González Prada o aproximou de uma visão diferenciada sobre o tema dos povos originários e de um desprezo pelo caudilhismo e pelo feudalismo exercido pelos *gamonales*.

Já advogado, traslada-se a Piura, onde edita o jornal *El amigo del Pueblo*, no qual empreende uma forte crítica ao caudilhismo ligado aos gamonais e alcança significativa popularidade. Ao mesmo tempo, exerce interinamente a função de juiz em Piura e Tumbes, trabalhando também como advogado de grevistas e professor de história em Piura, sem deixar de lado as publicações em vários jornais. Nessa época também, e pelos mesmos meios, publica seus primeiros contos. Em 1916, viaja a Lima para desempenhar a função de redator-chefe do diário *La Prensa*. Mas seis meses depois solicita e obtém uma nomeação como juiz de primeira instância em Huánuco e, depois, em Piura.

Nessa época, nascem seus primeiros “*Cuentos andinos*.” Ele sempre entrava em desacordo com o conteúdo de leis que não considerava atualizadas. Os 180 dias que López Albújar empregou para escrever estes relatos, provêm de uma suspensão nas suas funções judiciais por “prevaricação”, como ele próprio denomina a sua atitude de absolver dois acusados de adultério. Troca o nome “delito” por “falta”, justificando: “*todos los hombres honrados cometen diariamente, sin perder por ello la estimación pública.*” Assim o ilustra a carta a seus filhos, publicada como pré-texto de *Cuentos Andinos*, porque “*Preferí ser hombre a ser juez.*” Explicando a decisão como resultado de um debate entre “*...el sentido común – ese escudero importuno de los que llevamos un pedazo de Quijote en el alma.*” Explicando a dialética que o perturbou enquanto tomava a decisão rebelde: “*¿Hice bien? Don Quijote diría que sí. Panza diría que no. Vosotros no podéis decir nada todavía; la edad os incapacita para apreciar el valor de mi actitud.* [...] E, supondo que um julgamento mais severo em relação à sua atitude pudesse acontecer, malogrando sua carreira de magistrado] “*e perder el pan que oscuramente ganaba para vosotros*”, adverte os filios, caso concordem com as condenações: “*Entonces pensaréis como todos, seréis como todos, en un país donde, precisamente, hay que pensar distinto de los demás y gritar las propias ideas para que los sordos del espíritu las escuchen por más rudas o extrañas que sean.*” E antecipando algumas críticas às representações manifestas nos seus contos:

Verdad es que he puesto en él mucho de sombrío y de trágico, pero es que el medio en que todo aquello se mueve es así, hijos míos, y yo no he querido sólo inventar, sino volcar en sus páginas cierta faz de la vida de una raza, que si hoy parece ser nuestra vergüenza, ayer fue nuestra gloria y mañana tal vez sea nuestra salvación. (Esta e todas do parágrafo: ALBUJAR, 2015a, p. 20-26)

Nessas palavras, interessa-nos sinalizar duas coisas que trabalharemos sobre seus textos literários. Primeiro, a sinceridade intelectual de sua percepção conflitante sobre o problema étnico. Não parece um homem entregue a um posicionamento partidário ou categórico; antes, é aquele que se interroga e coloca suas diversas impressões sobre sua prática e vivência. Tem a identidade de um livre-pensador, que suspeita de que a “*raza*” possa conter o germe da esperança para a resolução do dilatado problema da nacionalidade.

Entre 1923 e 1931, foi vocal da Corte Superior de Lambayeque, e de 1931 até 1947, em que se aposentou, na de Tacna. Seu decesso aconteceu em Lima na avançada idade de 93 anos, (1966).

Suas obras incluem, entre poesia, contos, romances e memórias, uma dúzia de obras. Por serem as que se relacionam com a nossa pesquisa, selecionamos principalmente *Cuentos andinos* (1920) e *Nuevos cuentos andinos* (1937).

#### 4.2 *Cuentos andinos, vida y costumbres indígenas*<sup>87</sup>

O livro contém dez contos, cada um tem de quatro a doze páginas. Sete deles são divididos em (de) 3 a 8 “partes.” Correspondendo estas quebras à mudança de cenário ou aos saltos temporais, mas sem inversões cronológicas. Vários são narrados em primeira pessoa. Naqueles em terceira pessoa, adivinha-se a presença do autor, porque os fatos narrados parecem saídos dos autos que como magistrado manuseava.

Podemos considerar autobiográfico o primeiro conto, *Los tres Jircas*<sup>88</sup>. É este que faz a primeira “aproximação” ao universo mítico local baseado numa forte simbiose com a natureza, algo comum às literaturas que abordam esta temática. É o poderoso efeito psicológico daquelas monumentais paisagens. Mas aqui supera-se o encantamento pictórico ou fotográfico e aparece um componente cultural diferenciado: o de interpretar a paisagem como ser vivo, com capacidades e poderes, capacitado a participar da construção cultural de seus habitantes.

Entendemos que esse conto tenta universalizar a surpresa do autor quando começa a se informar sobre o mundo andino. Reforça esta observação o cotejo com o conto *El blanco*, publicado em *Nuevos cuentos andinos* (1937), também em primeira pessoa. O narrador é um

---

<sup>87</sup> Este era o título completo da sua primeira impressão. Mesmo que sempre reeditada como *Cuentos Andinos*.

<sup>88</sup> *Jirca*: cerro ou montanha, a alguns os índios atribuem qualidades divinas. (Assim consta no *Vocabulário* ao final da publicação)



advogado que descreve a viagem para a serra (Abancay) depois de tentar inutilmente exercer a profissão na metrópole. Lembrando que o autor era mestiço e observando a progressão da mudança na personagem, é razoável interpretar o conto como uma tentativa de levar o homem citadino a fazer as mesmas descobertas que o próprio autor fez no contato físico com aquele mundo diferente. É o que percebemos nestas reflexões do viajante: “*Días después, ya en Ayacucho, comencé a sufrir una especie de superposición en las imágenes y una manía de comparación*”, e pouco mais adiante: “*El San Cristóbal de mi añorada Lima me parecía ahora un cerrito de nacimiento, una excrecencia andina, una insignificancia geográfica*” porque “*La naturaleza empezó a decepcionarme de mi limeño mundo y a darme lecciones de humildad.*”

Descreve os Andes não apenas como “*imponentes*”, mas “*impositivos*”, tanto que “*se agarran a nuestras entrañas fuertemente*”, adjudicando isso a seus “*efluvios terráqueos, mesológicos*”, que conseguem “*jugar con la ilusión del vértigo en nuestra mente*” [...] *perseguirla durante el sueño y sustituir todas nuestras viejas formas oníricas por otras caóticas y abismales.*” Reforça a percepção que temos aqui uma tentativa de fazer dialogar as antípodas sociais *sierra/costa* na simbólica figura da ponte, que descreve desta forma:

El puente de Izcuchaca, [...] me alivió un poco de la pesadilla de los desfiladeros. Un puente, por lo mismo que es *un desprecio al obstáculo*, una burla del hombre a la naturaleza, después de pasado, despierta siempre sensaciones de curiosidad, de alegría, de triunfo. Y también la de *aproximación a algo que esperamos ver, de lugares habitados por seres como nosotros y en donde tal vez nos está aguardando un poco de dicha escondida desde hace siglos.* (Esta e anteriores Albújar, 1937, p. 190 – 194, itálicos nossos)

Voltando a *Los tres Jircas*, percebemos o mesmo gosto pela descrição paisagística como em *Aves sin nido*, mas com outras escolhas léxicas e uma interpretação menos romântica dos significados visuais.

[Descreve Marabamba] En sus flancos graníticos no se ve ni el verde de las plantas, ni el blanco de los vellones, ni el rojo de los tejados, ni el humo de las chozas. Es perpetuamente gris, con el gris melancólico de las montañas muertas y abandonadas. (ALBUJAR, 2015a, p. 10)

Por momentos mais próxima do impressionismo que do naturalismo realista:

Paucarbamba es un cerro áspero, agresivo, turbulento, como forjado en una hora de soberbia. Tiene erguimientos satánicos, actitudes amenazadoras, gestos de piedra que anhelara triturar carnes, temblores de leviatán furioso, repliegues que esconden abismos traidores, crestas que retan el cielo. De cuando en cuando verdea y florece y alguna de sus arterias precipita su sangre blanca en el llano. (ALBUJAR, 2015a, p. 11)

Numa longa descrição da paisagem orográfica, o espírito animista vai sendo introduzido lexicalmente, até torná-lo antropomorfo: “*Se diría que Marabamba piensa, Rondos duerme y*

*Paucarbamba vigila.*” E ainda mais adiante: “*Lo que no sería extraño. Marabamba, Rondos y Paucarbamba tienen geológicamente vida. Hay días en que murmuran, en que un tumulto de voces interiores pugna por salir para decirle algo a los hombres.*” Apenas várias páginas depois destas descrições que pretendem traduzir em termos “ocidentais” o que significa a “vida” da paisagem, identificamos o narrador, um branco, denunciado no “*Taita*” do seu interlocutor, e a aparição do pronome que transforma a suposta 3ª pessoa em primeira:

Por eso una tarde en que yo, sentado sobre un peñón [...] al levantarme, excitado por el sacudimiento de un temblor, Pillco, el indio más viejo, más taimado, más supersticioso, más rebelde, en una palabra, más incaico de Llicua me decía, poseído de cierto temor solemne:

—Jirca-yayag, bravo. Jirca-yayag, con hambre, taita<sup>89</sup>. (ALBÚJAR, 2015a, p. 12)

Começa então o diálogo em que o velho nativo confia que não apenas os *Jircas*, como os homens, padecem de fome, de raiva e de outras sensações, existe uma longa história de como esses colossos de pedra foram parar naquele lugar, história que ninguém está autorizado a transmitir aos brancos. Percebemos nisso uma estratégia de negociar uma cilada para o leitor citadino. Esse leitor está sendo conduzido pela voz em “yo”, supostamente branca, solidária nos seus preconceitos étnicos expressados na adjetivação “*taimado*”<sup>90</sup>, “*supersticioso*”, e “*rebelde*”, sintetizando assim “*un inca*.” É uma adjetivação de mais “aparência de” do que “realmente” pejorativa. O objeto de interesse instalado é uma curiosidade pelo desconhecido, e melhor, uma curiosidade transgressora (pelo segredo), que o narrador conseguirá desvelar com técnicas mais “*taimadas*”:

Y he aquí lo que me contó el indio más viejo, más taimado, más supersticioso y más rebelde de Llicua, después de haberme hecho andar muchos días tras él, de ofrecerle dinero, que desdeñó señorialmente, de regalarle muchos puñados de coca y de prometerle, por el alma de todos los jircas andinos, el silencio para que su leyenda no sufriera las profanaciones de la lengua del blanco, ni la cólera implacable de los jircas Paucarbamba, Rondos y Marabamba. “Sobre todo – me dijo con mucho misterio – que no sepa Paucarbamba. Vivo al pie, taita.” (ALBÚJAR, 2015a, p. 12)

Segue o relato de como foram formados os cerros mencionados. A origem seria uma disputa entre três guerreiros para conseguir desposar a belíssima jovem *Cori-Huayta*, cujo pai, *Pillco-Rumi*, “*curaca de la tribu de los pillcos*”, queria evitar a todo custo separar-se dela, única filha mulher. No dia em que ele completa seus dezoito anos, idade determinada pela sua cultura para as mulheres contraírem matrimônio, os três guerreiros avançam sobre a cidade com seus exércitos. O narrador informa seu público sobre três das muitas e avançadas culturas peruanas pré-colombianas. “*Eran Maray, [de las punas] de la tribu de los pascos; Runtus, de la de los*

89 *Taita*: pai, painho; tratamento coloquial a certas pessoas de respeito.

90 *Taimado*: adj. *Bellaco, astuto, disimulado y pronto en advertirlo todo*. DRAE

*huaylas* [del mar]; y *Páucar*, de la de los panataguas, [de la selva] la más feroz y guerrera de las tribus.” (ALBÚJAR, 2015a, p. 15)

Sem possibilidade de resistência, Pillco-Rumi pede ao deus sol, Pachacámac, que evite a desgraça e lhe oferece sua filha para que não seja levada por nenhum dos pretendentes. O Deus transformou os guerreiros e seus respectivos exércitos em rochas. E a seguir, olhou amorosamente a jovem:

exclamó: ¡Huáñucuy!<sup>91</sup> y Cori-Huayta, más hermosa, más exuberante, más seductora que nunca, cayó fulminada en los brazos de Pillco-Rumi. Ante tal cataclismo, la tribu de los pillcos, aterrorizada, huyó, yendo a establecerse en otra región, donde fundó una nueva ciudad con el nombre de Huáñucuy, o Huánuco, en memoria de la gran voz imperiosa que oyeran pronunciar a Pachacámac. Desde entonces Runtus, Páucar y Maray están donde los sorprendió la cólera de Pachacámac, esperando que ésta se aplaque, para que el Huallaga y el Higuera tornen a sus montañas de nieve y la hija de Pillco-Rumi vuelva a ser la Flor de Oro del gran valle primaveral de los pillcos... (ALBÚJAR, 2015a, p. 16)

Este final do conto, em que as personagens do diálogo têm “saído de cena”, valoriza o relato, intercalando as palavras quéchuas de difícil tradução e naturalizando-o como uma narrativa mítica das origens. A escolha, dentre as muitas culturas que povoaram essas geografias, nos leva a considerar a intenção de demonstrar que existiam (e existem) no próprio solo, nas próprias tradições, as *Ilíadas* e *Odisseias* nativas, não menos imaginativas, maravilhosas e criadoras que as do berço ocidental e as de tantas outras culturas. Nessa narrativa, se poetizam e se “explicam” certas práticas morais e culturais de uma tribo humana em determinado tempo. Podemos, sim, afirmar que esta “*lirica leyenda*”, como a qualificou Escajadillo, se inscreve entre outras que abordam a questão da nacionalidade.

Também no segundo conto do volume, *La soberbia del piojo*, o narrador em primeira pessoa é um homem branco em diálogo com outro “viejo”, branco ou mestiço da região. Este é Don Melchor, que faz a defesa do piolho. O conto tem características modernistas, com bastante ironia e humor sarcástico. Tanto no narrador intra-diegético quanto no interlocutor com nome, percebemos aflorar a personalidade de Albújar, ou pelo menos alguns dos elementos ideológicos que servirão para rebater algumas das críticas vertidas sobre a sua obra. Relendo a afirmação de Escajadillo de que este conto, junto com “*El caso Julio Zimens*” e o intitulado “*Cómo habla la coca*”, diferente da maioria que compõe o volume, “*nada tienen que ver con el mundo andino*.” Parece-nos interessante entender o inseto como uma metáfora lindeira com a epifania. Para o índio, era (é?) comum conviver com este inseto, por padecer das extremas *psico-necessidades* profiláticas ocidentais e por condições de miséria extrema, no mais das

---

<sup>91</sup> *Huáñucuy*: morre.

vezes. Um dos adjetivos (não dos mais insultantes) que se aplicava (se aplica?) com frequência aos índios era justamente o de “*piojoso*.” Percebemos uma referência muito forte à questão da mestiçagem ou melhor à desconstrução dos prejuízos étnicos que caracterizam o miolo ideológico do enfrentamento indigenistas-hispanistas. Don Melchor (espécie de Viejo Vizcacha) esclarece com ironia seu interlocutor:

—¡Aspavientos!, que no cuadran em estos lugares, donde todos, cual más cual menos, cuando no llevamos un piojo encima es porque lo hemos dejado en casa. ¡Ascos del piojo, cuando el piojo es aquí artículo de primera necesidad! [...] es el mejor amigo del hombre. Yo prefiero un piojo a un perro, no sólo porque tiene dos patas más... [O cachorro] se agacha, se humilla, implora cuando recibe un puntapié (ALBÚJAR, 2015a, p. 17)

Acreditamos poder ler neste conto uma radiografia do pensamento do autor em relação à questão dos povos originários, que não nos parece qualificável de “indigenista”, entendido o adjetivo como produtor de uma visão que perpetua a distinção entre índios, mestiços, pardos, negros e não brancos. Para López Albújar, todos são homens, e a opinião sobre estes não é benigna. A voz do autor é ouvida nos dois lados do diálogo. Melchor expõe os pensamentos de forma caricatural, e vai ficando muito claro que o piolho é na realidade uma metáfora dos homens.

A trama do conto começa quando o narrador, numa tertúlia, num gesto eufemisticamente solidário, toma entre seus dedos, das costas de uma bela mulher muito branca, o inseto. Mata-o com certo espalhafato, colocando o fato em evidência para os presentes. Isto faz com que as damas (envergonhada uma, solidárias as outras) se afastem discretamente até ficarem conversando apenas o narrador com Don Melchor, que explica seu apreço pelo piolho desde o dia em que uma picada do inseto o acordara a tempo de impedir que ele fosse ultimado por um criado. A longa explicação serve para o autor exibir suas ecléticas leituras e sua desconfiança a respeito do gênero humano.

un insecto sexquipedálico, [...] de forma ojival, como una tiara invertida, orlado de ganchos agudos y vellosos, [...] fue después el simple animalito, racionalmente humano, que todos conocemos. Porque no hay ser que se parezca más al hombre que el piojo. Moralmente, se entiende. Tiene toda la bellaquería, toda la astucia, todo el egoísmo, toda la soberbia del hombre. En lo único que se diferencian es en que el piojo no tiene nervios ni vicios. Un piojo es impasible. Y es una virtud en seis patas. (ALBÚJAR, 2015a, p. 20)

Depois de ter salvo a vida de Melchor, o piolho também aporta parte desse ideário:

Y es lo que me decía el piojo de mi historia la segunda vez que volví a soñar esa noche: “Ustedes son muy cobardes y muy ingratos también. Después del peligro que acabas de pasar has estado pensando en que le debes la vida a la casualidad. No, es a mí a quien se la debes. [...] Pero a mí no me importa que no me lo agradezcas. El agradecimiento está bueno para los hombres, para los perros. [E defendendo a sua estirpe] Un piojo [...] es franco en el ataque; pica cuando debe picar y ama siempre

la altura. Por eso vive y duerme de preferencia en la cabeza del hombre y sabe todo lo que el hombre piensa. Y prefiere también las serranías y no desdeña la miseria del pobre. En la costa, [...] entre las novedades y melindres de la higiene, [...] un piojo honesto, no puede vivir. (ALBÚJAR, 2015a, p. 20)

Don Melchor pretende argumentar com os conhecimentos medicinais de López Albújar sobre as desgraças que o inseto provoca: “*tú permites que viva dentro de ti ese bicho feroz que engendra el tifus que diezma todos los años a estas poblaciones*” más o piolho, adivinhando essa intenção se adelanta: “*¿Y lo que diezmas tú con el alcohol, la sífilis, el homicidio y la guerra? .*”

Melchor relata o fim do episódio. Acordado de mau humor, coçando a cabeça, descobre o piolho salvador, “*rubio como un inglés albino, y sereno como un filósofo estoico.*” E então vem o arremate, com o autor demonstrando o seu treino na narrativa contista que florescia na América Latina, da qual Horacio Quiroga tinha dado mostras três anos antes com seu *Cuentos de amor de locura y de muerte*, (assim sem vírgula).

“— ¿Y sabe usted cómo le demostré mi agradecimiento al piojo? Lo coloqué en la uña del pulgar izquierdo, con el mismo cuidado con que el verdugo de Francia acuesta en la guillotina a los condenados, y con la uña del otro pulgar ¡crac! lo hice estallar tranquilamente, sin remordimiento.

Fue usted ingrato y cruel.

¡Bah! Fui todo un hombre, señor mío... (ALBÚJAR, 2015a, p. 21)

Os “narradores” de López Albújar, apesar de funcionais em uma literatura de ficção, não disfarçam nem maquam o autor, ou melhor, fazem-se porta-vozes do que ele pensa e sente, incluídas as suas dúvidas e cavilações. Estas amargas reflexões sobre os homens, bem seguramente, partem da sua afeição pela leitura de Schopenhauer. O que se confirma no último conto do livro, *Cómo habla la coca*. O juiz protagonista narrador, viciado na mesma, depois de uma última tentativa frustrada de abandoná-la, é “desasnado” por esta, relativizando justamente esse “saber” emanado de páginas e mais páginas:

Schopenhauer y el indio tienen un punto de contacto: el pesimismo, con esta diferencia: que el pesimismo del filósofo *es teoría y vanidad*, y el pesimismo del indio, experiencia y desdén. Si para el uno la vida es un mal, para el otro no es mal ni bien, es una triste realidad, y tiene la profunda sabiduría de tomarla como es. ¿De dónde ha sacado esta filosofía el indio? ¿No lo sabes tú, doctor de la ley? ¿No lo sabes tú, repartidor de justicia por libras, buceador de conciencias pecadoras, psicólogo del crimen, químico jubilado del amor, héroe anónimo de las batallas nauseabundas del papel sellado? ¡Parece mentira! ¿Pues de dónde había de sacarla sino del huallqui<sup>92</sup>...? (ALBÚJAR, 2015a, p. 97 sublinhado nosso)

<sup>92</sup> *Hualqui*: pequena bolsa de pele sem curtir em que se portam as folhas de coca.

### 4.3 Descida ao coração da violência

Os dois contos iniciais, como dissemos, parecem conduzir o leitor até a “sierra”, como a um turista, mostrando paisagens, contando lendas de cunho nativo e apresentando leituras curiosas sobre o reino animal fabulado. A partir do conto *El campeón de la muerte*, começam as narrativas macabras. Estas levariam boa parte dos críticos a sugerir que, com elas, López Albújar pretendia mostrar um índio sanguinário, vingativo e violento. Mais adiante, abordaremos essas críticas e possíveis motivações para isso.

O conto relata a angústia de Liberato Tucto “*ojos semioblicuos y fríos – de frialdade ofídica – los pómulos de prominência mongólica, la nariz curva, agresiva y husmeadora, la boca tumefacta y repulsiva por el uso inmoderado de la coca,*” que na frente da sua palhoça *chacchaba*<sup>93</sup> há trinta dias para descobrir o que estaria acontecendo com sua filha raptada por Hilario Crispín, moço de má reputação, motivo pelo qual fora rejeitado o pedido formal feito pelo pai do pretendente. O sequestrador aparece de repente dentre as sombras e, chegando na frente do índio:

desató el saco y vació de golpe el contenido, un contenido nauseabundo, viscoso, horripilante, sanguinolento, macabro, que, al caer, se esparció por el suelo, despidiendo un olor acre y repulsivo. Aquello era la hija de Tucto descuartizada con prolijidad y *paciencia* diabólicas, escalofriantes, con un ensañamiento de loco trágico. (ALBÚJAR, 2015a, p. 23)

O assassino ainda chacoteia com o velho, explicando que não deixa o xaco porque pode precisá-lo para o interlocutor. E surpreende-nos ler: “[...] *el viejo que, pasada la primera impresión, había logrado impassibilizarse, levántose y con tranquilidad, inexplicable en hombres de otra raza, exclamó: – Harás bien en llevarte tu saco; será robado y me traería mala suerte.*” (p. 23)

Na segunda parte, sempre introduzida por uma breve descrição paisagística, em que nos faz conhecer Pampamarca “*cien chozas desmedradas, rastreras y revueltas, como cien fichas de dominó sobre un tapete verde.*”, ilustra-nos sobre a única distração que têm seus habitantes: o tiro ao alvo. Para sustentar a distração, quando os mercadores inescrupulosos se esquecem de visitá-los, têm que percorrer muitos quilômetros, até Huánuco para, com dissimulação, procurar “*las clásicas cápsulas del 44 y acaban por pedir balas de todos los sistemas en uso.*” Foi nessa terra de *illapacos*<sup>94</sup> que nasceu Juan Jorge, moço bem parecido, vestido, abastado e até

<sup>93</sup> *Chacchar*: mascar folhas de coca misturadas com cal. Prática vigorante e cerimonial entre os povos andinos.

<sup>94</sup> *Illapaco*: atirador, matador de aluguel.

alfabetizado. Tudo graças a “*su trabajo, a su industria, a su máuser, hijo de su corazón,*” como o mesmo costumava explicar. (p. 24)

Numa das poucas analepses dos seus contos, ficamos sabendo que a sua destreza com a mauser advinha da pedagogia de um famoso illaco da região que o tomou como seu pupilo, Ceferino Huaylas. Sob as suas instruções, o rapaz foi aprendendo todos os segredos necessários para o exercício do tiro certo. “*De aquí que Juan Jorge a los quince años hiciera cosas sorprendentes con el máuser.*” E detalha alguns exemplos que antecipam o “real maravilhoso”: [A duas quadras de distância] “*le hice soltar una culebra a un buitre, destrozándole el pico, por apuesta.*” O mestre então explica ao jovem que atirar num homem é diferente: “– *No; el hombre a quien se le apunta hace siempre temblar el pulso. A los primeros hombres que yo maté les di a tres o cuatro dedos de la parte en que les apuntaba.*” (p. 25)<sup>95</sup>

E a explicação para a obsessão perfeccionista da personagem e o desalento pela lentidão do aprendizado é explicado pelo autor mediante comparação étnica:

Y esto que podría parecer extraño en un indio, no lo era tratándose de Juan Jorge, en cuyo rostro pálido estaban visibles los signos de un *mestizaje lejano*, que había venido a ponerle en la sangre *atavismos de otra raza, épica y ambiciosa*. (p. 26 Itálicas nossas)

Depois de cumprido o seu primeiro assassinato por encargo, (premiado com dois carneiros) o moço relata ao “maestro” os detalhes do “serviço” cumprido. Este parabeniza o seu pupilo, com alto elogio: “– *Buen tiro, muchacho. Yo no comencé así. ¿Y a qué distancia le pusiste la bala? – A dos cuadras, maestro. Estaba chacchando el shucuy y le metí la bala en la boca.*” (p. 26). Então o pedagogo atirador explica que faltou apenas o ritual posterior necessário nestes casos:

Al muerto hay que sacarle los ojos y guardárselos para que no indique a la familia dónde se encuentra el illapaco; y la lengua también, para que no avise; y el corazón, para comerlo cuando es de un valiente, porque esto da más valor. No lo olvides, muchacho. (p. 26)<sup>96</sup>

Al terminar o *flashback*, nos inteiramos de que o pai da jovem envia a sua mulher para negociar com Juan Jorge o fim do índio Hilário Crispín, “*cuya muerte era indispensable para tranquilidad de su conciencia, satisfacción de los yayas y regocijo de su Faustina en la otra vida.*” Ao que se segue o curioso diálogo entre a anciã e o matador. Os diálogos da negociação

95 Idêntica cena acontece no filme “O último atirador”, (1976) quando a personagem protagonizada por John Wayne explica ao jovem que pretende imitá-lo: matar um semelhante requer muito mais que pontaria e bom pulso, já que os alvos inanimados não podem revidar.

96 Este procedimento de superstição face ao crime, veremos repetir-se no oitavo conto, *Cachorro de tigre* e também em *El licenciado Aponte*, para citar só alguns.

nos ilustram sobre estas personagens, que, podendo parecer irreais ou fora de qualquer “cânone de humanidade compreensível”, têm também seus códigos de ética; “–¿*Quién es el hombre malo y qué ha hecho? Porque tú sabrás que yo no me alquilo sino para matar criminales. Mi máuser es como la vara de la justicia...*” Fechado o acordo em quatro touros, dois a mais do que oferece inicialmente a mãe da vítima, costura-se a letra pequena do contrato. Devem ser dez tiros, e que apenas o último acabe com a vida do assassino. O sicário entende estes detalhes como “capricho”, porque é “*una cosa que nunca he hecho, ni se há acostumbrado jamás por aquí.*” (p. 27) Além, de poder estragar a sua reputação precisar de tantos tiros para acabar com um homem. Sela-se então o acordo com o aumento de um carneiro por cada tiro, e a promessa de “a parte contratante” se comprometer também a fazer circular a informação de que o número de disparos fora determinado no “contrato.” Ainda, como última providência, Juan Jorge esclarece que fará suas investigações para verificar que os fatos que justificariam o seu trabalho aconteceram como lhe foram narrados pela solicitante. Cumpridos estes trâmites, enviará a recolher o gado prometido como forma de manifestar seu conforme.

Assim acaba a IV parte do conto, dinamicamente narrada, com diálogos muito ricos pelo conteúdo e pela síntese. E parece-nos importante destacar a eficiente criação da “atmosfera.” Ao ser recebida por Juan Jorge, Martina abre um lenço e extrai folhas de coca para oferecê-las ao dono da casa: “– *Para que endulces tu boca, taita.*” Depois de esclarecer o motivo da sua visita, o anfitrião reclama de amargor no sabor da coca. A senhora então oferece mais folhas e abre uma garrafa com aguardente. Com as personagens *chacchando* e bebendo, o diálogo vai se aproximando do objetivo, alcançando uma natural verossimilhança.

Na quinta parte, Tucto e Juan Jorge partem, quatro dias depois do acordo, a cumprir a missão. Pelas dificuldades orográficas e extrema discricção necessária para alcançar o objetivo sem que ninguém possa chegar a alertar o alvo, a viagem se transforma, segundo as próprias palavras do narrador em 3º pessoa, “*Una verdadera cacería épica, en la que el uno dormía mientras el outro avizoraba, lista la carabina para disparar. Peor que si se tratara de cazar a un tigre.*” (p. 28) Além das dificuldades pertinentes à própria empreitada, descobrimos que no “index” de cuidados supersticiosos no ofício, para Juan Jorge, o fato de ser esta a sua “encomenda” de número 69 (número ímpar) aumentam o risco. No seu longo currículo, os três ou quatro trabalhos em que se vira em perigo de morte correspondiam a números ímpares.

A caçada é tão cuidadosa quanto a progressão dramática da narração. O profissionalismo do sicário e o desconhecimento da localização exata do procurado, também um exímio atirador, assim o exigem. Quando finalmente este aparece, Juan Jorge ainda decide que recuem um



pouco, porque se sente mais confortável atirando a 200 metros do que a 150. Cumprindo o acordo, primeiro a mão direita, que segura a carabina, é atingida, depois uma perna, para que não fuja, depois a outra. Ao cair, Tucto acha que foi morto antes do combinado. Mas tão confiante na sua pontaria, Juan Jorge decide esperar, tranquilamente fumando, que a vítima se incorpore, já que o adivinha se fingindo de morto. “– *¿Te fijas, viejo? El humo sube derecho; buena suerte. – Va a verte Crispín, taita; no fumes. – No importa. Ya está al habla con mi máuser.*” (p. 30) Ao começar a se movimentar, o ferido recebe mais um tiro, agora na outra mão. A vítima então compreende a identidade de quem assim o tortura, maldizendo aos gritos o nome de Juan Jorge. O próximo tiro, então, arranca sua mandíbula “*para que calles...*”

El indio calló inmediatamente, como por ensalmo, llevándose a la boca las manos semimutiladas y sangrientas. El tiro le había destrozado la mandíbula inferior. Y así fue hiriéndole el terrible illapaco en otras partes del cuerpo, hasta que la décima bala, penetrándole por el oído, le destrozó el cráneo. Había tardado una hora en este satánico ejercicio; una hora de horror, de ferocidad siniestra, de refinamiento inquisitorial, que el viejo Tucto saboreó con fruición y que fue para Juan Jorge la hazaña más grande de su vida de campeón de la muerte. (ALBUJAR, 2015a. p. 30)

Juan Jorge e Tucto, então, cumprem com os rituais *post mortem* aconselhados pelo ‘mestre’. É Tucto o encarregado de arrancar e guardar olhos e língua. Juan Jorge pratica o canibalismo cardiológico, porque se tratava de “*um cholo muy valiente*”, em ressonância com a explicação que Freud realiza da “refeição totêmica”: “O violento pai primevo fora sem dúvida o temido e invejado modelo de cada um do grupo de irmãos: e, pelo ato de devorá-lo, realizavam a identificação com ele, cada um deles adquirindo uma parte de sua força. (FREUD, 1950. p. 91) Cabe lembrar que estes trabalhos de Freud datam de 1913, mas foram publicados pela primeira vez em espanhol em 1923. O interesse de Albújar pela psicanálise fica plasmado no já mencionado conto *Las caridades de la señora Tordoya*: o protagonista e juiz, narrador em primeira pessoa, diz, enquanto aguarda no táxi; “*Una lección que abatía mi orgullo de psicólogo empedernido*”, que páginas adiante atenua face à mulher do amigo: “*¿no ve usted un bello motivo para que yo recupere toda mi caballerosidad perdida en un rato de entusiasmo de psicólogo diletante?*” (ALBÚJAR, 2017. p. 178. “Diletante” está em itálico no original).

#### 4.4 *Ushanan-jampi*

A importância deste conto na linha de raciocínio deste trabalho é perceber nele a primeira incursão da literatura de temáticas andinas num mergulho intelectual de compreensão das instituições comunitárias nativas e seus fundamentos psicológico-jurídico-religiosos. Nele

se narra a condenação ao desterro de um índio que roubou repetidamente seus vizinhos, e que desobedeceu às regras do castigo (jamais voltar a pisar a terra onde nasceu).

A narração é ambientada na serrana comunidade de Chupán, a uns 50 km de Huánuco. Uma breve descrição das gentes e perros que povoam a praça pública onde terá lugar “*el gran consejo de los yayas, constituido en tribunal, presidía el acto solemne, impasible, impenetrable, [com o único movimiento] acompasado y leve de las bocas chacchadoras, que parecían tascar un freno invisible.*” O ritual inclui a ingestão de um copo de aguardente, cada um dos “yayas” *La coca nos aconsejará en el momento de la justicia. Ahora bebamos para hacerlo mejor.*”

Dada a ordem para que o réu, Cunce Maile, seja conduzido frente ao conselho, aparece o primeiro índio diferente das narrativas paternalistas do catalogado como *indigenismo* inicial. É a descrição de um homem, ainda que sob a mácula de delinquente:

Era tal la regularidad de sus facciones de indio puro, la gallardía de su cuerpo, la altivez de su mirada, su porte señorial, que, a pesar de sus ojos sanguinolentos, fluía de su persona una gran simpatía, la simpatía que despiertan los hombres que poseen la hermosura y la fuerza. (ALBÚJAR, 2015a, p. 32)

Começa então o julgamento do qual somos informados pelos diálogos das partes. O narrador em 3ª pessoa apenas ciceroneia o leitor com as frases introdutórias do estilo direto. Pela terceira vez processado por roubar gado, o réu reconhece a veracidade da acusação, mas afirma que a vítima fizera a mesma coisa com seu gado um ano antes. Inquerido pelo motivo de não ter prestado queixa na ocasião, o réu responde “– *Porque yo no necesito de que nadie me haga justicia. Yo mismo sé hacérmela.*” (p. 32) O autor acaba de descrever não um índio, um ladrão, senão um rebelde, que não aceita as imposições da organização social à qual pertence. Nega-se a dirimir o litígio, pagando à vítima o preço do animal e, portanto, é condenado.

Pelas palavras “processuais” do “yaya-juiz”, o leitor, mais do que o réu, é informado a respeito do código que rege o processo. É uma coerente sequência gradativa de punição, tendo entre as instâncias, a possibilidade de o réu tentar ressarcir à/às vítima/s:

[Começa com o] *Yaachishum*: “*exhortación mediante la cual se aconseja al acusado para que se corrija y vuelva a ser un hombre de bien.* [seguida de] *Alli-achishum*: “*los pondremos bien, los conciliaremos*”; *amonestación que pretende la reconciliación entre el agresor y sus víctimas.* [Terceiro] *Jitarishum*: “*lo expulsaremos*”; *condena al ostracismo, por la que se es borrado de la comunidad, con expulsión inmediata y expropiación de tierras, animales y enseres.* [e por último] *Ushanan-jampi*: “*el remedio último*”; pena de muerte o linchamiento, ejecutado por todos los miembros de la comunidad, al infractor del *jitarishum*

odestierro perpetuo. No relato, o reu escuta como foi gradativamente condenado aos três estágios de penalização sem ter demonstrado ânimo de se endireitar. As explicações do que representa cada uma está no *Glosario* ao final do volume (p. 100 – 103).

Após a comunicação ao réu e à população da pena a ser aplicada, forma-se uma longa procissão para botar Cunce Maile fora dos limites do seu território; ficando autorizado, a partir desse momento, qualquer membro da comunidade que o encontre violando a expulsão, a lhe dar morte. Depois da longa caminhada, Cunce atravessa o pequeno rio que delimita a fronteira. O narrador em terceira pessoa esclarece-nos do peso cultural da condenação.

La expulsión de la comunidad significa todas las afrentas posibles, el resumen de todos los dolores frente a la pérdida de todos los bienes: la choza, la tierra, el ganado, el jirca y la familia. Sobre todo, la choza. [...] es la muerte civil del condenado, una muerte de la que jamás se vuelve a la rehabilitación; que condena al indio al ostracismo perpetuo y parece marcarle con un signo que le cierra para siempre las puertas de la comunidad. Se le deja solamente la vida para que vague con ella a cuestras por quebradas, cerros, punas y bosques, o para que baje a vivir en las ciudades bajo la férula del misti, lo que para un indio altivo y amante de las alturas es un suplicio y una vergüenza. (ALBÚJAR, 2015a. p. 34)

Sem separar desta vez como uma outra parte do conto, prossegue com umas considerações do que passaria na cabeça de Cunce Maile desterrado, narrador onisciente que rejeita a tentação do fluxo do pensamento. “*¿Qué iba a ser de su madre sin él? Este pensamiento le irritaba y le hacía concebir los más inauditos proyectos.*” (p. 34)

Trinta dias depois de expulso, Maile volta ao rancho com mil precauções, com carabina e munição (cem tiros). Aí é recebido pela sua mãe e senta tranquilo a *chacchar*. Mas os *yayas*, imaginando que isso aconteceria, tinham montado um esquema de vigilância permanente e o alarme corre rápido pelo povoado. Todos acordam para lhe dar caça. Conce Maile consegue fugir do rancho, mas é ferido e a duras apenas consegue se refugiar no campanário da igreja. Munidos de armas e habilidades de tiro muito inferiores, uma dúzia de comunheiros é abatida por Maile. Os *yayas* decidem enviar alguém para negociar com o perseguido. O escolhido, destro na arte da palavra – “*engaña al zorro cuando quiere y hace bailar al jirca más furioso*” – p. 37) chega desarmado até onde ele se encontra, oferecendo-lhe uma nova oportunidade de partir para o desterro. Mas Maile, exige garantias: “*Que vengan aquí todos los yayas desarmados y, a veinte pasos de distancia, juren por nuestro jirca que me dejarán partir sin molestarme.*” (p. 37) Então José Facundo inventa que fará isso, mas antes propõe um abraço de reconciliação. Neste abraço, José Facundo se aferra ao corpo do prófugo e começa uma luta aproveitada pelos perseguidores para chegarem perto. Maile estrangula seu “Judas” e corta sua

língua. Mas quando tenta fugir é acertado por pauladas, pedradas e uma facada, apesar do que consegue chegar a sua casa, abraçar a sua mãe e receber dez punhaladas.

Entonces desarrollose una escena horripilante, canibalesca. Los cuchillos, cansados de punzar, comenzaron a tajar, a partir, a descuartizar. Mientras una mano arrancaba el corazón y otra los ojos, ésta cortaba la lengua y aquella vaciaba el vientre de la víctima. Y todo esto acompañado de gritos, risotadas, insultos e imprecaciones, coreados por los feroces ladridos de los perros, que, a través de las piernas de los asesinos, daban grandes tarascadas al cadáver y sumergían ansiosamente los puntiagudos hocicos en el charco sangriento. (ALBÚJAR. 2015a. p. 38)

Mas o horror não acaba por aí. Ainda vem o arraste do corpo, primeiro pelas ruas para mostrar aos demais moradores o alcance do braço da lei, e depois pela “*senda de los cactus.*” Até que só restou “*la cabeza y un resto de espina dorsal.*” Para terminar o conto com este postal.

Seis meses después, todavía podía verse sobre el dintel de la puerta de la abandonada y siniestra casa de los Maille unos colgajos secos, retorcidos, amarillentos, grasosos, a manera de guirnaldas: eran los intestinos de Conce Maille, puestos allí por mandato de la justicia implacable de los yayas. (ALBÚJAR, 2015. p. 39)

#### 4.5 A pátria entra em cena

O seguinte conto é *El hombre de la bandera*, inspirado em fatos reais, portanto um dos poucos datado historicamente<sup>97</sup>, no período posterior à derrota da guerra com o Chile, e localizado numa Huánuco governada por peruano controlado por chilenos. As primeiras linhas são descritivas do incômodo e do desalento dos patriotas, sentindo-se humilhados, sobretudo ao ver “– *ésos que en todas partes y en las horas de las grandes desventuras saben extraer de la desgracia un beneficio o una conveniência – paseando y bebiendo con el vencedor.*” (p. 40) O núcleo narrativo do conto (um dos mais fracos literariamente) é a assembleia de líderes das comunidades. Representa o corpo ideológico do relato. Nela, o herói, que fora levado para lutar no exército peruano três anos antes, tenta dobrar a natural desconfiança de seus congêneres de se enrolar num conflito que, do ponto de vista da pertença social lhes resulta totalmente alheia.

¿por qué vamos a hacer causa común con mistis piruanos? Mistis piruanos nos han tratado siempre mal. No hay año en que esos hombres no vengan por acá y nos saquen contribuciones y nos roben nuestros animales y también nuestros hijos, unas veces para hacerlos soldados y otras para hacerlos pongos [\*]. (ALBÚJAR, 2015a. p. 43)

---

<sup>97</sup> A data exata da batalha de Jactay é 8 de agosto de 1883, no cerro homónimo. As forças chilenas (50 homens bem armados) foram derrotadas por uns 2000 índios armados de fundas, machados, armas brancas e uma espingarda, liderados pelo índio, ex soldado, Aparicio Pomares.

Aparicio Pomares é o *Chaka Runa*<sup>98</sup>, o homem ponte que realiza a tentativa de muitos autores da corrente indigenista: estender laços entre brancos, índios e mulatos na conformação de uma nacionalidade funcional. Os argumentos que esgrime o ex-soldado é que no quartel compartiu experiência com gente que, sem ser índios, vivia idêntica situação à sua, um (pré?) sentimento de classe social, já que todos se divertiam, sofriam e lutavam juntos. O outro argumento é que os abusos sofridos nas mãos dos *mistis* locais, sob os *mistis* estrangeiros seriam ainda piores. E o arremate será o valor místico da bandeira peruana que ele trouxera de Lima, companheira em vários combates. Ele faz repetir a todos o ritual de beijar a bandeira. O discurso reconhece a injustiça das desigualdades, mas, *en passant*, culpabilizando a vítima pela resistência à aculturação.

El Perú es la patria de los mistis y de los indios; que los indios vivimos ignorando muchas cosas porque *vivimos pegados a nuestras tierras y despreciando el saber de los mistis* siendo así que los mistis saben más que nosotros. [...] Es la bandera de los mistis que viven allá en las ciudades y también de los que vivimos en estas tierras. No importa que allá los hombres sean mistis y acá sean indios; que ellos sean a veces pumas y nosotros ovejas. Ya llegará el día en que seamos iguales. (ALBÚJAR, 2015a. p. 44)

O tema central resulta, então, em um dos principais questionamentos presentes em *Redoble por Rancas*, de Scorza, sobre se o Peru é realmente a pátria deles, já que o Estado lhes aparece apenas como aliados dos desmanes que o *misti* exerce diariamente.

Em *RR* adquirirá um viés profundamente questionador. No final, intercalando os instantes prévios ao massacre, Scorza faz um contraponto textual, entretecendo as batalhas pela independência, muitas delas protagonizadas valentemente pelos filhos da região, contabilizando o número de mortos; na linhada da outra cor, vai enumerando as inúmeras rebeliões em luta pela terra e os massacres em que terminaram e que a “história” não se ocupa em registrar. E as dos outros massacres, todos orientados pelo mesmo norte, o lucro: “*entre 1900 y 1911 en el Putumayo se arrancaron 4.000 toneladas de caucho a costa de 30.000 huitotos. Buen precio: siete vidas por tonelada.*” A contabilidade em Scorza, é profundamente vergonhosa. Entre muitos outros, ilustraremos com o seguinte:

El 30 de Infantería ganó solito, en 1924, la guerra contra los indios de Huancané: cuatro mil muertos. Esos esqueletos fundaron la riqueza de Huancané: la isla de Taquile y la isla del Sol [no lago Titikaka] se sumergieron medio metro bajo el peso de los cadáveres. (SCORZA, 1971. p. 270)

---

<sup>98</sup> “*El diccionario quechua del padre Jorge Lira, hace una traducción literal del término “pacha chaka” como: “puente en una profundidad”; lo que coincide con el nombre de “Los ríos profundos”, pero como el idioma quechua tiene la propiedad de aglutinar significados, también es correspondiente a “puente cósmico.”*” (LAJO, Javier 2011)

No capítulo final de *RR*, tentando evitar a carga das forças nacionais que tentam expulsá-los das terras recuperadas, os “ranquenhos” cantam o hino nacional e o “personero” Rivera envolve seu corpo na bandeira, acreditando assim impedir o violento desenlace. A tentativa é infrutuosa: todos são metralhados pelos soldados peruanos. Já embaixo da terra, saberá, por boca da também sacrificada Tufina, que sua esposa, chorando sobre seu cadáver, gritava: Hino é mentira, bandeira é mentira.

O conto “O licenciado”<sup>99</sup> *Aponte* começa descrevendo a saída do quartel do índio Juan Maille, o que nos lembra de personagem de conto anterior. Confirmamos na seguinte página que ao retornar à sua casa, em Chupán, não conta mais com a companhia do seu pai nem da sua avô, Nastasia. Encontra, porém, o desprezo dos vizinhos, pela triste memória que seu pai, Cunce Maille deixara. O que o impulsiona a partir e procurar trabalho noutras terras.

Em muitos aspectos, este personagem, e o que é mais interessante, a construção progressiva da sua caracterização, tem todo o DNA que vai herdar Espíritu Félix, peão da fazenda de Don Migdonio, do capítulo XV de *RR* já comentado.

Juan Maille, “*a quien el servicio militar arrancara oportunamente de las abruptas soledades de su estancia*”, vai descobrir no quartel um mundo de ideias. Mas a mudança vai ser integral: física e psicológica. Aprende a caminhar reto, “*con el pecho saliente, [...] la frente levantada y la mirada firme.*” E a comparação que estabelece o narrador parece muito pouco “indigenista.”

todo lo contrario del trotar menudo, leve, cauteloso, encorvado y tigrasco del indio serrano, que parece responder, más que a las escabrosidades y alturas que vive ascendiendo y bajando constantemente, a un signo de sumisión y servilismo legendarios. (ALBÚJAR, 2015a. p. 50)

Maille conhecerá nesse período também os “*botín de passadores, [...] especie de suplicio, [...] para hacer sufrir por varios años el pie del indio, acostumbrado desde que nace a la saludable libertad del yanque y del shucuy...*”<sup>100</sup>. Esta prenda, e a oposição dialética assim estabelecida, confirma nossa afirmação sobre o DNA literário de Espíritu Félix, mas retomado como forte “símbolo” da diferenciação classista que representa na mente do fazendeiro (e nos seus súditos) o porte de calçado. Em Scorza, quando Migdonio vê entrar na fazenda, (apenas) Félix, luzindo os sapatos de soldado, explode iracundo.

<sup>99</sup> Licenciado das filas do exército

<sup>100</sup> Os coturnos militares, por oposição ao calçado dos povos originários: *yanque*: *yanque* (ou *llanqui*): sandalias de troços de couro sin curtir, extraído da cabeça da res, E *Shucuy*: sandalia de pele de touro, sin curtir, de bordas dobladas e costuradas, semelhante à babucha; por extensão se dice de quem usa esse calçado.

Serão também semelhantes os cenários de “ilustração” da personagem, as noites de sentinela, as refeições nas cantinas, e semelhantes seus “ilustradores”:

esa variedad de mestizos, [...] indisciplinados, levantiscos, burlones, incrédulos, crecidos al calor de ideas disolventes y audaces, aprendidas en el hervor de las huelgas, o recogidas de los clubs y vaciadas en los periódicos obreros. Naturalmente Maille acabó por deglutir esas ideas después de rumiarlas largamente en el silencio de las noches solemnes... (ALBÚJAR. 2015a. p. 50)

Se Scorza, no capítulo referido, destaca a importância dessa oportunidade de ilustração pela politização dela resultante, López Albújar focaliza sua lente nos descobrimentos sobre a religiosidade: “*en su cerebro echó raíces de convicción la idea de que la iglesia recibe más de lo que da y que siempre hace más por el blanco que por el indio.*” E refaz as contas da própria experiência familiar, em que a longa lista de bens materiais surrupiados pela cobiça da batina introduz, de maneira velada, os tesouros carnis:

Lo que los curas han sacado a los Maille [...] Para ellos la mejor vaca, el mejor carnero, los primeros sacos de papas, de maíz, de trigo, el mejor plato y el mejor vino en las fiestas, los relucientes y sonantes soles a la hora del bautismo, del casamiento, de los funerales y de los responsos. Y también la mejor oveja del redil de los fieles.” (Albújar. 2015a. p. 50)

Mas o que o conto de Albújar “lamenta” é que a personagem consegue se esclarecer sobre os enganos da religião do invasor, mas o que não conseguiram neutralizar nem “*las cuchufletas y los epítetos gruesos, ni los periódicos, ni las conversaciones del sargento de su compañía, fue la superstición,*” (p. 51). E resulta difícil não relacionar esta visão com a transparente lista de construtos linguísticos da cultura hegemônica (o domínio mediante a ‘palavra escrita’), “desconstruídos” por Eduardo Galeano em *El libro de los abrazos* com seu poema *Los nadies*, referindo-se aos povos dominados, aos pobres e excluídos, aos *ninguneados* da história.

Que no son aunque sean.  
Que no hablan idiomas sino dialectos.  
Que no profesan religiones sino supersticiones.  
Que no hacen arte sino artesanía.  
Que no practican cultura sino folklore.  
Que no son seres humanos sino recursos humanos.  
Que no tienen cara sino brazos.  
Que no tienen nombre sino número.  
Que no figuran en la historia universal  
sino en la crónica roja de la prensa local.

Los nadies  
que cuestan menos que la bala que los mata... (GALEANO, 2004 p. 59)

Porque mesmo que a intenção de Albújar, livre pensador, com afeição ao discurso de González Prada, aponte para os discursos místicos, continua tendo um poço de preconceito com

os povos originários. Condena a corruptela dos sacerdotes do catolicismo, mas as crenças nativas são criticadas noutros termos: “[...] *la superstición, todo ese cúmulo de creencias irracionales con que parece venir el indio al mundo...[...] las leyendas juradas [...] la bellaquería de los sortilegos y hechiceros...*” (ALBÚJAR, 2015a. p. 51 - 52) Tanto, que o fim da história, moralizante, está relacionado a que o protagonista, convertido em contrabandista, muito preocupado por ter esquecido de se ajoelhar face ao seu jirca ao partir, é surpreendido. Perde “algunos segundos en guardar en el *huallqui*, el *iscupuro* y la *shipina*<sup>101</sup>,” e recebe os tiros que acabam com a sua vida. Maille, antes de morrer, exclama: “– *¡Jirca no me ha perdonado! ¡Por eso estaba mi coca muy amarga!*” (p. 56)

Mesmo que a obra de Scorza elabore um projeto de muito longo fôlego, de algum modo, sem as manifestações preconceituosas, coincide na “crença” da necessidade de abandono das ideias místicas. Se, nas quatro primeiras obras de LGS, o mito participa ativa (e até ludicamente) tanto da construção da trama quanto da estrutura narrativa, em *La tumba del relámpago* se perfila a necessidade do abandono da percepção mística da realidade para que possam evoluir as lutas dos protagonistas.

[*Em TR*] ...o próprio Scorza destece o misticismo como ferramenta para o combate, como se pode ver na cena em que Remigio Villena se nega a ver o resultado da batalha imediata no poncho-oráculo da tecelã. Porque acredita que como homem, perdendo ou ganhando, será dono do seu próprio destino que, como em *História de Garabombo, o invisível*, e como num Carnaval, se acaba numa Quarta-feira de Cinzas, e é parte de um ciclo de utopia, mortes e nascimentos, que só se repetem e nunca se acabam. Cíclico, como a concepção do tempo dos incas. (PÉREZ, 2015, p. 117)

O seguinte conto, *El caso Julio Zimens*, aborda o tema do cruzamento étnico de extremos. Um alemão, altamente intelectualizado, instalado na serra, casa com uma muito bela, mas muito “inculta” jovem índia. Aproveita o enredo para fazer curiosas e profundas críticas a tudo o que represente poder do estado sobre o indivíduo, em qualquer sistema que seja, e ao mesmo tempo oferecer a bibliografia das leituras do autor. Descreve o protagonista desta forma:

virtuoso científico, [...] era un admirador de la civilización incaica. A través de Prescott, Tschudi y demás historiadores de la conquista, había encontrado en el gran imperio de los incas los mismos principios de solidaridad política que en el poderoso imperio germano: el derecho de la fuerza, el derecho divino, la casta militar, el feudo, el despotismo paternal, la disciplina automatizadora, la absorción del individuo por el estado, el insaciable espíritu de conquista, el orgullo de unaraza superior, llevado hasta la demencia... (ALBÚJAR. 2015a. p. 56)

Com uma nada pequena vantagem para os autóctones, num elogio que mais parece saída da pluma de Valcárcel, que já veremos, do que do próprio Albújar:

---

<sup>101</sup> *Huallqui*, *iscupuro* e *shipina*: respectivamente, o saco em que transportam as folhas de coca, a cabaça com a cal que misturam para mascar e a colherzinha de madeira ou osso com que se servem da cal.



algo que Alemania no había alcanzado aún, a pesar de su desmedido servilismo militar y científico: el bienestar público como coronación del imperialismo incaico. Obra de pueblo superior, de raza fuerte, de gobernadores sabios. (ALBÚJAR. 2015a. p. 60 – 61)

A cenografia da narração é o escritório do próprio narrador-juiz. Sua interlocutora é a distinguida senhora Linares, muito branca. É a personagem que lhe serve narrativamente para disparar contra as hipocrisias da própria classe, no que refere à posição social, bem entendido, já que não à dermato-cromática. A mesma já sofrera o escárnio de ser despiolhada em meio a uma tertúlia em conto antes referido. O que dá o pontapé inicial ao relato é a pergunta da dama: “¿cuál ha sido el más interesante, el más sensacional?” e, ao escolher o Caso Zimens, adita a adjetivação como o “*más conmovedor que he conocido, lo más triste y lo más trágico también.*” Em contradição com as expectativas da interlocutora, o caso não é um dos crimes mais ribombantes. É, segundo o homem de leis, “*un caso en que no había delito, judicialmente hablando, y, por consiguiente, ni actor ni reo, había, sin embargo, todo esto, moralmente se entiende.*” (p. 57). É isso que desnorteia a dama, acicatando o interesse do leitor,

Mais o belo teuto da juventude, com um casamento desgraçado, contrai um câncer na face. À medida que avança a destruição do belo rosto, ele acaba perambulando pelas ruas em busca de comida, percebendo o nojo que produz nos outros que evitam sua presença.

A degradação física e psíquica da personagem é descrita com “requintes” de detalhes poéticos crudelíssimos: “*la llaga horrenda se ensanchaba, [...] la virulência se burlaba de los besos purificadores del termocauterio, [...] para esa rosa lívida, hedionda y rezumante no había el rocío de un milagro.*” (p. 62). Zimens, depois de dez anos de padecimentos e solidão absoluta, aparece na porta do juiz-narrador (que se nega a transpor, consciente do asco que provoca nos outros) para fazer uma consulta. Depois de narrar os detalhes do seu drama, resumido linhas acima, faz a pergunta que justifica a visita, o mesmo âmago ideológico-filosófico do conto: “– ¿Cree usted que un hombre de mi condición tiene derecho a matarse?” O juiz vai colocando todas as objeções razoáveis e legais que consegue imaginar: a obrigatoriedade de não fazer o mal a ninguém, a resignação, o valor da vida, a imortalidade e a evolução das almas, a impossibilidade de julgar o sofrimento do outro, etc. que Zimens vai roendo uma a uma, até reformular a pergunta inicial: “–*Ahora, dígame usted, ¿no es verdad que he debido matarme hace tiempo?*” A resposta parece uma confissão da opinião do autor sobre o direito à eutanásia voluntária “–*Si yo no fuera juez le daría a usted mi revólver.*” (p. 64). Também interessante, do ponto de vista ideológico, é a resposta final do condenado absolvido pré-crime: “–*Me voy con la satisfacción de saber que hay una religión que perdona al pecador y una justicia que*

*absuelve al delincuente... ¡Adiós!”* O conto acaba com uma última resposta dada à senhora Linares: *“Siempre es útil saber la verdad de una muerte. Y más útil todavía saber cómo mata la sociedad y cómo un hombre puede ser juez y reo al mismo tiempo.”* (p. 64)

#### 4.6 Cachorro de tigre

O aqui chamado filhote de tigre é uma criança índia órfã, colocada aos cuidados do narrador em primeira pessoa, (também juiz). A criança fora rejeitada por todas as autoridades civis, militares e eclesiásticas, pela péssima fama da sua família e da que tinha provocado sua orfandade. Assim: *“el vástago de uno de los bandoleros más famosos de estos desventurados campos andinos entró a ser un miembro más de mi familia.”* Pela sua vivacidade e inteligência, que lhe permitia aprender os afazeres, pela disponibilidade para o trabalho e sua paciência, *“Ishaco quedó, pues, convertido en la piedra angular de mi servidumbre.”* (p. 66)

Nos parágrafos gastos na evolução da personagem, talvez esteja subjacente a conflitante percepção de López Albújar sobre os nativos. Elogia sua prodigiosa memória: Já alfabetizado, *“le bastaba uno o dos repastos para repetir de una tirada hasta media página.”* Elogia também a sua capacidade de aprender com celeridade incomum a utilidade, o funcionamento e o manuseio dos objetos e ferramentas desconhecidos para ele. Mas junto dessas qualidades conviviam outras de *“una animalidad extraña”* entre as quais destaca o gosto de comer os próprios piolhos, a carne crua ou em decomposição, o sangue dos animais recém abatidos, enfim *“Era a ratos perdidos un insectívoro y un antropófago.”* E ao surpreendê-lo manuseando uma arma sua, no escritório, se pergunta: *“¿Habría en esta bestiezuela recién domada razón suficiente para que el complicado sentimiento de la venganza hubiese echado ya raíces en su corazón?”* (p. 69) E linhas à frente arrisca uma curiosa síntese da psicologia dos povos andinos e algumas das suas causas, que retomaremos ao analisar o seu “indigenismo.”

Faz então um flashback para comentar as tristes façanhas do pai do Ishaco, Adeodato Magarinho, e a valentia com que enfrentava as batidas enviadas no seu encalço. Para equilibrar a balança, descreve o vergonhoso retorno das partidas:

lo único que traían eran indios infelices, denunciados como bandoleros por la inquina lugareña, numerosas puntas de ganado lanar y vacuno y escopetas viejas y rifles inservibles, para disimular con estas recolecciones vandálicas la inutilidad de sus batidas. (ALBÚJAR, 2015a. p. 71 – 72)

O sucesso do bandido, sua astúcia e coragem o foram transformando numa personagem simpática e pitoresca, cantada nas tradições orais dos povos vizinhos. *“la fantasía popular*

*exagerando y retocando la leyenda del héroe.*” Até que somos informados de sua morte, causada numa noite de álcool em que Felipe Valerio, um dos seus homens o assassina, transformando-se no seu sucessor.

Ishaco desaparece e tempos depois cobra fama um novo bandido na região. Este grupo executa Felipe Valerio com requintes de crueldade: “*después de haberle tenido toda una noche colgado por los pies, lo había mutilado paulatinamente en el espacio de varios días.*” O narrador intradieético associa essa crueldade com perversas práticas da criança de quem fora tutor aplicadas a animais domésticos da sua residência. Mas quando um jovem entra no seu escritório e se apresenta como Ishaco, fica admirado de que a vida de bandoleiro não tivesse mudado seus traços e que perdurassem, em seus olhos, “*un aire tal de simplicidad, de limpidez, que desconcertaban.*” Inicia-se uma conversa amena até que o juiz manda o jovem tirar o *poncho*. A fedentina que invade então o escritório o leva a ordenar que abra o seu *huallqui*.

—¿De quién son esos ojos, canalla? —De Valerio, taita. Se los saqué para que no me persiguiera la justicia. Y aquellos dos pedazos de carne globular, gelatinosos y lívidos, como bolsas de tarántula, eran, efectivamente, dos ojos humanos que parecían mirar y sugerir el horror de cien tragedias. (ALBÚJAR, 2015a. p. 76)

#### 4.7 *La mula de taita Ramun*

S mula não é outra que a ama de chaves do padre Ramón Ortiz, cura de Chupán. O conto serve aos objetivos de descrever as festas sacro-profanas celebradas nas comunidades indígenas da serra no primeiro e no segundo dia do ano. No primeiro, a entrega dos bens materiais comunitários e os simbólicos de mando aos novos *concejales* escolhidos pela comunidade. No segundo, a festa em que os *yayas catipan* auscultando os augúrios sobre os eventos do ano pela frente. A descrição nos coloca em presença do padre negociando com o primeiro *moyordomo* da festa. Em cena que lembra muito uma situação semelhante em *Aves sin nido* já referida. A longa negociação e a ineficácia de todas as tentativas de regateio realizadas por Marcelino resultam inúteis. Padre Román é irredutível e tem uma argumentação sacro mundana inexpugnável para proteger a sua avareza. Revela-nos também as formas como a igreja muitas vezes realizava empréstimos, com ágio desmesurado, como é a antiga dívida que a comunidade tem com a freguesia dos seus vizinhos de Obas. Dívida gerada pela necessidade de uma cruzada de cerimônias religiosas protagonizadas pela imagem de São Santiago, para afastar a praga que não deixara nem uma planta viva décadas atrás. A paróquia dos vizinhos fez um empréstimo leonino, que resultou numa dívida que se ampliava a cada ano. O conto termina numa

fantochada. No meio dos rituais do segundo dia de festa, os vizinhos de Obas invadem Chupán. Dispostos a cobrar a dívida, começam por incendiar os casebres e vão partir para o saqueio quando, disfarçados de São Santiago, o padre, sua ama de chaves e o sacristão põem para correr os crédulos obainhos.

Apenas para ilustrar a forma como López Albújar coloca na mesma cota, as religiões trazidas da Europa e as locais:

el segundo [...] día de la expansión, [...] en que la idolatría, la superstición, la sensualidad y la glotonería se chocan, se mezclan y bullen en torno de una imagen grotesca, que la ingenuidad pasea en triunfo, [O único índio de Obas que não foge inicialmente, vê] sus compañeros, capaces, tratándose de los hombres, de todas las atrocidades imaginables, pero supersticiosos y cobardes hasta la asquerosidad ante las cosas de la iglesia. (ALBÚJAR, 2015a. p. 88)

#### 4.8 *López Albújar*, ninguneado literário por causa das nomenclaturas

Com a obra de López Albújar, principalmente com *Contos andinos*, acreditamos acontecer situação semelhante à que condenou Manuel Scorza. As discussões focalizaram quase exclusivamente a pertinência ou não ao *indigenismo* ou a uma *nova vertente* da mesma corrente. As adjetivações nutantes do autor sobre a etnia autóctone geraram descaminhos críticos que acabaram encobrando os aportes que suas páginas fizeram não apenas às letras peruanas e às do continente, mas à mesma corrente a cuja qualificação se pretendia vedar o ingresso, pelo menos se entendemos esta não como uma filiação “partidária” ou ideológica, mas como compromisso de criação literária ao abordar as temáticas relacionadas ao mundo do referente e ao criar representações vivas das pessoas-personagens em questão. Muito mais autorizados do que nós para este tipo de afirmações, é Escajadillo, que em trabalho sob o nome de *López Albújar, ¿narrador o juez?* opina:

Hace muchos años pensé que López Albújar era uno de los escritores peor leídos de comienzos del siglo XX y aunque en los últimos tiempos haya cierto movimiento en torno a su obra yo creo que Cuentos andinos merece un sitio más protagónico dentro de nuestras letras. (ESCAJADILLO. 2013. P 42)

O detonador da acérrima crítica que enfrentou nasceu na realidade de um pequeno ensaio. Sete anos após a publicação de *Contos andinos*, Amauta inclui artigo de Albújar intitulado *Sobre la psicología del indio*, un listado de 70 características que refletem “*sus observaciones sobre el comportamiento del indio tanto en su vida privada como en el mundo urbano.*” Uma lista quiçá pouco feliz de observações que podem ter-se ajustado àqueles indígenas que conhecera mais de perto nos processos, mas que estendida a toda uma etnia mais

parece um reflexo de seus recalques pessoais. Alguns simplesmente contraditórios. Mas talvez a falência mais gritante da sua análise é que suas descrições parecem ignorar a assimetria de poder em que ocorrem estas relações, mesmo que reconheça isto nos três últimos pontos listados.

Apenas para ilustrar: no número 1 da lista, “*el indio campesino no sabe mendigar [...] mejor que pedir es robar [...] o coger lo que encuentra al alcance de su mano.*” Já no nº 11: “*No sabe dar pero sí pedir.*” E no 3º, aquele mais parece refletir um sentimento próprio, “*Jamás confía en el misti aunque viva con él cien años, a no ser que se le identifique, porque el indio es pronto a la desconfianza y por cualquier motivo.*” Outro dos elementos que ocupam a descrição de Albújar, em vários dos “artigos” do seu códex, é o interesse pelo dinheiro: qualificando o índio de “*exacto y duro en el cobro y tardo y socarrón en el pago*”, e pelo interesse, desumano, “*Estima a su yunta más que a su mujer y a sus carneros más que a sus hijos*” ou também “*Cuando cobra, dos y dos son cinco; cuando paga, dos y dos son tres.*” Resulta curiosa a oposição com estes outros: “*Como cualquier cosa le basta para la vida, no conoce el lujo de la (sic) superfluo*” ou mais adiante “*No conoce la miseria porque todo le sobra.*” Apenas nos três últimos quesitos tenta amortecer mediante a contextualização, no 68 p. ex. “*Como todos los seres secularmente perseguidos e hostilizados, es simulador y mimetista frente al peligro. [...] pero en el fondo el indio es pacífico, más pastoril y agrícola que guerrero y vandálico.*” (ALBUJAR, 1926. p. 1 – 2)

Parece que neste artigo Albújar não deixou de lado sua afeição pela literatura e por algumas das “características” que mais parecem inspiradas na graça da redação e no engenho dos adágios populares do que em verdadeiras observações sociológicas, como poderia se supor pelo título do escrito. Porém, o próprio autor, nos dois parágrafos que antecedem a enumeração, explica a relatividade destas observações: “*el indio tiene dos caras*”, uma no trato com seus iguais, e outra na sua relação com o *misti*. Advertindo então que alguns dos pontos do “*ideário*” “*podrían parecer falsos o contradictorios.*”

Mas este ‘index’ foi aproveitado pelas posições radicais *españolistas* para tentar desprestigiar todo o movimento indigenista. Nas publicações de *Amauta* seguiu-se uma polémica protagonizada, nas suas plumas mais agudas, por Mariátegui e Luis Alberto Sánchez. Este último já tinha julgado *Contos andinos*, como “*destinadas a probar, según me parece, que el indio es el más despreciable ser que habita sobre la tierra.*” Escajadillo levanta do mesmo Sánchez, em *La literatura peruana. Derrotero para una historia cultural del Perú* (1965) o seguinte comentário:

Con un estilo directo, apenas dorado de literatura, López Albújar, presenta casos humanos tal como desfilan ante su gabinete de juez... Pero, en el fondo era un libro amargo, más sociológico que literario, una sucesión de casos tristes, anormales algunos, todos en los linderos de la penalidad (SÁNCHEZ, 1965.<sup>102</sup> p. 1216-1217, apud ESCAJADILLO 2013. p. 39).

Este tipo de argumentação originada no seu artigo, perseguiu *Cuentos andinos* ainda por muito tempo, Vargas Llosa não faltou à cita catalogando o volume como: “*un impresionante catálogo de depravaciones sexuales y furores homicidas del indio, [...] que López Albújar, [...] sólo parece haber visto en el banquillo de los acusados*”<sup>103</sup> o do “*banquillo*” se entende como um fazer de solidariedade correligionária, digamos, já sobre a depravação sexual, Escajadillo puxa a orelha do Nobel nestes termos: “*No hay ni siquiera un indiecito que le agarra de la manito a una compañera. ¿Dónde están los “depravados sexuales”? No hay vida sexual, en absoluto, en los Cuentos andinos...*” (ESCAJADILLO 2013. p. 39)

Inconsciente ou de propósito, as críticas nestes termos antidialógicos quase, tem afastado a obra do reconhecimento literário e do aporte às discussões sobre a cultura nacional tão necessárias para os países em consolidação. O que resulta obtuso, num autor do qual se pode discordar das representações parciais do universo retratado, da sua visão de mundo e da própria humanidade; mas não faz muito sentido num autor que não se esconde na sua prosa. Pelo contrário, nas suas ficções costuradas com retalhos de realidades, estão também expostas algumas das suas ideias, contraditórias muitas delas, suas inseguranças e interpretação das instituições sociais e culturais com que convivia. Injusto também é ignorar que as informações sobre as míticas origens de Huánuco, descritas em *Los tres jircas*, o código de direito das comunidades descrito em *Ushanan Jampi*, ou à descrição das vestimentas, dos costumes, o “retrato” dos cachorros que participam como um contraponto narrativo mesclados a tal ponto com as gentes que metaforizam o preconceito estendido da quase animalidade dos índios, e inúmeros exemplos mais, não poderiam ter sido encontradas ou ouvidas no “*banquillo de juez*”; senão, como nos revela no prólogo da edição de 1920 Ezequiel S. Ayllón: López Albújar visitava as comunidades livreta em mãos e acompanhado de um intérprete, anotando tanto o que lhe é narrado pelos *comuneros*, quanto tudo aquilo que via na paisagem ou nas ruas. Do mesmo modo procederia depois Arguedas, não apenas nas suas pesquisas musicais e antropológicas, e também Scorza como vimos em páginas precedentes.

---

102 SÁNCHEZ, Luis Alberto, La literatura peruana. Derrotero para una historia cultural del Perú, 4ª ed., Ediventas, Lima, 1965.

103 “*José María Arguedas descubre al indio auténtico*” (Vargas Llosa 1964) também publicado posteriormente como Prólogo de *Los ríos profundos* edição de Casa de las Américas.

#### 4.9 O autor que não se escondia

Quando da suspensão de suas funções por três meses “sem vencimentos” mencionada —tempo que aproveitara para escrever os *Cuentos andinos*—, o próprio autor reconhece sua falta antecipadamente na sentença: “*cierto que el adulterio está probado legalmente, pero como en el caso presente la ley es injusta, pues se trata de un hecho que a mi juicio no es delictuoso, me abstengo de aplicarla y absuelvo a los acusados.*” Sua intenção é questionar a sobrevivência de códigos antigos e inadaptados para a modernização do moral e dos costumes da época.<sup>104</sup>

López Albújar junta a certas ideias anarquistas e agnósticas, sua condição de mestiço, pela que não adscrive a nenhuma filiação étnica, mesmo que na sua prosa se percebem trechos preconceituosos sobre uns e outros, índios, brancos ilustrados, negros, mestiços e até chineses. Estão de algum modo presentes também, certo puritanismo, orientado pela sua distância dos “prazeres” do tabaco e do álcool. E uma auto-percepção como provinciano, como percebemos mais de uma vez em *Las caridades de la señora Tordoya*.

Sobre as suas temáticas macabras relacionadas ao mundo andino, é necessário não esquecer que não estão referidas apenas aos povos originários. Ele dispara com as mesmas armas sobre os seus iguais socialmente falando. No conto *El blanco*, já citado, o narrador-juiz, recém instalado em Abancay, relata a visita à fazenda de um ex-colega da universidade. Na longa cavalgata até as terras de Diego Montes, vai descobrindo o sistema feudal imperante na região. Os índios postados nos recantos mais perigosos do caminho, armados e prontos para proteger o seu anfitrião, e o verdadeiro códex da lei “*todos los artículos del Código Civil y del Código Penal los tengo reducidos a cincuenta carabinas con su respectiva dotación de tiros.*” (ALBÚJAR, 2015b. p. 48) De algum modo, no discurso do seu anfitrião inclui a lógica que também permeia esse raciocínio, estabelecendo uma comparação com a “civilidade” citadina e até das grandes metrópoles, não deixando estas em melhor situação.

[Em Lima] le ponen la puntería a lo tuyo y te lo quitan, ya con el pretexto de utilidad pública, ya porque a cualquier señorón de esos se le ha ocurrido ensanchar su propiedad. Y te lo quitan con papel sellado, que es lo peor. ¡Plum! Aquí, ¡que nos vengan con ésas! Claro es que si aquí no se emplean los mismos métodos no es por falta de ganas, sino porque no lo consentimos, porque más tarda uno en embestirnos con el papel sellado que nosotros en meterles una bala. El miedo es, pues, el que nos hace vivir a todos en paz dentro de este aparente estado de guerra. Como las naciones

<sup>104</sup> Estas informações e fonte para aprofundar nos aspectos jurídicos destes eventos aparecem no livro *Enrique López Albújar: Juez reformador del derecho penal*, escrito por Rodolfo Vega Billán, atualmente fiscal provincial de Huánuco, e publicado recentemente pela *Universidad Nacional Hermilio Valdizán*. Nele se verifica que como pretendia Albújar, o código penal não inclui mais o delito de adulterio. Descoberto em artigo *Diálogo con Enrique López Albújar, Huánuco de los caballeros del Perú, entre la justicia*. Acesso em: <http://www.idl.org.pe/idlrev/revistas/159/159ernesto.pdf>

de Europa. Aquí cada patrón, cada propietario, cada terrateniente, es una fuerza, una republiquita, un estado en plena beligerancia. (ALBÚJAR, 2015b. p. 50)

Depois de pantagruélica comilança bem regada, surpreende-se o narrador quando a fumante mulher do anfitrião lhe explica, sorridente, que não é esposa, ainda. “*No es cosa que urge. La bendición del cura no es la que casa sino la voluntad. Y luego, que siempre es mejor ensayar que equivocarnos cuando la cosa no tiene ya remedio.*” (p. 51) A conversação continua nestas inesperadas opiniões de precursor cunho feminista, até que surge entre os “da casa” a ideia de praticar uns tirinhos para o narrador mostrar os seus dotes.

Começa então uma demonstração de habilidades com o revólver, em que os anfitriões realizam proezas. O real maravilhoso intervém para permitir que Diego desfunde, pelo bico, meia dúzia de garrafas deitadas numa tabua a trinta passos. Depois de muita insistência, o narrador aceita fazer um disparo, que surpreendendo o próprio, alcança idêntico resultado. O anfitrião sobe a aposta dizendo que também é importante deixar de lado os escrúpulos e quer avaliar o narrador sobre esse item. Passam então a uma bodega onde o alvo que oferece para a seguinte prática é a cabeça putrefata de um homem, cheia de moscas e de furos de bala. É a cabeça de um temido bandido da região que assassinara o pai de Diego Montes. O filho vingou-o. O narrador, horrorizado, despede-se e parte prometendo abandonar Abancay e se demitir.

Como podemos ver, o terror não provém das vinganças ou do primitivismo do índio. A violência está enquistada numa “sociedade” que não chegou a constituir-se como tal. As suas partes não arribaram a consensos dialógicos que permitam estabelecer mínimos acordos em prol de soluções abonadas de negociações políticas e não regidas a sangue e medo. Sessenta anos mais tarde da publicação dos *Cuentos andinos*, fundamentalmente na região da diegese, a Guerra Civil custará umas 70 mil vidas. Na obra de Manuel Scorza que tratamos, acabada de publicar uns quatro anos antes do início estes enfrentamentos, já estava anunciada, temida e não recomendada pelo autor. Ele entendia que o “parque bélico” disponível, do lado dos herdeiros do sangue incaico, tornava a-priori, perdido o conflito.

Sobre o questionamento das descrições minuciosas das carnificinas presentes nos contos, que as tornaria macabras, e pior, o leitor pouco analítico podia colocar apenas na conta dos habitantes primigênicos, acreditamos que respondem a uma estratégia literária. Que atende a necessidades próprias e também à “intenção” como autor. Esses olhos arrancados, as tripas já secas penduradas na porta dos Maille, a cabeça em putrefação servindo de tiro ao alvo. Não são exclusividade de nosso autor.



Passando por Rabelais, Sade, Boccaccio, essas relações com a biologia, ou o asco, como em Lovecraft, a crítica literária já anotou demasiadamente essas correlações. Contudo, talvez fosse o caso de nos determos nas escolhas [psicológicas] de estilo de López Albújar. Toda escolha psicológica de um escritor é também uma escolha sociológica. Nesse ponto, há mais forças envolvidas: a derivação de um romantismo realista (onde se inclui o *indigenismo*) associado ao rompimento do autor com certa mística ou repulsa à religiosidade e escatologia política, uma redenção também pela linguagem. A linguagem que serve tanto para repudiar o que se deseja, que transforma arte em algo “anti-artístico”, como neste aforisma de Adorno:

Nenhuma obra artística pode evitar, na organização social, a sua pertença à cultura, mas também não há nenhuma, que seja mais do que arte industrial, que não tenha feito à cultura um gesto de repúdio – pelo que se tornou obra de arte. A arte é tão antiartística como os artistas. Na renúncia à meta do instinto preserva para este a fidelidade desmascaradora do socialmente desejado, que Freud com ingenuidade exalta como a sublimação que, provavelmente, não existe. (ADORNO, 2001, p. 222).

É dessa ambivalência a escolha de López Albújar<sup>105</sup>. Uma escolha estética, um refugio, do sagrado no impuro, do impuro no sagrado, que poderiam ser melhor vistos na obra da antropóloga Mary Douglas<sup>106</sup>, ou, antes, nos estudos de Freud sobre a histeria, a busca de certos bem insertos desconfortos. Poderíamos ler inversamente a fala do juiz narrador em *El caso Zimens* sobre a sordidez de certos crimes: “*Los jueces, los médicos, las madres de caridad tenemos un punto de contacto: la anestesia del sentimiento.*” Ou observá-lo à luz das palavras de Bauman:

Tais refugos são sempre motivo de reações de repulsa, visto que causam ao homem o desconforto do inclassificável e, por conseguinte, do incontrolável. Assim, o homem jamais está tranquilo na presença do ambíguo, sendo necessário buscar mecanismos para escondê-lo. As ervas daninhas são o refugio da jardinagem, ruas feias o refugio do planejamento urbano, a dissidência o refugio da unidade ideológica, a heresia o refugio da ortodoxia, a intrusão o refugio da construção do Estado Nação. São refugos porque desafiam a classificação e a arrumação da grade. São a mistura desautorizada de categorias que não devem se misturar. [E em plena ressonância com o nosso juiz, rebelde até contra a própria justiça que administra] Receberam a pena de morte por resistir à separação. O fato de que não ficariam em cima do muro se, antes de mais nada, o muro não tivesse sido construído não seria considerado pelo tribunal moderno uma defesa válida. O tribunal está aí para preservar a nitidez do muro (BAUMAN, 1999, p. 23).<sup>107</sup>

---

105 (...). O escritor, fascinado pelo abjeto, imagina sua lógica, projeta-se dentro dele, introjeta-o e, como consequência, perverte a linguagem – estilo e conteúdo (KRISTEVA, 1974, p.16)

106 *Pureza e perigo*.

107 BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e ambivalência*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

## 4.10 Sobre as contribuições literárias de López Albújar

*Cuando yo salgo de viaje mi corazón se queda en casa.  
A las grandes ciudades no se debe venir con estorbos.  
López Albújar<sup>108</sup>*

Nada introduziria melhor, apontando ainda um Norte para observar, que as próprias palavras do autor em carta a Miguel Unamuno, ao eviá-lhe exemplar de *Los cuentos...* e que Adriana Churampi Ramirez colocou como epígrafe em seu artigo para a Universidade de Leiden<sup>109</sup> : “*Yo no soy sólo un cuentista [...] sino un perpetuo inadaptado, un rebelde, y, por contraposición, un encadenado a la prosaica labor de hacer justicia a los hombres.*”

No que se refere aos aportes do autor, tanto à corrente *indigenista* quanto às narrativas da ficção peruana, seguramente devemos mencionar como primeira, a de ter oferecido uma serie de relatos que concorre em pé de igualdade com o melhor da ficção breve continental da época. Personagens solidamente construídos, críveis de realizar as proezas ou calamidades descritas, em ambientações e em alguns casos atmosferas perfeitamente escolhidas ou induzidas, progressões dramáticas cuidadosamente urdidadas, bom manejo do final que surpreende ou impacta. Assim como Unamuno elogiou os seus trabalhos, imaginamos que Horacio Quiroga também os teria celebrado. O *realismo tardio*, também municionado pejorativamente contra a obra, resulta em todo coerente com o fato de que o modernismo não foi apenas um capricho das artes, senão decorrente ou imerso em mudanças político sociais com o advento da industrialização, a democratização da cultura por meio da leitura, a escolaridade, a circulação de jornais, a imigração, e outros fatores associados. Mas o meio geográfico social que da carne aos relatos é um mundo submerso no feudalismo, e ainda o será por algumas décadas.<sup>110</sup>

---

108 Em: *Las caridades de la señora Tordoya*. (ALBÚJAR, 2017. p. 176)

109 CHURAMPI RAMÍREZ, Adriana - *Corpus Delicti. El cuerpo indígena del delito en dos relatos de Enrique López Albújar*, 2016

110 Apenas sustentando este argumento lemos no conto *Huayna-pishtanag* “—Cierto, pero los patrones de por acá son como el trapiche, que lo sueltan a uno cuando ya es bagazo. En el Cerro [nas minas] nos acabamos más pronto, verdad, pero los gringos no nos tocan a nuestras mujeres ni a nuestras hijas; pagan cuatro o cinco veces más y no permiten fiestas ni curas que se lleven todo lo que ganamos. (ALBUJAR, 2015b. p. 29 - 30)

E também: “...una provincia como ésta, donde todo crimen es una atrocidad y todo criminal un antropoide, donde las víctimas despiertan canibalismos ancestrales y la superstición interviene en el asesinato con su ritualidad sangrienta...” El caso Zimens (ALBÚJAR. 2017. p. 42)

O mesmo autor, de forma meta-literária reconhece essas decisões e ainda zomba das novas vertentes. Em *Las caridades de la señora Tordoya*, num diálogo com esta, sugere iniciar o conto de um modo que não o fará;

lo empezaría así, un poco vanguardistamente, como se estila hoy: “Calle extracentral. Auto lampante, detenido derrepente en son de panne, cabe una esquina huérfana de radiocacofónicos ruidos. Dama intempestiva, estrangulada por el sedoso beso de una piel encubridora...” Etcétera, etcétera... (ALBÚJAR. 2017. p. 174)

Num diálogo entre o narrador-juiz e a senhora do título do conto, explica algumas considerações sobre esse gênero literário. No diálogo, brinca psicologicamente com a sua anfitriã, quem vai descobrindo aos poucos ser a personagem do conto que o homem está tracejando enquanto fala: a mulher adúltera descoberta por acaso pelo narrador. Assim considera: “*la absurdidad es el alma del cuento.*”<sup>111</sup> Ou “*...causarle alguna emoción, que es el mayor triunfo a que puede aspirar un cuentista...*” e também: “*No tengo aficiones detectivescas ni me agrada mucho la novela policial, pero tengo la manía de la observación.*” (p. 162)

Albújar não arrisca nas dificuldades das focalizações diversificadas. Sente-se seguro no seu narrador em 1º pessoa, que ainda que mude o nome ou a profissão tem sempre o seu perfume, suas cavilações. Maneja com eficiência os diálogos, dinâmicos e oportunos, aditando fluidez e vivacidade, quase sempre situados em cenários *ad hoc* cuja elaboração confirmam sua “*manía observadora.*” Por falta destes possíveis outros pontos de perspectiva, recorre ao recurso da fábula na ventriloquia de um piolho, das folhas da coca ou a metonímia nas mãos da adúltera<sup>112</sup>.

Una mano que me dijo muchas cosas, una de ellas, la afirmación de una aplastante realidad, que mi imaginación se apresuró a interpretar de esta manera: “Soy la misma que viste ayer enguantada, y que tú hubieras querido paralizar con un beso. (ALBÚJAR, 2017. p. 170)

Se mencionamos a eficiente construção da caracterização de personagens, parece ser este mesmo cuidado que tenha guiado o autor a evitar esses outros “atores” secundários. Na maioria das vezes este aparece apenas no interlocutor necessário aos diálogos, e a limitação espacial do conto, dificulta estes cuidados de progressão psicológica dos mesmos. Bem pode ser este mesmo motivo o que inspirou o “reaproveitamento” de certas personagens em contos diferentes, como a senhora Linares, ou os Maillen, já mencionados.

<sup>111</sup> Neste mesmo trabalho mencionamos que o absurdo é imprescindível nos gêneros humorísticos, tal vez “*surpresa*” seria mais ajustado para o caso do conto.

<sup>112</sup> *Las caridades de la señora de Tordoya* bem posterior a *Cuentos andinos* e *Nuevos cuentos andinos*, foi publicado em 1954. Nele, o protagonista narrador em primeira pessoa e também juiz de Piura, passeando num subúrbio de Lima, segue uma mulher na rua e descobre que ela acode a um encontro amoroso evidentemente clandestino. Para sua surpresa no dia seguinte acode a um jantar que lhe oferece um velho amigo e descobre que a mulher é a esposa deste.

Aos não suficientes, mas bem fundamentados elogios que a sua obra mereceu, dentre as quais, a de ter introduzido personagens que “*aprehenden, en sus secos y duros dibujos, emociones sustantivas de la vida de la sierra, y nos presentan algunos escorzos del alma del indio.*” (MARIATEGUI 1952. p. 360) Amplia com acerto crítico, o efetuado por Ciro Alegría, ao ter introduzido nas letras, os primeiros personagens indígenas “*de carne y hueso.*” Porque o interessante destes personagens é a revelação psicológica dos mesmos, ainda considerando o estreito “recorte sociológico” de sua condição de rebeldes. Porém, é possível que para Albújar esteja nesse detalhe, justamente, a semente de esperança de um renascer das culturas vencidas, como deixa entrever o final da carta a seus filhos antes citada.” Ao falar da “*raza*” “*que si hoy parece ser nuestra vergüenza, ayer fue nuestra gloria y mañana tal vez sea nuestra salvación*” (ALBÚJAR, 2015a. p. 9)

Em auxílio a estas afirmações citaremos um rico ensaio de Francisco J. López Alfonso<sup>113</sup>. Nele destaca que López Albújar produz um material que não milita nos extremos vigentes que discutem o problema do índio compartilhando o norte de formação do Estado Nação, senão que problematiza e relativiza a autenticidade que propõem ambos os extremos:

los indígenas de López Albújar no se mostraban como simples y eternas victimas a las que se les hubiese robado toda la energía, pues eso equivaldría a excluir cualquier cambio; es decir, excluir la posibilidad de pensamiento político y aun de la política misma. Esta violenta libertad era la promesa de un futuro mejor, la condena absoluta de determinismo reaccionario y de su pareja ética, el paternalismo. (ALFONSO, 1998. p. 118)

No interesse deste trabalho, resultou de grande riqueza perceber que do mesmo modo em que grandes pintores retomavam temas ou cenas de gênios precedentes, Scorza vai recriar personagens e conflitos *Albújarianos*, com outras ferramentas literárias. Já mencionamos a coincidência da personagem Juan Maille com Espírito Félix, representando os índios que crescem intelectualmente longe da sua terra, no contato cultural com os trabalhadores nas cidades, no quartel, no cárcere (no caso de Scorza). Don Migdonio, o senhor feudal contra o qual tenta se levantar Félix, pode ser “filho” literário do Miguel, fazendeiro de *Huayna pishtanag* de *Nuevos cuentos andinos*, também acostumado a cobrar o *direito de pernada*. Neste conto, Albújar também toca no tema da linguagem como instrumento de dominação. O casal protagonista do conto são heróis trágicos. O índio Aureliano é um dos primeiros personagens índios que vemos enfrentar o patrão cara a cara para acabar com a injustiça; do mesmo modo sua mulher (Avelina) que para evitar ser possuída à força, depois de que os cachorros do patrão

---

113 ALFONSO, Francisco José López - *Aproximación a “Cuentos andinos”* -Universitat de València. 1998, Acesso em <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=52274>

deram conta do companheiro, acaba com a própria vida jogando-se de uma falésia. Outra manobra que Scorza repetirá em *La tumba del relámpago*, é a aparição do autor na diegese, ainda que nosso contista o faz com uma letra transtrocada no sobrenome: “[...] y anda a Huánuco a ampararte en la casa del juez Arbuja, al que se lo contarás todo. Es juez que no le tiene miedo a los mistis y se encara hasta con los prefectos cuando abusan, y los hace enjuiciar...” (ALBÚJAR, 2015b. p. 38) O fato de que Scorza publicara nos seus empreendimentos editoriais já mencionados, três livros de contos do autor que nos ocupa, fortalece estes nossos cálculos.

Se tentássemos resumir os comentários positivos que despertou (e desperta) a sua obra, poderíamos dizer que se nas narrativas anteriores se falava do índio, mas com protagonistas sempre alheios à etnia, a qual aportava apenas o cenário pintado da paisagem e alguns deles formavam parte de um coral ou como figurantes; com Albújar, eles vão ser atores principais, e protagonistas de ações épicas, mesmo que (talvez demasiadas delas), ligadas à violência extrema. Porém, como veremos nos seguintes autores, e também na triste história das últimas décadas do Peru, a incessante presença das formas mais macabras da violência impregnará as páginas que emanam de idênticas realidades que as nutrem.

É possível que o autor metaforizasse sua autopercepção face ao meio cultural da época na descrição do dilema da personagem Zimens face a sua mulher iletrada:

Zimens, en medio de sus extravagancias, era un romántico, un bohemio, una inteligencia atiborrada de teorías nebulosas, de esteticismos abstrusos, de conceptos filosóficos atrevidos, todo lo cual formaba en torno suyo una valla insalvable para el alma inculta y primitiva de su mujer. (ALBÚJAR, 2015a. p. 60)

Mas como vacina para evitar o desperdício do novo espírito que o autor aportou às narrativas dos Andes vale a clarividência do prólogo da primeira edição de *Cuentos Andinos*, Luis Fernando Vidal adverte:

Trascender las impactantes imágenes de López Albújar implica acceder a un espacio en el que la rebeldía, la altivez que recapturan para sí sus personajes es un asedio inacabado a la paradójica humanización por la violencia. (ALBÚJAR, 2015a. p. 7)

E também a afirmação de López Alfonso:

Cuentos andinos es, entonces una interrogación permanente: ¿qué es la identidad?, ¿quiénes somos? López Albújar no escribe más que signos de puntuación, nada de nobles apostolados, nada de solemnes actitudes de redentores clarividentes, sino simplemente signos de exclamación e interrogación. No es lo bastante estúpido para creerse capaz de conocer sin fisuras la situación “del otro” o la suya. Pero esto no supone claudicar en un irracionalismo estetizante que excluya de antemano toda posibilidad de interpretación de otra cultura. (ALFONSO, 1998, p. 121)

#### 4.11 Os brilhantes artistas autóctones e a função “ponte” da arte

Em Matalaché, o escravo José Manuel, será um dos personagens protagonistas do drama que apresenta o romance ambientado a começos do XIX em Piúra. Suas habilidades extraordinárias em diferentes artes, é o que fará possível a aproximação a segunda protagonista, María Luz, filha de Don Juan Francisco de los Ríos y Zúñiga. Este é proprietário de La Tina, fazenda, curtume e saboaria, locação do enredo<sup>114</sup>. Ante a dificuldade de encontrar na região o seleiro capaz de refazer os baixos-relevos em couro do altar da capela da fazenda, José Manuel é a presentado a Maria Luz. O encontro fará de ambos as vítimas simultâneas de Cupido, miolo do enredo que encerra a obra: clássico do amor proibido por motivos sócias e étnicos. A cena mencionada revelará os impensáveis dotes do escravo. O próprio, publicita o alcance de suas destrezas que, inicialmente, são apenas manuais: “—*Todas los que me propongo hacer, señorita, y para lo que bastan las manos.*” de carpintaria, “*un poco. Y de herrería, ebanistería, curtiduría y zapatería. Si la señorita quisiera le haría unas zapatillas para la casa o unos chapines para la calle, que harían hablar de sus pies lo menos un año.*” (ALBÚJAR, 2015c, p. 64) E os pés, ou melhor, a medição dos pés da jovem, darão pé para o início de uma cena fetichista de aproximação e de descrição de sutilezas culturais e fantasias, instaladas nos interstícios psicológicos de ambos os lados da relação escravagista. Tudo isso, num diálogo que perde verossimilhança pela escolha léxica e pelo aprofundamento de certas observações. E também pela escolha do registro, já que nos diálogos das escravas o autor tenta reproduzir a fonética e a redação com deficiente domínio do castelhano, as de José Manuel não obedecem a este critério<sup>115</sup>. Para completar o leque de habilidades do jovem, é também um exímio guitarrista, canta e compõe. Um elemento que age como condimento moral e de curiosidade para o enredo é uma outra das tarefas que eram encomendadas ao mulato, a de produzir capital

---

<sup>114</sup> Na obra são mencionadas as ideias contrapostas de figuras históricas do *Río de la Plata*, como Belgrano, Castelli, Paso, French, Beruti, Vieytes, Rodríguez Peña, Rivadavia. Justificada na visita realizada a “*La jabonería de Vieytes*”, famosa, por ser o local de reunião dos revolucionários do que seria depois a Argentina.

<sup>115</sup> Páginas a frente, talvez advertido desta fragilidade da trama, complementa a caracterização da personagem com um recurso que pouco utiliza em outras situações. Em analepse das meditações do “artista”, lembra que antes de vir a servir ao dono de *La Tina*, alfabetizado na fazenda em que nasceu, passava horas lendo os volumes da biblioteca, supondo ser ele próprio filho bastardo do patrão com uma escrava. Isto retrata bem uma diferencia da atividade dos homens letrados da época, para os quais a literatura era “mais” um campo cultural de batalha. Já temos sinalizado esta coincidência de autores em que a atividade jornalística, ensaística e epistolar (e no que nos ocupa a atividade judicial) tinha um protagonismo fundamental nos embates ideológicos. Aos poucos, irão surgindo os escritores a tempo integral, que frente a descoberta de fragilidades na estrutura dramática de uma obra, chegam a rasgar tudo o escrito, ou reinventar cenas, diálogos ou personagens que permitam recompor a solidez de credibilidade da representação mimética.

humano de qualidade biológica nas escravas jovens da fazenda e de proprietários vizinhos. Práticas que são abolidas no estabelecimento quando Maria Luz vem conviver com seu pai.

Mas ao entregar o trabalho em couro, num dilatado elogio da obra, em que não deixam de escapar os contraditórios prejulgamentos culturais que subjazem ainda (em Albújar ou apenas no narrador?): “*En su híbrido cerebro había prevalecido la célula más civilizada. El simbólico azul de su savia ibérica había comunicado mayor fuerza a su inspiración que el rojo de su sangre africana.*” (ALBÚJAR, 2015c, p. 78)

Mas é a sua arte musical que servirá ao autor para encaminhar o seu romance na direção da tragédia. Outro dono de terras, Don Jerónimo, conta entre seus servos com um famoso guitarrista, o negro *Nicanor*. Numa festa, ambos os patrões, depois de algum intercambio de opiniões políticas (*estásimos*), falam dos seus respectivos artistas e acaba se concertando um certame. Além das apostas em metálico, fica combinado que o vencido passará a servir o “proprietário” do outro. Inspirado de certo, na cena da *payada* que acaba obrigando ao protagonista do *Martín Fierro* a abandonar sua terra para se refugiar nas *tolderías* indígenas da pampa argentina.<sup>116</sup>

Antes de que aconteça o duelo compactuado, no que podemos interpretar como a peripécia do drama, oraculizada no título do capítulo XXIII, *Un corazón que se abre y una puerta que se cierra*, apresenta-se o *hýbris*<sup>117</sup>, primeiro degrau da “descida ao édem (perdão) aos infernos.” María Luz, na escuridão de um encontro clandestino, se faz passar por outra personagem feminina, e conversando com José Manuel sentada junto a ele, verifica que é, na realidade, dela, que o protagonista está apaixonado. Luz revela então a sua identidade ao surpreso<sup>118</sup> escravo e lhe “ordena” fechar a porta...

Segundo degrau; acontece a festa-duelo-*payada*. O certame começa com o negro Nicanor, desafiando o seu opoente a apostar a sua mão direita no embate. José Manuel replica com elegância que de nada lhe serviria a mão do outro porque conta com uma mais habilidosa. No final da contenda, o derrotado Nicanor, reconhece a justiça do resultado, corta a sua mão de uma machadada e joga aos pés do mulato.

Terceiro degrau: María Luz está grávida e seu pai acaba descobrindo.

Clímax: Capturam José Manuel e o encerram por 12 horas. O patrão cavila o que fazer.

---

116 Nesse sentido podemos considerar a seguinte fala quase como uma confissão do autor na explicação de Juan Francisco: “—*Así tendríamos una especie de torneo de payadores, a la manera gauchesca, como los que he visto en tierras argentinas...*” (p. 89) A comparação dos versos que os antagonistas “improvisam” no desafio acaba de confirmar estas suspeitas.

117 Na tragédia grega, a transgressão das leis divinas, que gera o “crime” dos personagens.

118 Atenta contra a verossimilhança o fato de que o longo diálogo, ainda que na escuridão, não tenha permitido a José Manuel reconhecer a sua ama na suposta criada, Rita.

Desenlace: O condenado é executado da forma mais horrenda que o seu patrão conseguiu elaborar, jogá-lo vivo nas enormes bateias de sebo fervente da saboaria. José Manuel alcança a dizer o moral da história:

—Ya ve usted, don Juan, como no es preciso ser negro para ser una bestia. ¿Quién es aquí la bestia, usted o yo?  
 —¡Cállate, esclavo vil!  
 —¡Esclavo! El esclavo es usted, don Juan, que se deja arrastrar por la soberbia, como el demonio. Así son todos ustedes los blancos. [...]  
 —Don Juan, ¿va usted a hacer jabón conmigo? Si es así, que le sirva para lavarse la mancha que le va a caer y para que la niña María Luz lave a ese hijo que le dejo, que seguramente será más generoso y noble que usted, como que tiene sangre de Sojo.  
 (ALBÚJAR, 2015c, p. 125)

E ainda, em apertadas linhas, o Êxodo, completando assim os percursos da tragédia:

Quince días después, los parroquianos que iban por jabón a La Tina se encontraban con las puertas cerradas, y sobre éstas un lacónico letrado, que decía:  
 SE TRASPASA EN SAN FRANCISCO DARÁN RAZÓN (ALBÚJAR, 2015c, p. 125)

A condição de mestiço de López Albújar, pode ter servido de jazida para elaborar as cavilações da relação da personagem principal frente a esse conflito indenitário. O narrador em 3º pessoa transmite o léxico antropomórfico naturalizado à época. A introdução desses comentários, era apenas para produzir a identificação do leitor “branco”, ou subjaziam estas categorizações no ideário do autor? Dentre as muitas contradições nesse sentido percebidas em diferentes trechos das três obras comentadas, uma permanece inalterada: o negro, aparece sempre, adjetivado respectivamente:

¿Por qué me gustan más las mujeres blancas, que quizá nunca podré conseguir, (ALBÚJAR, 2015c. p. 43) Por qué no me gusta comer ni dormir en unión de los otros negros y siento algo que me aparta de ellos, contra mi voluntad? (p. 43)  
 La nariz no podía ser más parecida: recta, firme, dominadora, sensual. Nada de ese horrible achatamiento de las de sus maternos progenitores, que vivieron exhibiéndolas eternamente como un signo de grosería y bestialidad. (p. 48) y aquellos cabellos suaves, delgados, y discretamente rizos, libres ya de las ásperas y rebeldes crespaturas de las ulótricas cabezas de sus mayores. (p. 42) Su boca era, pues, la de su madre, mejorada, desafricanizada; (p. 48) sin el negror del azabache ni la exudación oleosa de la piel netamente africana (p. 42)

E na primeira linea da anterior citação, fica instalada a contraditoria (ou o refugio sexual da) perversão incubada na relação de sometimento. Su contraparte aparece com a personagem Rejón de Meneses, amigo de Juan Francisco e amo de Rita, trazida a La Tina para ser inseminada por Juan Manuel. A ideia foi da sua esposa, grávida, como medida de precaução, evitando assim, a tentação do marido. No diálogo em que solicita os “serviços” do mulato, se explicitam certos gostos controversos:



—¡Hum! ¡Cómo se conoce que no sabe lo que es beber en coco, en esos coquitos de ébano y coral, venidos de Panamá y de Cuba! El agua que se bebe en ellos es una delicia de puro fresca.

—Pero por lo que dicen nuestros esclavos, que deben de tenerlo más sabido que nosotros, el mejor vaso para beber es el de plata. ¡Y lo que suspiran los pobres diablos por beber un vaso de ésos, siquiera una vez en la vida! (ALBÚJAR, 2015c, p. 557)

Manuel Scorza, como veremos, saberá potencializar estas temáticas nos seus romances de forma mais ousada e criativa, dentre os quais, a criação da personagem Maco/Maca seja talvez o exemplo mais rico e problematizador desta particular “marca” social.

#### 4.12 Luis Eduardo Valcárcel Vizcarra desata uma tempestade na arqueologia

Nasceu em Ilo, costa sul do Peru, em fevereiro de 1891. Com um ano de idade seus pais o levam a Cuzco, onde fará seus estudos. Em 1912 forma-se como bacharel em Letras com a tese titulada “*Kon, Pachacámac y Wiracocha*”, depois de alcançar o doutorado, passou para as ciências políticas e administrativas, obtendo o bacharelado com tese *La cuestión agraria en el Cuzco*. (1913), pouco tempo mais tarde, bacharel em Jurisprudência com a tese *Do ayllu ao império*. Formou-se também como advogado. Pelos títulos dos seus trabalhos de formação, percebemos já o interesse que vai nortear a sua prolífica atividade acadêmica, política, administrativa e literária: as culturas pré-colombianas peruanas e “*el problema del indio*.”

Em seu minucioso volume *Memorias*<sup>119</sup>, explica a origem doméstica desta afinidade, “*el interés de mi padre por quienes todos consideraban gentes de mínimo aprecio fue mi primera lección de indigenismo*” (VÁLCARCEL, 1981. p. 123) em oposição ao *antiindigenismo* da sua mãe, que confessa nunca ter perdoado<sup>120</sup>. O desencadeante deste sentimento profundo, é narrado pelo próprio autor como o episódio mais doloroso da sua adolescência. Na sua casa serviam quatro ou cinco índios. Com eles aprendeu o quéchua que de tanto proveito lhe resultaria nas suas pesquisas dos aborígenes cuzquenhos da zona rural. Apaixonou-se por uma delas, *Marianucha*, com quem manteve um romance oculto por dois anos. Ao voltar de uma viagem, descobre que a mãe, tendo percebido o namoro, tabu para seu catolicismo acérrimo, tinha enviado à jovem de volta ao seu lugar de origem. O autor lamenta nunca ter esquecido este evento.

119 A edição feita por: José Matos Mar, José Deustua C. e José Luis Rénique, reduziu o volume às quinhentas páginas com que foi publicado pelo *Instituto de Estudios Peruanos* em 1981

120 Descreve sua progenitora nestes termos, “...pelo menos dentro de casa [...] “una beata fanática [...] de carácter, conflictivo y tenso.” (p.128)

Em começo de século XX começa a tomar contato com ideias anarquistas e anticlericais por meio de seu maestro, o Dr. Cosme Pacheco; “*Bajo su influencia inicié mi tendencia hacia lo que hoy llamamos izquierda, que no abandoné durante toda mi vida.* (p. 125).

Outro episódio que vai marcar a sua orientação intelectual e ideológica é a greve da Universidade *San Antonio Abad* de Cuzco em 1909. Talvez uma semente do *Movimiento de Reforma Universitaria*, iniciado em Córdoba, Argentina, dez anos depois e que se estendera rapidamente pelo continente e também em Espanha e Estados Unidos. Como resultado do movimento, a universidade foi fechada. A greve o tornou *antigamonalista*: “...*la huelga no sólo fue contra el "feudo universitario" sino contra la aristocracia cusqueña, ya que apuntó contra los "gamonales-catedráticos.*” (p. 125) Os alunos que como Valcárcel, não partiram para outras universidades para evitar a perda de cursadas, continuaram um movimento de agitação social que acabou permitindo a reabertura da mesma com a nomeação de um novo reitor vindo para esse fim dos Estados Unidos. O catedrático Alberto Giesecke, com estudos nas Universidades de Pensilvânia, Berlim, Sorbone, Lausanne, *Cornell University* e no *Carnegie Institute*.

A chegada deste novo reitor, a revelação ao mundo científico das construções de Machu Pichu, feita pelo também norte-americano Hiram Bingham, em 1911, deram ao grupo de intelectuais com que partilhavam o interesse pelas culturas autóctones, espaço político e ferramentas acadêmicas para intensificar suas pesquisas e ampliar a sua divulgação. Referindo-se ao novo reitor opina:

fue el primero de nuestros maestros en llevarnos a las comunidades indígenas, en el campo nos educó en la observación de aspectos particulares que registrábamos en unas libretas de apuntes. Nos enseñó métodos estadísticos, a realizar encuestas y preparar cuestionarios, introdujo el método de lecturas dirigidas que permitían a los alumnos hacer adecuados resúmenes y cuadros sinópticos y, sobre todo, nos ayudó a conocer el Cusco, pues nos hizo voltear los ojos hacia nuestra realidad y nos enseñó a observarla con actitud crítica. (p.140)

Em 1912, radicado em Lima, é nomeado *Inspector Departamental de Instrucción*, e graças aos seus anfitriões de condição abastada, surpreende-se com os automóveis, os tranvias puxados por cavalos, e uma elite que tentava em tudo imitar Europa: “*La pequeñez de Lima con respecto a las grandes capitales la remediaban con un falso orgullo que desdeñaba lo autóctono, pero atento para adoptar las modas foráneas.*” (p. 163).

A morte do seu pai o traz de novo ao Cuzco. Atende o negócio familiar e conclui seus estudos de direito. Começa a advogar, primeiro em um estudo renomado e depois abrindo o próprio, dedicando interesse especial nas causas em que indígenas estavam involucrados. Mas para livrá-lo do exercício de direito que “*no era de mi agrado*” em 1917 foi nomeado professor

da Universidade de Cuzco e “*pude dedicarme a los temas de mi interés.*” (p. 195) Por disputa partidária, enfrenta em duelo a sabre o seu próprio tio Ángel Gasco, de quem, além do seu maestro já mencionado, tinha recebido os primeiros contatos com as ideias e os autores anarquistas pelos que chegou a sentir “*cierta simpatía.*” No enfrentamento, Valcárcel acertou um profundo corte no pescoço do tio, mas em 15 dias de intensos cuidados se recuperou. Com certa ironia confessa ter feito um favor à família, porque na perspectiva próxima da morte, o ferido “*se casó e hizo bautizar a sus hijos, reconociéndolos ante el Registro Civil.*” (p. 203)

Suas atividades docentes, jornalísticas e historiográficas, continuam intensas, concentrando todas suas energias no tema do *Imperio Incaico*. Sua nomeação como diretor do *Museo Arqueológico de la Universidad* permite uma virada nos seus estudos, nutando sua dedicação quase exclusiva as fontes escritas, desperta para a importância das fontes arqueológicas. Que o levaram a forjar sua admiração por essas coletividades agrárias que eliminaram à fome e construíram uma sociedade sem excluídos:

Todos los trabajos del campo, además, tenían una característica: el "colectivismo." Cooperación y solidaridad sustentaron las comunidades agrarias andinas. Por eso fue que el Tawantinsuyu constituyó una gran asociación de labradores que estuvo basada en el colectivismo agrario, una cultura completamente original que fue el fruto de la relación del hombre y su medio ambiente. (p. 218)

Por causa dos artigos que assinava, várias vezes esteve a ponto de ser preso, mas, avisado, conseguia se refugiar em propriedades de aliados e até de desafetos políticos. Porém, após uma conferência em que descrevia a proximidade do sul peruano com a intelectualidade boliviana e argentina por causa das dificuldades orográficas na sua comunicação com Lima, uma intriga de desafetos convenceu Leguía de que teria apresentado ideias separatistas. Depois de três meses presos na *Isla de San Lorenzo*, amigos de longa data que faziam parte do governo de Leguía conseguiram levar a este a cópia da palestra depositada na Universidade. O presidente, depois de ler o trabalho, compreendeu a manobra de seus desafetos, mandou soltar o preso e publicar o artigo em *La Prensa*, periódico que o governo tinha capturado. Estes fatos ocorreram precisamente no ano da publicação de “*Tempestad en los Andes.*”

Valcárcel e outros intelectuais do Cuzco, formaram um núcleo dedicados a estudar e divulgar a problemática dos povos nativos. Nessa época tinham acontecido vários e importantes levantamentos de camponeses e indígenas. Outros grupos semelhantes que compartilhavam estas preocupações estavam isolados em diferentes departamentos. O contato com Mariátegui resultou de muita importância para a reunião destas vontades. Não apenas pelo espaço aberto

nas páginas de *Amauta e Labor*, dos quais Valcárcel e o seu grupo se tornaram distribuidores clandestinos, mas sobretudo, pela luz que *La Chira*<sup>121</sup> aportou nos debates sobre o tema.

¿cómo y dónde defenderemos a los indios? ¿cómo lograremos un país verdaderamente libre?, ¿qué camino seguiremos para conseguir la justicia social? Esas y otras interrogantes estuvieron presentes en las conversaciones que sostuve con Mariátegui a partir de 1924. (p. 238)

Valcárcel dedica várias páginas das suas *Memorias* a relatar a sua amizade com José Carlos Mariátegui, a quem o autor de *Tempestad...* aportava precisas informações sobre as comunidades nativas das regiões que seu interlocutor não tivera oportunidade de conhecer.

A pesar de no conocer esa región del país, pudo comprender, gracias a su admirable intuición, la importancia de las comunidades y que su destrucción, lejos de convertir a los indígenas en pequeños propietarios o asalariados libres, equivalía a entregar sus tierras a los gamonales y sus testaferros.<sup>122</sup> José Carlos captó todos esos problemas a la perfección, nadie como él formuló con tanta claridad los alcances de la feudalidad en el Perú. (p. 240)

A partir de 1930, Valcárcel intervém na política muito próximo das máximas autoridades do país, mas sempre preferindo atuar nas áreas relacionadas à educação e cultura. Também participando da elaboração do anteprojeto da nova lei eleitoral y da nova constituição, trabalhos entregues em 1931. Neles, Valcárcel conseguiu incluir “*la cuestión indígena, disponiendo el respeto a los derechos comunales y los valores autóctonos*.” “Mas reconhece que pouco dele foi incluído na versão definitiva.

Com a assunção de Sánchez Cerro, primeiro pelo golpe que destituiu Leguía e poucos meses depois mediante renhidas eleições, começou um período marcado pela violência política desenfreada. Em atentado a bala, em março de 1932, o presidente Cerro tem um pulmão perfurado. Dois meses depois, uma sublevação de marinheiros em Callao, acabou com o fuzilamento sumário de 8 marinheiros. Foi clausurada a *Universidad Mayor de San Marcos*. Em julho, eclode, promovida pelo *aprismo*, a *Revolución de Trujillo*. O povo em armas tomou a cidade. Ferozmente reprimidos, grupos de rebeldes, antes de partir para a serra, mataram vários oficiais prisioneiros. Pontos estratégicos da defesa da cidade montadas pelos *trujillanos* foram bombardeadas por caças recém adquiridos. Depois de vários dias de combate, a cidade foi retomada rua a rua. Vencida a rebelião, entre mil a 6 mil civis, segundo as fontes, foram fuzilados. Rebeliões semelhantes acontecem em Huari e em Huaraz, sendo sufocadas com idênticos procedimentos. Em março de 1933, o comandante Gustavo Jiménez se subleva e se

---

121 *La Chira* ou *Amauta*, como era apelidado Mariátegui, sendo o primeiro, o sobrenome de sua mãe, e o segundo, voz de origem quíchua: o maestro.

122 Coisa que aconteceria repetidas vezes depois da reforma agrária de Velazco Alvarado.

autodeclara *Jefe Supremo*, porém, vencido em Paiján, optou pelo suicídio. O 30 de abril do mesmo ano, um aprista acerta vários disparos no presidente Cerro quando desfilava em carro descapotado, morrendo este algumas horas depois. Nesse momento, o Peru estava em guerra com a Colômbia por disputa de terras lindeiras ao rio Putumayo.

Válcarcel, vivendo em Lima e próximo dos homens do poder, rememora “*pensé que era suficiente y que prefería dedicarme por entero a mis clases universitarias y a mis funciones en el Museo Nacional.*” A partir desse momento multiplica suas atividades acadêmicas e se vale de todos os recursos e contatos nacionais e internacionais para estimular a atividade antropológica e dos novos aportes da etnologia (ou antropologia social). De vital importância para uma intelectualidade que pretendia abolir as diferenciações raciais, ou que privilegiavam apenas os saberes registrados na escrita.

Para mí la etnología era la ciencia antropológica que estudia al hombre vivo, mientras la arqueología lo estudia muerto. Era, pues, una disciplina que urgía implantar en el Perú, donde el indígena era una fuente valiosísima para relacionar las supervivencias de las extinguidas culturas con los restos arqueológicos. (p. 319)

Tudo isso sem interromper seus trabalhos como historiador, focado sempre na revelação dos estágios culturais pré-colombianos. Na sua opção de estudar a caída do império desde uma mirada andina, eliminando assim o traço etnocêntrico fundamentalmente europeu, que permeava as pesquisas precedentes. Suas posições face a questão indígena o separa das teorias do seu anterior amigo Uriel García, que pouco tempo depois da aparição de *Tempestad...* publica *El nuevo indio*, tese que Valcárcel negava sustentado na sua avaliação de que o índio era o mesmo desde a antiguidade até o presente. Resultado destas posturas diferenciadas, o próprio autor diz:

En el Cusco nos presentaban, a mí como conservador de lo antiguo, incapaz de ver las cosas nuevas que el indio había ido incorporando como suyas, y a Uriel García como el gestor de un indio moderno. Luego fundó el grupo Kuntur, mientras nosotros formamos el grupo Resurgimiento, lo que nos distanció aún más. (p. 210)

Mais tarde, conhece e é influenciado pelo trabalho do médico e etnólogo francês Paul Rivet, que junto a Créqui-Monfort publicou uma detalhada bibliografia das obras em língua aymará e quéchua, em IV tomos, não apenas um catálogo de publicações: “*...sino que señalaban las características de cada obra y su contenido. Realmente fue un trabajo admirable.* (p. 321) Nas *Memorias* que estamos abordando, Valcárcel fundamenta sua admiração na ideologia e conduta consequente do cientista, numa argumentação diáfana do espírito de espécie que alenta o respeito às culturas primigênicas.

Había en su pensamiento algo sumamente relevante, su interés por la humanidad, y un decidido empeño por hacer de la ciencia un instrumento de lucha contra quienes

sostenían la existencia de razas inferiores. Aludiendo a las antiguas civilizaciones americanas, Rivet escribió: “Si los etnólogos hacen a veces reír, tienen sin embargo el derecho de hacer acordar, a todos los que han aprovechado tanto de los productos de estas civilizaciones, la parte que corresponde al indio en la economía moderna de los pueblos civilizados. El sentimiento de la gran solidaridad humana necesita más que nunca ser exaltado y fortalecido. Todo hombre debe saber que bajo todas las latitudes, bajo todas las longitudes, otros seres, sus hermanos, cualquiera que sea el color de su piel o la forma de sus cabellos, han contribuido a hacer su vida más dulce o más fácil. La ciencia del hombre enseña pues la fraternidad, la justicia y la solidaridad.” (p. 322)

Inspirado no trabalho *peruanista* de Rivet, Valcárcel escreve, e publica em 1943, *Historia de la cultura antigua del Perú*, e o segundo tomo em 1948.

Aos 50 anos de docência universitária deve se acrescentar o seu passo pelo Ministério de Educação, para o qual foi nomeado pelo presidente José Luis Bustamante, em outubro de 1945. Segundo a sua própria descrição, as tarefas fundamentais dos dois anos do seu ministério, foram empregados em convencer os legisladores, da necessidade de aumentar o orçamento, convencendo-os, com a ajuda de dois legisladores aprietas da sua amizade, de que às funções dessa carteira não se limitavam a administração escolar, como era crença generalizada. Quando assumiu, o orçamento era de 80 milhões de *soles*, ao deixar o cargo tinha conseguido aumentá-lo para 150. Mas a dificuldade principal era convencer deputados e senadores, da necessidade e importância de mudar o rumo das políticas educativas e culturais para atender a diversidade étnica e social marcantes do país. Para isso elaborou um cuidadoso discurso que apresentou no parlamento em que, desde a etnologia, apresentou a ineficácia da planificação única para uma nação de realidades completamente opostas e atravessadas por diferenças socioculturais tão profundas. Compreendeu que compartilhavam com a Bolívia uma problemática muito semelhante, por isso:

se firmó un convenio con el Ministro de Educación Pública boliviano, [...] En él quedaron expresados los principios que debían regir la educación del campesino indígena. Como aspecto de base de dicho documento añadíamos un nuevo derecho a todos los conocidos: el derecho a la soberanía cultural, basado en la defensa del núcleo mismo de la propia cultura. [...] Cada hombre nace dentro de determinada cultura y sólo voluntariamente puede adoptar los elementos de otra. (p. 352)

No referente aos claustros superiores se promulgou a Lei Universitária, que entre outras coisas, instalou a premissa de que as tarefas académicas tinham que estar direcionadas a promover benefícios à comunidade, tendo como função principal a investigação. Criaram-se novas especialidades como etnologia, arqueologia, geografia na Faculdade de Letras. E pelo caminho da etnologia foram se encaminhando as diferentes preocupações e metas de estudo:

Las investigaciones que partían de otras orientaciones iban derivando hacia ella. La arqueología, la lingüística, la botánica, la geografía y otras disciplinas fueron

encontrando en la etnología el eslabón que necesitaban para vincularse con la realidad misma de las comunidades serranas. (p. 368)

Nessa época conhece Arguedas, com quem teve longa amizade e a quem diz ter estimulado a aprofundar seus trabalhos de musicologia e introduzi-lo na antropologia.

Na continuidade das suas atividades acadêmicas e administrativas promoveu, orientou ou acompanhou os trabalhos de compatriotas e acadêmicos estrangeiros, sempre orientados a valorizar a importância e a sobrevivência dos traços culturais de uma etnia diferenciada da história, tal como descreve no ensaio apresentado no Congresso de americanistas de 1964, na Espanha, sob o título: “*El Imperio de los Incas: una nueva visión.*”

cuya intención era mostrar el error en que se caía al concebir al Imperio como una organización similar a las del Viejo Mundo, es decir, como una monarquía absoluta, despótica, que gobernaba a un pueblo de esclavos. Por el contrario, el Imperio de los Incas era una organización sui generis, ni absoluta, ni despótica, y tampoco teocrática; y, en cuanto al pueblo, no sufrió ni esclavitud ni servidumbre. Una exacta noción de planificación presidió la organización incaica, por lo que los Incas se anticiparon en siglos a muchos de los procedimientos que más tarde se pusieron en boga. La planificación incaica fue hecha con el más alto sentido de humanidad y justicia. (p. 410)

#### 4.13 *Tempestad en los Andes*, a obra

*Tempestad en los Andes*, foi publicada em 1927 pela Editora Minerva de Lima, depois de que alguma das suas partes aparecesse em *Amauta*. A obra consta de Prólogo, 8 ‘partes’, indicadas apenas pelo maior tamanho da fonte, um vocabulário de 7 dezenas de “*vozes keswas*” e um “*Colofón.*” Na versão que citaremos de aqui em diante, Editorial Universo de 1972, inclui um *preprólogo* a modo de considerações do autor “*44 años después.*”

Cada uma das partes está composta, nas quatro primeiras partes, de “quadros.” Composto o volume, então da seguinte forma:

“44 años después”

Prólogo da edição original por José Carlos Mariátegui

1ª. parte: que dá título à obra, *Tempestad en los Andes*, 8 quadros.

2ª. parte: *Detrás de las montañas*, 8 quadros.

3ª. parte: *La sierra trágica*, 10 quadros.

4ª. parte: *Los nuevos indios*, 19 quadros.

5ª. parte: *Ideario*, 3 grupos de reflexões sobre o tema

6ª. parte: *El problema indígena*, Texto de Conferência lida na Universidade de Arequipa pelo autor em 22 de janeiro de 1927.

7ª. parte: *¡Arriba los indios! Auscultaciones a los publicistas*, extratos de textos de 15 autores.

8ª. parte: Dois artigos de outros autores.

*Vocabulario*

*Colofón*: Assinado por Luis Alberto Sanchez

Sobre o colofón, ensaio lúcido e elegantemente crítico à obra, coerente com a diferencia ideológica que os enfrentava, Valcárcel reconhece em seu libro *Memorias*:

Mariátegui me sugirió que invitásemos a Sánchez a escribir un colofón, y así se hizo. La idea de José Carlos era que apareciesen contrastadas las opiniones de quienes teníamos puntos de vista diferentes. La propuesta de invitar a Sánchez a escribir el colofón partió pues de Mariátegui, algo muy acorde con su espíritu siempre abierto a la polémica y nunca dogmático. (VALCÁRCEL, 1981, p. 249)

Tanto pela formatação, a heterogeneidade textual sem função estilística ou de estratégia narrativa<sup>123</sup>, e pelos tons dos diferentes textos, resulta difícil rotular a obra dentro de um tipo de texto literário. Isto não tira de modo algum a pertinência de considerá-la dentro das literaturas andinas que interessam ao presente trabalho.

Os oito quadros da primeira Parte, *Tempestad en los Andes*, destacam-se pela redação e o tom bíblicos, ou como Mariátegui ilustra, citando Unamuno: não professoral senão “profética.” Alguns dos títulos já dão conta disso: *El milagro*, *Avatar*, *La palabra há sido pronunciada*, *El apóstrofe*. Com intenção anunciadora, e para alavancar a miolo ideológico do discurso por vir, —o despertar da “raza”, caída em desastre depois da conquista— encontramos uma epígrafe do autor inglês de *A guerra dos mundos*, *A ilha do Dr. Moreau*, *O homem invisível* e outros cem livros. Interessante lembrar que Herbert George Wells, também escreveu romances com tom profético, prevendo no começo de século o perigo de uma guerra nuclear e muitos dos produtos que a tecnologia viria a trazer. Também como Valcárcel, foi próximo às ideias socialistas e teosóficas. Escreveu romances utópicos, e acreditava que a racionalidade poderia promover uma mudança de conduta na humanidade que, sem isso, estava destinada à sua própria destruição.

Obedecendo à epígrafe, o texto começa anunciando que, “*como un ladrón en la noche, ha llegado la nueva consciencia*” e uma primeira pessoa do plural (que imaginamos deva ser lida como peruanos, nos revela “*La sentimos latir en el viejo cuerpo de la raza.*” Invertendo a tradicional intenção segregacionista do termo.

---

<sup>123</sup> Entenda-se esta adjetivação como prolepse sobre os dois próximos autores, Arguedas e Scorza, em que a intervenção de diferentes tipos ou gêneros, atenderá objetivos específicos em cada um.



Em seguida, em “*El milagro*”, a *raza*, estava reduzida a “*una masa informe, ahistórica*”, um “*Pueblo de piedra*”, “*fuera del tiempo*”, que “*carecía de consciencia*”, em fim, “*una raza muerta*.” Mas agora, “*Hay un leve agitar de alas*”; percebe-se “*un lentísimo arrastrarse de orugas*.” Despertada de quatro séculos de opressão, a *raza* se sacode e “*Estalla la protesta, y el grito unánime resuena de cumbre en cumbre hasta convertirse en el vocerío cósmico de los Andes*,” “*¡Dejadnos vivir!*” (VALCÁRCEL, 1972 p. 19-20)

Sob o título *Avatar*, anuncia que “*La cultura bajará otra vez de los Andes*” E inicia uma heterodoxa ilustração dos conceitos de raça y cultura: “*La raza permanece idéntica a si misma. No son exteriores atavíos, epidérmicas reformas, capaces de cambiar su ser*.” E também “*No mueren las razas. Podrán morir las culturas, su exteriorización dentro del tiempo y del espacio*.” (p. 21) Bem possivelmente, o Valcárcel de duas décadas depois, já antropólogo e etnólogo, faria esse discurso em termos muito mais claros e didáticos.

Continua no mesmo tom de noticiário do futuro antecipando-se aos seus críticos *antiutopistas*, que não “*ha de ser una Resurrección de El Inkario con todas sus antiguas pompas*...” E passa a enumerar roupas, ritos, calçados, costumes que não serão restabelecidos, nem a adoração do sol, “*supremo benefactor*.” Ainda destacando a beleza que emana da velha cultura, de tudo que foi “*desvalorizado pela presunción de superioridad de los civilizadores europeizantes*”, profetiza, transluzindo seu lado teosófico,

La raza, en el nuevo ciclo que se adivina, reaparecerá esplendente. Es el avatar, la incesante transformación, *ley suprema que todo lo rige*, desde el curso de los mundos estelares hasta el proceso de *estas otras grandes estrellas que son las razas que pululan por el globo, erráticas dentro de un sistema*: es el avatar que marca la reaparición de los pueblos andinos en el escenario de las culturas. Los Hombres de la Nueva Edad habrán enriquecido su acervo con las conquistas de la ciencia universal y *la sabiduría de los maestros de Oriente*. (p. 22-23. Itálicos nossos)

Já em *El Sol de Sangre*, para acentuar o tom litúrgico, confiante talvez no aumento das coetâneas rebeliões acontecidas nas regiões serranas, utiliza o mesmo tom apocalíptico com que Arguedas se expressará em *Yawar-fiesta*, ou Scorza no segundo capítulo de *RR*, em que o protagonista diabólico será o cerco da *Cerro de Pasco Corporation*.

Un día alumbrará el Sol de Sangre, el Yawar-Inti, y todas las aguas se teñirán de rojo: de púrpura tornarán las linfas del Titikaka; de púrpura, aún los arroyos cristalinos. Subirá la sangre hasta las altas y nevadas cúspides. Terrible Día de Sol de Sangre. (p. 24)

Esse quadro está precedido de uma epígrafe de Spengler ilustrativa dos motivos de essa fratura que Sarmiento, com olhar eurocêntrico definira como *Civilización y Barbarie*, as duas partes que não se ouvem, com o aditamento de que no caso que nos ocupa apenas uma tinha

voz. Valcárcel toma do filósofo alemão: “*La sociedad alentaba en un espíritu occidental y el pueblo vivía con el alma en la tierra, Entre esos dos mundos no había inteligencia alguna, no había comunicación; no se perdonaban uno a otro.*” (p. 23)

E depois de uma enumeração de possíveis resultados de uma resurrección da *raza* movida pela vingança “*¿Bastará el millón de víctimas blancas?*” Bidirecional o discurso para ambos os lados da brecha, bem relembrando a origem multicultural dos conquistadores.

Volved a la razón, hombres de los Dos Mundos. Tú, hombre “blanco”, mestizo indefinible, contagiado de la soberbia europea, tu presunción de “civilizado” te pierde. No confíes en las bocas inánimes de tus cañones y de tus fusiles de acero. (p. 24)

Falando para o invasor, anunciando que as consequências de sua obstinação no desprezo da raça nativa, lhe custará caro. Já para o índio sugere que obedeça ao seu sino. “*Obedece o mandato de la tierra, si vives con su alma. Pero que no te consuma el odio. El amor es demiurgo.*” (p. 25)

Passa então a enumerar as desgraças à que são sometidos os povos originários, com todos os tipos de exações à que são sometidos, recrutados a força, já seja para servir o *gamonal*, o exército, “*el servicio escolar obligatorio*”, até que toda relação do nativo com o Estado “*se resuelve en obligaciones.*” Assume um tom irónico para desmascarar as entidades filantrópicas criadas para “proteger” ou “cuidar” do índio, “*Pro-indígena. Patronato, siempre el gesto del señor para el esclavo, siempre el semblante protector de quien domina durante cinco siglos.*” E com certo machismo, “*En femeniles espasmos de compasión y piedad para el pobrecito indio oprimido transcurre la vida*”; e no que acreditamos ser uma paulada em Clorinda Matto: “*Concluya una vez por toda la literatura lacrimosa de los indigenistas. El campesino de los Andes desprecia las dulces palabras de Consuelo.*” (p. 27)

Em “*El apóstrofe*”, o primeiro quadro encenado da obra, um grupo de índios, reclamando pelo despojo das suas terras e animais, visita um velho magistrado com fama de “*cascarrabias.*” Respeitosamente, os índios se descalçam e se aproximam o ancião de cabeça baixa, começaram a se prostrar ante ele. O velho se incorporou furioso e os cominou a levantar-se e a olhar ele nos olhos, em pé, a cabeça erguida. Chamando-os de covardes e miseráveis escravos. Depois de escutar o motivo da visita e o reclamo de que para eles nunca havia justiça, o velho dá o recado de Valcárcel à *raza*:

¡No la habrá, que no la haya nunca, para vosotros sufridas bestias, viles alimañas que besan la mano que los castiga! Mientras no seáis hombres, mientras no hayáis recuperado la dignidad de seres humanos, sufrid en silencio. Merecido lo tenéis por cobardes.” (p. 30)

Depois de muito cavilar nas palavras do velho, descobriram que realmente eles deviam mudar, pra acabar como uma fábula (infantil?): “*Serían hombres, hombres libres con la vista alta, la cabeza erguida, las manos prontas al apretón amistoso de igual a igual.*” Finalizando assim a 1ª Parte em que, segundo Mariátegui no próprio Prólogo entende que “*Pone en su prosa vehemente la emoción y la idea del resurgimiento incaico*”

Já na segunda parte “*Detrás de las montañas*”, os quadros contêm a descrição bucólica e romântica das aldeias agrárias ancestrais. Terras sem proprietários trabalhadas pela comunidade. Aqueles que sugeriram a Mariátegui e outros autores, uma forma de comunismo natural autóctone. Acreditamos que mais como contraste com o início que como verdadeiro elogio destes, Mariátegui os descreve assim. “*...un conjunto de cuadros llenos de color y movimiento nos presenta la vida rural indígena*” porém reconhecendo o tom “*tiernamente bucólico*” para describir el “*encanto rústico del agro serrano.*” O pintor descreve uma paisagem idílica: “*Los ayllus respiran alegría, Los ayllus alientan belleza pura. Son trozos de naturaleza viva.*” Depois do amanhecer “*los trabajadores yogan (sic) con la tierra. Perfumes de fecundación impregnan la brisa matinal.*” Até o esterco colabora para aumentar a placidez da cena “*Sale de los apriscos el ganado y el olor a boñiga agrega un matiz al paisaje campero*” (p 33)

Assim vai descrevendo as tarefas, realizadas em conjunto. A refeição coletiva que, trazida pelas mulheres, todos comem em comunhão, entre brincadeiras e risos.

O seguinte, como um texto feminista antecipado mostra os diferentes labores das mulheres, como as “*hilanderas*” que até quando caminham continuam acionando o fuso de fiar. Cuidar dos filhos, da comida, dos animais domésticos, entre os quais os “*cuyes*” (preá), que não falta nas casas de camponeses andinos; juntar o estrume, para adubar o para alimentar o fogo, elaborar os tecidos de lã com que vai se vestir a família, etc, são todas tarefas desempenhadas com habilidade pela mulher aborígene. E quando “*el hombre es perseguido, ella lo remplaza en todas las tareas.*” (p. 36)

Em “*Un mundo*” começa uma das intenções mais discutidas da obra, por críticos da vertente *hispanista* quanto de outros indigenistas, a defesa da pureza racial e de condena da mestiçagem. Nele explica que ao chegar Pizarro, os incas afastaram-se da costa e se refugiaram na *Tierra Misteriosa del Antisuyu; de allí han de volver cuando el sol se ponga rojo*” e a seguir sugere o perigoso teste da pedra de toque, mais carregado de ilusão quimérica que de lógica social ou política, assumindo o tom que Mariátegui apelidou no prólogo de “*panfletario vehemente*”:

No llevan el estigma de los mestizajes. Viven su pureza primitiva, ignorados e ignorantes de la pomposa civilización europea. Admirable supervivencia no estudiada aún por etnógrafos o sociólogos. Quiera el sol mantener la virginidad de Un Mundo. Que no llegue hasta él el aliento corruptor de los “civilizadores.” (p. 37)

#### 4.14 As capacidades artísticas contra o preconceito de inferioridade

O seguinte quadro, “*Secreto de piedra*”, explicaria o silêncio dos indígenas como um cofre no qual guardam os seus conhecimentos, suas crenças mais profundas e, de algum modo, sua alma, para não ser possuída pelo voraz invasor. Com tom que se imagina ameaçador para um narratário branco, vaticina a rápida aprendizagem pelos aborígenes, das técnicas e as ferramentas da cultura dominante. Aplica o adjetivo *epigónico* de um modo que hoje não registram os dicionários: “*El indio es para las otras razas epigónico. Sólo da a conocer su exterior inexpresivo. Bajo la máscara de indiferente, ¿hallaremos alguna vez su verdadero rostro?*” (p. 38) em contraste com: homem que segue os passos de outro, especialmente nas artes, que retoma ideias ou estilos de uma escola anterior, como rezam os desmancha-dúvidas. Mas interessa esta questão de intercâmbios culturais, que todo ideário humanista deveria tentar afastar de um episódio de concorrência, e sim de edificação e compartilhamento de saberes, porque será parte de nossos comentários sobre outros autores: as extraordinárias habilidades dos artistas autóctones ou mestiços, por exemplo, está presente em *Matalachê* de López Albújar, em *Jauja* de Rivera Martínez, e também em *El jinete insomne* de Scorza. Obviamente o tema aponta a desconstruir a ideia de que os “não brancos” são incapazes ou inferiores intelectualmente, pilar do preconceito como construto cultural de domínio. Mas em *Poblachos mestizos*, a começar pelo sufixo despectivo, profetiza o desastre do intercambio biológico com termos diametralmente oposto à alegria dos *ayllus*, surpreendendo a virulência do léxico quase escatológico:

Gusanos perdidos en las galerías subcutáneas de este cuerpo en descomposición que es el poblacho mestizo los hombres asoman a ratos a la superficie; el sol los ahuyenta, tornan a sus madrigueras. ¿Qué hacen los trogloditas? Nada hacen. Son los parásitos, son la carcoma de este pudridero. (p. 39)

Destacável aqui é a introdução de uma figura que ele deve ter conhecido “de ofício” e do qual Scorza tirará excelente partido para criar a personagem do capítulo III de *La tumba del relámpago*, “*De cómo Pajuelo se volvió Murciélagos y Heredero Universal de todos.*”

E Valcárcel passa a descrever “*el leguleyo, el kelkere ¿Quién no caerá en sus sucias redes de arácnido de la ley?*” O rábula engana nobres e pobres, explora por igual índios e

brancos. Seus ardis são temidos por todos. Oposto a figura de *gentleman* como melhor produto da cultura branca, o *tinterillo* é “*lo mejor que ha creado nuestro mestizaje.*” E o alcoolismo é a única comunhão destes povos onde acontece o hibridismo genético e cultural: “*La embriaguez alcohólica es la más alta institución de los pueblos mestizos.*” (p 39)

Em *El tesoro de los incas*, evangeliza com a legenda do tesouro dos Incas, coincidindo com a ideia de “povo escolhido.”

Ellos, los hijos de Manko K´Apak, desheredados hoy, son mil veces más ricos que todos los blancos juntos. Llegará el día em que el tesoro hundido en el arca de piedra de las entrañas del Cuzco surja a la superficie. Entonces, no habrá sobre la tierra Pueblo más feliz. (p. 44)

A terceira parte, “*La sierra trágica*”, começa com uma versão local de Cain e Abel. *El pecado de las madres*, é o primeiro de uma série de quadros escritos como relato literário, é um pequeno conto, com uma progressão dramática e caracterizações suficientes para assim considerá-lo. Fabián e Ismael são meio irmãos. O primeiro é fruto de uma relação forçada da sua mãe índia com o patrão. Seu irmão, índio puro, alimenta desde pequeno, raiva pelas diferenças de tratamento que percebe. A pesar de ter salvo o seu irmão de morrer afogado, e por isso mesmo ter recebido em prêmio do seu pai adotivo um punhado de favas (justificando o nome da personagem)<sup>124</sup>. Lembrava este como o único gesto de afago recebido de Taita Lucas. O fim de quadro confirma a textura de conto:

Muy de madrugada, en el cielo arrebolado todavía, trazaban su elíptica danza los cóndores. En su ritmo espiraloide iban descendiendo, descendiendo, descendiendo hasta el fondo de la sima.  
Allí arropado en las tinieblas, estaba el cadáver de Fabián (p. 50)

“*El embrujado*”: De idêntica feitura conta da vingança de um curandeiro índio obrigado sob tortura a sarar um patrão despótico, obedece conseguindo sua cura. Mas enquanto a sua saúde melhora, os negócios agrícola-ganaderos, por causa de clima e pestes, vão por agua abaixo repetidas vezes, até o fazendeiro cruel e despótico cair no alcoolismo e a loucura. O curandeiro reaparece do seu ostracismo, apenas para verificar satisfeito a eficiência de seus ‘trabalhos’.

“*Los vampiros*”: Pastores indígenas de Saman y Ayapata vivem um ciclo afortunado de colheitas e fertilidade ovina, despertando o ciúme dos brancos da cidade próxima, que mancomunados com as autoridades acusam os mesmos de roubo e prendem os infelizes.

---

<sup>124</sup> Fabián: de Fabianus “da natureza da fava” símbolo de boa fortuna para os romanos, por tanto: “dotado de sorte e prosperidade.” *Diccionario de nomes*. Acesso em <https://www.diccionariodenomespropios.com.br/fabian/>, consultado em 22/02/2010

Apoderando-se assim de seus gados e colheitas. Os pacíficos pastores conseguem fugir da prisão e pouco tempo depois organizados como cangaceiros, começam a assolar a região, destruindo fazendas, roubando, matando e estuprando.

“*Fratricidio*”: Como resultado de uma tentativa de recuperação de terras, como tantas vezes acontecido e relatado nas literaturas andinas, os proprietários conseguem mobilizar os recursos repressivos do estado em defesa dos seus interesses, quase sempre resultado de exações e ardis sobre os antigos ocupantes desses territórios. Os soldados chegam de surpresa metralhando a comunidade, ao conferir mortos e feridos, o cabo Pedro Kispe, se abaixa para limpar com seu poncho o rosto ensanguentado de um índio que agoniza, o moribundo se estremece ao vê-lo: “*Breves segundos más, y la exclamación simultánea: —¡Wayk’echay! (Hermanito mío). La sangre se ha revelado; pero la muerte pone fin al diálogo que comenzaba. ¡Fratricida!*” (p. 55)

O tema de mestiços e índios compoendo o grosso das tropas de repressão, por tanto o monopólio do uso da violência pelo estado resultando como embate fraticida será bastante problematizado e explorado por Scorza em *LGS*.

“*El crimen del desertor*”: sem o cuidado literário dos anteriores, neste quadro, o soldado Silvestre Tito, é enganchado no exército pelo seu patrão quando este se interessa pela prometida daquele. No quartel lhe chegam informações de que o abusador conseguiu seu objetivo. Na primeira folga, o soldado deserta. No dia seguinte, no quartel, o cabo de instrução abre o jornal e encontra a notícia: “*El soldado Silvestre Tito, del Regimiento número 1 asesinó al propietario de la hacienda X*” (p. 58) Entendemos que o X, que se repete noutro quadro, é um descuido de literatura. Já mencionamos o cuidado que Scorza teve de recolher e apontar nomes não apenas de seres, os das ovelhas, poéticos, o dos cavalos, que os dotam de um temperamento, dos caminhões, das cantinas. Jamais, perde a oportunidade de ‘enfeitar’, ou satirizar, com um nome ou um apelido.

“*La danza heroica*”: Reunidos na praça, os índios que em protesto pelos abusos a que eram sometidos, tinham abandonado os seus labores agrários, comiam em comunhão, quando a soldadesca começou a dispará-lhes. Inesperadamente, estes começaram a dançar e cantar um *huayno*, de mãos dadas por sobre os cadáveres e os corpos que caíam.

Temos aqui a imagem que vai inspirar o final do *Cantar de Agapito Robles*, que frente ao avance das tropas rompeu a dançar com o seu poncho multicolor incendiando ao seu passo toda a pampa?

“*La incineración sacrílega*”: Uma outra rebelião de índios é narrada, sem precisar local nem motivos precedentes. O relato começa no clímax. A igreja é profanada, o santo despojado das suas luxuosas roupas e queimado no meio da praça. O parágrafo final podemos interpretá-lo como advertência para a conduta dúbia de muitos representantes da igreja católica. “*La ronca bocina, el vernáculo pututu, inunda el espacio con sus sonos de guerra. Con el auto de fe, ha comenzado la venganza.*” (p. 60)

“*Hambre*”: Relata o proveito extra que tiram os *gamonales* dos grandes desastres climáticos como secas e geadas extremas, e a fome delas decorrente. Dentre estas, a compra de crianças para o trabalho sem remuneração, em troca de uma saca de milho ou de outras vitualhas que os mesmos camponeses semearam, colheram e armazenaram para o ano. Numa nova seca, um índio, que vira sua família ser dizimada por essa prática, numa nova seca, decide interromper o ciclo. De madrugada incendeia as instalações da fazenda.

“*El licenciado*”: O índio jovem, volta doente de cumprir o serviço militar, podemos supor que tuberculoso. Face ao fracasso dos remédios do curandeiro, e depois de perder a sua prometida, acaba se enforcando quando todos estão participando de uma festa comunitária.

“*Ensañamiento*”: Um patrão branco foi assassinado com extrema crueldade por uma turba de índios que o supliciarão até a morte. O juiz comparece no local do crime. Segundo a sua amacia, todos os executores foram índios e nada roubaram. Descreve o suplício com palavras que ecoam López Albújar:

Vivo lo arrastraron por las habitaciones y por el patio erizado de agudos guijarros. [...] la víctima aullaba de dolor y ellas [as mulheres dos índios ajudando seus maridos no tormento] le acribillaban con los gruesos alfileres de sus tupus. Vea usted como le reventaron los ojos, como le quebraron las piernas y los brazos, como le desgarraron la piel, arrancándole el cabello. (p. 65 - 66)

O velório é realizado na casa. Surpreende ao juiz, que vela no local, a ausência de parentes do finado. De madrugada ouvem-se alaridos provindo de um quarto trancado. Forçada a porta, descobrem a concubina do morto. Enlouquecida, esta denuncia que a vingança foi causada pelos muito índios que, mortos e enterrados nos diferentes rincões da fazenda, permitiram ao patrão se apropriar de terras e rebanhos. Com um lance irónico arremata o breve conto: “*Aquel posible juez Magnaud*<sup>125</sup>, *incapaz de sentir noblemente, mandó prender a la población íntegra del ayllu del que habían salido los vengadores. Hombre, mujeres, niños fueron encerrados por largos meses en las cárceles.*” (p. 67)

---

<sup>125</sup> Paul Magnaud, magistrado francês (1848 - 1926). Famoso por ter incorporado critérios humanistas na interpretação das duras leis de então, forçando a observação dos direitos das mulheres, crianças e pobres.

4.15 *Los nuevos indios*

“*La parcela.*” Neste quadro aparece a primeira menção na obra de uma recuperação de terras protagonizada por índios organizados. Interessa a apresentação como personagem do Rábula, o *kelkere*, mencionado há pouco como uma das invenções maiores da mestiçagem. Nesta ficção seu nome é Don Juan Ramírez, que fraudava documento como comprador “lícito” da fração de terras de um índio. A comunidade percebendo a manobra de “cabeça de praia” para se apropriar aos poucos de todas as terras, decide recomprar o lote. Ante a negativa do Rábula, decidem ocupar as terras e expulsar o invasor.

“*El consejo de los ancianos*”: Na reunião do Conselho dos índios se acolhe o *Esprítu de Gandhi*, optando pela greve de “*brazos caídos*” para defender seus direitos.

“*El amor de Don Rodrigo*”: Podemos interpretar este quadro como um convite a reflexão dos donos de terras verdadeiramente cristãos e às autoridades locais cúmplices da submissão de índios. Don Rodrigo, que já tinha sido “*amo tiránico que dispone de las mujeres como de las yeguas dentro del perímetro de su latifundio, como quien dice dentro de su jurisdicción feudal*” (p. 75), apaixona-se por uma das suas indígenas. De tal forma o muda este sentimento que renega dos antigos métodos, para tentar conquista-la com métodos “civilizados.” Já morando juntos há um tempo, decide formalizar a união e para isso chama o capelão. Este tenta dissuadi-lo de todas as formas: “*¡Con una india, con una esclava, con una plebeya, va a unir su sangre el nobilísimo señor Don Rodrigo!*” (p, 76). Mas este rejeita os argumentos e ainda a recomendação de que a cerimônia seja realizada em secreto. Necessita que a cerimônia seja pública, como desagravo a *La Raza*:

Cuarenta años la ofendí, oprimiéndola. La virtud femenina se deshizo entre mis manos: atenté contra ella no dejando flor sin marchitar. [...] Traté a mis hermanos los buenos, los humildes, los resignados indios, como viles esclavos. Me respetaron siempre. Creíanme acaso un ser superior; pero, no era yo, en el fondo, sino un cobarde. Después de cuarenta años de tal vida Dios há iluminado mi razón.(p. 75 - 77)

“*El mito del Kori Ojlló*”: Valcárcel cria aqui (o reformula legenda previa de que não encontramos referencias) o mito de Kori Ojlló, bela jovem incaica que para evitar o desejo do invasor, cobria seu seio com uma substancia repugnante. E profetiza o castigo para as índias impuras que misturam seu sangue com a do invasor. “*La india impura se refugiará en la ciudad. Carne de prostíbulo, un día se pudrirá en el hospital.*” (p. 78)



“*El ponguito*”: História de um jovem índio que chega para cumprir *pongaje* na finca K (sic) administrada por uma viúva que convive com três irmãs solteiras e uma filha do marido. Com o passar do tempo o jovem é solicitado sexualmente por várias dessas mulheres. Confirma e reforça o argumento da inevitável sexualidade das relações de servidão. “*¿Quién que sabe de la vida íntima de las dos razas no comprende que el mestizaje se forma no sólo con indias sino también con indios, con ‘ponguitos’ como Clemente Sullka?* (p. 80)

“*El cura de Kawana*”: Conto que apresenta apenas o desenlace. Um velho pároco regressa a sua grei depois de 15 dias de retiro. Ao chegar e não encontrar ninguém nas instalações eclesásticas, descobre que “*la feligresía indígena en masa habíase desertado de la Iglesia Apostólica Romana.*” (p. 82) Mas num gesto de gentileza, reservaram para o velho pároco uma casinha alta e uma capela, “*Allí viviría el resto de sus sueños. Sin que nada le pudiera faltar*” (p. 82)

Com certeza, está destinado a uma forma de puxão de orelhas a religião oficial e o seu descuido, e como ameaça que prevêm o que começa dois quadros depois deste.

“*Waman, Sargento*” denuncia as levas em que índios são arrancados das suas comunidades. O ‘sargento’ que da nome ao conto, primeiro é preso junto com outros jovens para formar o contingente que prestará serviço na cidade. Alguns dos colegas são librados “*habían comprado a la autoridad: dos toritos, una vaquillona, algún dinero.*” (p. 83) No ano que passou no quartel, Waman, entre outros sofrimentos, suportou os apertados sapatos militares. Idênticos aos que calçará, para sofrer com eles dores mais intensas, muitos anos mais tarde, nosso Espírito Felix, em RR. Mas este Waman, bílis diferente, apreende é a se vingar dos abusos recebidos dos brancos na sua comunidade. Na repressão das manifestações na cidade, protagonizada por gente branca, ou mestiça, desconta dores antigas reprimindo e infringindo maltrato a prisioneiros —ou matando quando as ordens superiores o permitem. Forma parte da advertência que mais tarde ilustrará com estadísticas, quase na sua total maioria, são índios os que praticam o monopólio da violência do estado. Semeando a pergunta; o que acontecerá quando eles próprios o percebam?

#### 4.16 *La nueva amistad*. Os adventistas loiros

“*La nueva amistad*”: Neste quadro começa uma curiosa estratégia de Valcárcel para abordar a presença militante e eficiente das organizações adventistas financiadas desde Estados Unidos “*...el adventista, el bueno y alegre Miller, rubicundo hijo de Yanquilandia, que ejerce*

*el apostolado de la Nueva Amistad.*” (destaque nosso p. 85) —Primeira curiosidade, a escolha do substituto do topónimo oficial, converte-se no primeiro amigo do índio. Estreita sua mão de igual a igual. “*Santa amistad, tan esperada cinco siglos.*” E comem ambos “*del mismo plato y beben de un solo vaso.*” (p. 85) Na casa do índio, percebemos. Esta temática tem continuidade em:

“*La nueva escuela*”: A única indicação que nos faz relacioná-la ao tema, é que a escola foi edificada pelos braços do ayllu “*bajo la dirección del ingeniero de la Misión.*” Los nativos a apoiam porque adivinham que de ali sairão os “*Indios nuevos, nunca más esclavos.*” O educador Indalecio Mamani, índio também, formado em pedagogia, sabe o que ensinar aos seus irmãos. Três centenas de escolas como estas existem já entre as serras, cem novas surgem a cada ano. O índio foge “*de las sucias casuchas que el Estado llama pomposa mente Escuela Fiscal número 10589, centro Escolar número ...*” (p. 86) O reto, é então para o Estado, para à classe política, sempre tão melindrosa do orçamento nestes assuntos. A temática continua em...

“*Los misioneros de cultura*” e “*El Hermano adventista*” relatam as visitas que estes irmãos brancos, realizam as aldeias perdidas da serra, trazendo, uns a palavra, que ressuscita o índio do seu torpor histórico: “*El fuego espiritual ha brotado en el antro cavernario de las consciencias*” (p. 88); outro:

Los botes de medicamento, los pomos de específicos, las ampollitas de suero [...] El adventista, con solicitud fraternal, lo hace todo. Permanece largas horas en el pobre tugurio; pero ya la madre sonríe y los muchachos se ponen a jugar. Vuelve la alegría a la casa de Bartolo Condori. (VALCÀRCEL, 19 p. 89)

A segunda curiosidade se apresenta na trama de “*Amor y Raza*”, que conta as venturas e desventuras de Pablo Kutiri, quem “*distinguíase entre los maestros indios que recibieron su preparación en la primera escuela normal adventista.*” (p. 89) Mr. Goldsmith o toma como secretário e vai ganhando grande afeto por ele. Kutiri é enviado aos Estados Unidos com o superintendente de *la Misión de los Adventistas del Séptimo Día*. Lá é apresentado à família Goldsmith (que traduzido é ourives). A família toda se instala depois em Puno. O convívio próximo entre Kutiri e Edith, filha do superintendente, acaba em paixão. Contado com avareza de detalhes, sabemos que uma noite, quando Mr. Gosdsmith fumava seu cachimbo, o índio pedagogo bateu a sua porta. Apenas nos diz que “*fue breve a entrevista.*” e que “*De madrugada los esposos de Illinois celebraron secreta conferencia.*” (p. 90) Na manhã seguinte, Kutiri encontra instruções escritas de que em Huancané tinha surgido uma rebelião indígena e a repressão subsequente tinha gerado uma grave situação, requeriam-se então os seus talentos de mediador para “*salvar la obra adventista.*” Ao se despedir da família, é recebido por todos com

a simpatia habitual, apenas Edith não está presente, impedida por enxaquecas. Assim que partiu o jovem na sua motocicleta, a família Goldsmith viaja com todos seus pertences para o porto de Mollendo. “*Todavía Miss. Edith escribe desde Illinois al joven secretario índio.*” (p. 91)

Certa prudência, que acreditamos poder explicar linhas depois, conduziu o autor à sovinice mencionada. Esta redundou numa feitura literária muito mais apurada que em outros quadros. E a reflexão que abre, no parágrafo final, sobre os problemas e a rigidez das barreiras que enfrentam as mestiçagens, tanto a étnica quanto a cultural. É Mr. Goldsmith, quem no seu pequeno escritório de Washington Street, finalmente compreende, finalizando o conto “*que la solución del problema de razas planteado por su secretario, el indiecito peruano Paulo Kuriri (sic) no podía obtenerse sino por la fuga...*” (p. 91)

“*El índio a caballo*”: apresenta uma reflexão sobre a importância que o cavalo teve na conquista, pelo temor que este impunha, e a esperteza do invasor em proibir ao índio de cavalgar. Afirma o texto que nos lugares onde o índio aprendeu a capturar e montar seus próprios cavalos, rompeu as cadeias da sua escravidão. Culpa a lhama de ter sido cúmplice, “*por su debilidad*” na escravização do índio. Scorza saberá tirara partido muito alto dos equinos. Um dos seus personagens mais importantes de *RR* é justamente um profissional do furto destes animais, servindo-se da sua capacidade de falar com eles. O capítulo 29 de *RR* é *De la universal insurrección de equinos que tramaron el Abigeo y El Ladrón de Caballos*. E em *Historia de Garabombo, el invisible, El Ladrón de caballos*, convence os equinos a ajudá-los na rebelião, faz rir com as discussões com o impertinente *Girasol*, que sempre se intromete nas conversações dos homens. E elabora talvez as páginas mais líricas da obra, no relato da morte deste personagem, que entre vários cavalos moribundos, depois do massacre, ante os reclamos de *Girasol*, pede a estes desculpas por tê-los comprometido na luta. Consegue o perdão dos cavalos, no meio da agonia:

—¡Despedida, despedida! Piafaron los caballos malheridos.

—¡Despedida! Murmuró El Ladrón de Caballos.

El hielo se apoderaba de sus pies, subía por la cintura, ascendía por su pecho. Con felicidad, con maravilla sintió que en sus pies comenzaba la inconfundible dureza de los cascos.

—¡Soy caballo! — gritó, y ya ciego sintió que galopaba por una pradera de luz.

(SCORZA, 1984 p. 242)

O seguinte capítulo de *RR*, *De cómo acabaron los caballos que un tiempo fueron galanos y famosos*, descreve a “*cordillera de caballos ambicionados por buitres incrédulos...*” a partir de ali, três inspiradíssimas páginas fazem o reconto das vítimas equinas, com seus

nomes cuidadosamente criados ou resgatados da sua livreta de campo, suas façanhas em vida, seus amores, os cuidados que de seus dono receberam, suas particularidades:

Badulaque, otro animal de mal genio, salteador de cercos, agonizaba casi sobre Flor del campo, yegua que sabía todo: los cumpleaños, las alegrías, las enfermedades, los nacimientos de la familia Janampa.

Y más allá pataleaba Estrellita. ¡Cuánto lo lloraron los Boyardo! No era un animal; era un familiar, un pariente que conocía cuándo se sembraría, cuándo se cosecharía, cuándo nacería un niño (SCORZA, 1984. p. 246)

Depois de umas quatro dezenas de cavalos recordados e homenageados, descreve a lenta aproximação de quantidade enorme de cachorros famélicos vindos desde remotíssimas terras atraídos pelo fedor monumental. Aos cães, de triste reputação no Peru,

...el olor los embriagaba. Sabiendo que la carne no se toca, que el chusco que se atreve a robar carne muere apedreado, babeaban, temblando de ansiedad. El olor los mareaba. Todo el día tiritaron sin osar acercarse al desplomado orgullo de los jinetes de Chinche.” (SCORZA, 1984. p. 246)

Até que dois cachorros descritos como “*esqueletos jadeantes*”, apelidados de *Hueso* e *Pellejo*, “*jadeando una fatiga de doscientas leguas reptaron y se abalanzaron contra la colosal montaña.*” Foi o sinal: “*Entonces estalló el relámpago de hocicos.*” (p. 249)

Em 1982 foram cometidos os terríveis massacres de Sabra e Chatila, no Líbano, que custaram a vida a entre 2 e 3 mil quinhentos refugiados palestinos indefessos, uma das fotos que mais impressionaram o mundo nas capas de jornais, mostrava dois cavalos tendidos, brancos. No corpo de um deles, três furos dos que manavam fios de sangue.

O quadro de Valcárcel acaba com estas sugestivas palavras: “*Y vengán los sociólogos a explicarnos la influencia equina en el hombre.*” (VALCÁRCEL, 1972. p. 93)

“*El indio soldado*” acrescenta dados estatísticos a comentários já presentes em quadros anteriores. 99% das tropas do exército, *gendamería* e polícia, é aborígene. Os brancos e também os mestiços driblam a obrigatoriedade do serviço militar. “*El indio, siempre el indio, luchó por y no contra sus opresores, y disparó su arma contra sus hermanos de raza.*” “*Carne de cañón*” nas revoluções e nas guerras exteriores “*derramó su sangre por defender a sus amos.*” Destaca o silêncio da história oficial sobre o heroísmo dos índios nas batalhas. Sempre disparou o fuzil a favor de uma causa que não era a sua. Este “*niño grande*” com as armas na mão “*seguirá disparando inconscientemente?*” (p. 95) interroga semeando a advertência.

“*La gran parada e Coca, alcohol, sangre*”: Nestes dois quadros, ligeiramente com esboço narrativo o primeiro, apresenta dois comentários sobre a intervenção das missões estrangeiras. Dois brancos endinheirados, observam e comentam as manobras de coreografia militar de uma parada de “*boy-scouts.*” Fardados com as vestes que eles mesmos

confeccionaram “*no parecen los mismos indios humildes y agachados a quienes tantas veces dio usted de puntapiés.*” A advertência se repete de várias formas: “—*¡Cuidado! Hay mucho que temer de este brusco cambio. Pueden tomarse un desquite trágico.*” (p. 95)

“*Coca...*” explica que os *Indios Nuevos*, os fregueses da *Misión*, “*son abstemios.*” que a prédica das missões vence na luta contra o alcoolismo e o uso de coca. Afastam-se do álcool, “*poderoso aliado do branco opressor*”, voltam a ser vegetarianos, e limitam o uso da coca aos “*ritos mágicos, para sus aplicaciones farmacópeas.*” Com tom esperançoso, sentencia: “*Como hoy se emancipó de sus vicios tiránicos, mañana se libertará del yugo blanco.* (p. 97)

“*Indios electores*” nos ilustra com estatística em que índios eleitores é mais do dobro do total de votantes brancos e mestiços.

“*Los indios artistas*” faz rememoração das maravilhas em ouro e prata produzidos antes da chegada do invasor e das que fizeram para o branco em igrejas, e palácios. Depois foram condenados apenas aos serviços rústicos. “*Renazca la milenaria aptitud. Vuelvan a florecer las artes populares: otra vez la belleza e indianice cuanto a sus manos (sic) tocan.*”(p. 99)

“*La rebeldía ortográfica*”: como antecipando García Márquez em quase seis décadas, Valcárcel propõe algumas modificações na língua espanhola. Como propus o Nobel colombiano para “*liberarla de sus fierros normativos [...] aprendamos de las lenguas indígenas a las que tanto debemos lo mucho que tienen todavía para enseñarnos y enriquecernos.*” Coincidem ambos em acabar com “*nuestra be de burro y nuestra ve de vaca, que los abuelos españoles nos trajeron como si fueran dos y siempre sobra una?*” As justificativas e o tom diferem um pouco. Márquez propõe traçar um “*un tratado de límites entre la ge y jota,*”, já Valcárcel quer “*guerra a las letras opresoras: a la b y la v, a la d y la z, que no se usaron jamás; afuera la c bastarda y la x exótica y la g decadente y femenina (sic) y la q equívoca, ambigua.*” Mas propõe outras modificações inspiradas no estrangeiro: “*Vengan la K varonil e la W de las selvas germánicas y los desiertos egipcios y las llanuras tártaras. Usemos la j de los árabes análogos.*”<sup>126</sup>

Segue a parte titulada “*Ideário.*” São textos curtos, alguns apenas parágrafos soltos, que não articulam uma intenção narrativa entre eles. Ideias soltas como resgatadas de uma livreta de inspirações pontuais. Podemos simplificar o conteúdo deste conjunto no que interessa a este

---

<sup>126</sup> As citações deste parágrafo são do Discurso de abertura do *Congreso Internacional de la Lengua Española*, que teve lugar em Zacatecas, México, em 1982, o título do Discurso fue *Botella al mar para el Dios de las palabras*. Acesso em: [http://congresosdelalengua.es/zacatecas/inauguracion/garcia\\_marquez.htm](http://congresosdelalengua.es/zacatecas/inauguracion/garcia_marquez.htm)  
La cita de Valcárcel é da pág. 99-100 do volume que estamos resenhando.

trabalho na sua ideia núcleo, que insiste neste combate decisivo entre a pureza contra “*la podredumbre de todos los vicios que van perdiendo a nuestro país*”:

“El andinismo es mucho más que una bandera política; es sobre todo una doctrina plena de mística unción. [...] de los Andes tiene que nacer, como nacen los ríos, las corrientes de renovación que transformen al Perú” (p. 105)

Sob o título “*Costa y Sierra*”, uma curiosa e pouco dialógica interpretação do antagonismo tradicional que sulca a sociedade peruana. O que tem representado um diferendo difícil de enfrentar pelos indigenistas. A opinião de Valcárcel sobre este tema é radical, como temos visto sobre a mestiçagem. Numa argumentação que hoje parece muito obvio tildar de machista e reducionista, o autor afirma:

En una sociología freudiana, estas dos regiones del Perú representarían dos sexos. Femenidad la costa, masculinismo la sierra. Ya en el tiempo precolombino se habían marcado los contrastes: gentes amigas de la holganza, de la vida muelle, de los placeres viciosos, eran las del litoral, en tanto que las andinas se distinguían por la rudeza de sus costumbres, su frugalidad y su espíritu bélico. (p. 114)

A próxima parte, “*El problema indígena*”, começa com o texto: “*Conferência leída en la Universidad de Arequipa el 22 de enero de 1927.*” Repete nele as descrições de virtudes dos povos andinos e sua iminente ressurreição, explicando ser Arequipa “*una avanzada del espíritu andino sobre el mar [...] es el eslabón de costa y sierra*” e, mais surpreendente “*El mestizo arequipeño es un tipo racial de excelencia.*” Ao que segue uma longa descrição de suas qualidades e habilidades. E poucas linhas depois, revela-se o objetivo do discurso:

El papel ambivalente que tocará a Arequipa en el futuro debe hacerse conciencia profunda en la juventud que escucha. En Sudperú, en esta hora de compulsación de fuerzas, correspóndele una acción principal. Bajo la égida del Misti simbólico, a plena luz hará posible, con su intervención conciliadora, un entendimiento entre los hombres de la costa y de la sierra. (p. 121)

Outro comentário singular que aparece é sobre “*La Misión*”, é a advertência que nas condições de “*máxima opresión, de fracaso irremediable de evangelizadores y humanitaristas, de Patronatos e Proindígenas, que aparece en el altiplano la secta religiosa llamada el Adventismo del Séptimo Día (ignoro su credo y no me interesa conocerlo).*” (p. 123) ” Os métodos empregados por estes divulgadores obtêm excelentes resultados, e revela o secreto desse sucesso: “*Igualdad. No le hablaron como amos sino cual simples camaradas. (Hermano John. Hermano Condori)*” (p. 123) Releva números de escolas administradas pela *Misión* e que a dimensão dos seus trabalhos representam um poder social novo que “*debe ser atentamente examinado para conocer sus métodos y denunciar sus peligros.*” (p. 124)

Interroga sobre a vanguarda nativa do movimento *pan-indianista* e os seus planos, e confessa “*nosotros, —que sin ser indios predicamos un evangelio inkáisa —tampoco lo sabemos.*” E como quem esgrime um fantoche assustador:

Quién sabe de qué grupo de labriegos silenciosos, de torvos pastores, surgirá el Espartaco andino. Quién sabe si ya vive, perdido aún en el páramo puneño, en los roquedales del Cuzco.  
La dictadura indígena busca su Lenin. (p. 125)

#### 4.17 *¡Arriba los indios!*

O seguinte bloco “*¡Arriba los indios!*”, com o curioso epígrafe *Auscultaciones a los publicistas*, recolhe textos pequenos ou trechos de vários autores. Dentre eles Arturo Capdevilla, “*Los conquistadores [...] para imponer el respeto a la vida, a la propiedad y a la mujer, no hallaron camino más corto que matar, robar y fornicar.*” (p. 138) También Franz Tamayo, Ricardo Rojas, Baltasar Brum, Francisco García Calderón, Leopoldo Lugones, (“*no el fascista sino el poeta, es decir el vidente*”) como aclarara Valcárcel en su conferencia de Arequipa, Dora Mayer e (curiosamente) o supremacista branco Lothrop Satoddard e alguns outros.

Finalmente, reunidos sob o título de “*La acción adventista*”, os artigos de Fabio Camacho, *La obra educacional de los Adventistas* e *La instrucción en la Republica* de Dora Mayer de Zulen.

O primeiro é um artigo de descrição e elogio da obra educativa das escolas da *Misión*, — no mesmo tom daqueles vídeos classificados como “institucionais” que as empresas mandam fazer para entregar a seus clientes. Ele visitou a *Misión* com o intuito de avaliar a obra e os resultados dos trabalhos pedagógicos. Surpreendeu-se com a eficiência com que o índio “*sin salir de su tierra, asimila efectivamente las costumbres de la civilización y se convierte en un elemento útil y nuevo.*” (p. 158) E é mister confessar que, ao transcrever estas linhas, parecemos sentir em sussurro a voz de Scorza sugerindo colocar o adverbio (sic) depois das palavras *asimila, civilización, elemento, útil e nuevo*.<sup>127</sup> Mas o tom académico que condiz a uma tese decente nos fez desistir da humorada.

<sup>127</sup> Inspirados na pilheria presente no capítulo 6 de *Cantar de Agapito Robles*, em que a/o personagem, Maco/Maca albornoz, mulher(?) fatal, que humilha seu Migdonio (sim aquele mesmo patraõ de Espíritu Félix), mortalmente apaixonado por ele/ela, solicitando as coisas mais insólitas que o fazendeiro manda buscar com seus capangas nas cidades vizinhas. Numa das listas: *Un organillo con monito (sic)*, [sic] *seis docenas de cucharas de chifa (sic)*, [sic] *tres equilibristas (sic)*, [sic] *tambores, espadas, estampillas de Groenlandia, un triciclo, poemas de Bécker, seis patinetes y banderas de Alemaña, Francia, Inglaterra y Japón (sic)*, [sic] [...] *Una docena de máquinas de coser Singer (sic)*, [sic] *un fonógrafo RCA Victor con perrito, un perrito sin RCA Victor, cien*

Descreve parte da visita como um passeio turístico, deslumbrado com as paisagens. Detalha as instalações e as atividades que os alunos realizam nos diferentes ambientes da instituição. Oferece algumas estatísticas e descrições já encontramos em quadro anterior de Valcárcel. Também informa que anualmente, os melhores alunos são enviados a Estado Unidos ou Argentina “*a fin de que en los institutos adventistas de esos países perfeccionen su instrucción.*” Concluindo o artigo com a recomendação de que a obra, por sus resultados e seu espírito, “*merece, incontestablemente [...] el aplauso del país.*” (p. 161)

Já o artigo de Dora Mayen de Zulen, coincide nos números e no alcance dessa penetração pedagógica, esclarecendo a sua origem. Começa o artigo relatando um pormenorizado sortimento de reclamações por ela recebidas, e das infrutuosas gestões feitas ante as correspondentes autoridades educacionais sobre o incumprimento do dever do estado e das instituições católicas habilitadas para tal fim, na educação obrigatória gratuita em diferentes distritos<sup>128</sup>. Conclui que, conhecendo as deficiências orçamentárias, e a dificuldade que a conjuntura política representa para tentar modificar estas realidades, apenas duas instituições tem recursos para tentar paliar esta situação, a igreja católica e a protestante. Mas sobre estes últimos esclarece:

Dichos misioneros actúan por medio de las fuertes rentas que en Estado Unidos se donan para obras de proselitismo, y que les facilitan proceder con métodos caritativos que les atraen las simpatías de los proletarios, y los hacen aparecer, hasta cierto punto, engañosamente, como adornados de mayores méritos que el antiguo personal lugareño. (p. 164)

E resume logicamente que o sucesso que conseguem com seu empenho os adventistas é promovido pela desidia, a corrupção política e eclesiástica (católica), no cumprimento de seus deveres face à educação. Refletindo que não cabe a condena nem a tentativa “fanática” de impedi-los, por professarem religião diferente da que reconhece a Nação peruana. O remedio é: quem o deveria fazer, fazer melhor o que eles estão fazendo bem.

Com o qual, encerra o enigma que sinalizamos, páginas atrás, sobre os elogios de alguns quadros em relação ao tema da presença adventista nas serras peruanas, difundindo uma doutrina muito afastada das tradições culturais dos povos afetados, tão defendidas pelo autor.

Devemos lembrar que a sua prolífica atividade acadêmica, em muito esteve relacionada com os Estados Unidos, visitando e ministrando por várias vezes em suas universidades,

---

*almanaques*,... (SCORZA, 2012, p35-36) Resemantizando o adverbio latino num compreensível: *mesmo que você não acredite*.

128 Dora Mayen de Zulen, jornalista que dirigiu o Jornal *El Deber Pro-Indígena (1912-1917)* órgão da *Asociación Pro-Indígena*. A mesma brindava apoio e assessoramento as reclamações de comunidades ou indígenas que travavam conflitos com proprietários usurpadores de terra ou com o próprio Estado.



conseguindo becas para alunos peruanos e trazendo importantes especialistas das disciplinas relacionadas aos trabalhos sobre a pré-história peruana. Também gerindo e arrecadando financiamento para grandes projetos em arqueologia sobre as culturas pré-colombianas. Por tanto, fica muito imaginável que a sua relação com este tipo de empreendimento tenha se cruzado em mais de uma vez. Assim como soube manter uma diplomática relação com políticos, ainda que participando de posições completamente enfrentadas, deve ter procedido nas questões relacionadas à religião, tendo em conta também a sua concepção mais próxima do ateísmo que qualquer outra alternativa mística. Seu único evangelho, sempre parece ter sido o *indigenismo*.

Sobre este tema resulta importante registrar que o próprio Mariátegui adverte no prólogo sobre a chegada do missioneiro adventista “*en la apreciación de cuya obra no acompaño sin prudentes reservas a Valcárcel por una razón: el carácter de avanzada del imperialismo anglosajón que, como lo advierte, Alfredo Palacios, pueden revestir estas misiones.*” (p. 11) Porém, estes cruzamentos de palavras, se temos em conta o quadro em que Mr. Goldsmith, abandona o Peru com toda a família, para evitar o “cruzamento” de “raças”, contradizendo todo o discurso evangelizador de “igualdade”— lembrando que é um dos quadros elaborados com mais cuidados literários —, aquele “*ignoro su credo y no me interesa conocerlo*”, e a inclusão no libro, de dois artigos contrapostos sobre as bondades da *Misión*, dando a última fala à Dora Mayer, resulta muito curioso. Talvez Scorza, que entendia de pôquer muito mais do que nós, sugeriria que o *Amauta* e Valcárcel, em acordo secreto contra a banca, se passavam senhas, que são permitidas no outro jogo mencionado, *el truco*. Pensemos senão, na inteligente ideia, que Valcárcel adjudica a Mariátegui de incluir o “*Colofón*” de Luis Alberto Sánchez, uma das cabeças mais brilhantes da época nas questões literárias e sobre a questão indigenista, mas posicionado entre os *indigenistas* e os *hispanistas*. O texto é crítico, e acreditamos que acertado em vários aspectos, mas o tom tem o mesmo cuidado que o quadro de Mr. Goldsmith. Muito mais proveitoso ter esse comentário nesse tom no mesmo livro, do que publicado fora dele, em que não apenas o tom seria outro, mas que deste jeito, é produzido desde a mesma trincheira. Além do mais, Valcárcel e Mariátegui reconhecem não ter as ‘soluções’ nem o ‘programa’ que venha a produzir a mudança de que gostariam, mas forçar o debate e dar visibilidade ao problema do índio, já era uma das metas mais almeçadas de todo seu empenho intelectual, literário e político.

#### 4.18 “Colofón”

Do “Colofón” podemos destacar o tom das polémicas em que muitas vezes se enfrentavam Mariátegui e os seus detratores mais ilustres. Já no título, um golpe no coração etnicista da obra: “*Ni lo indio, ni lo gaucho ni lo español separadamente contienen todo el espíritu nacional.*” Tanto o tom quanto os lineamentos gerais do artigo podemos ilustrar no seguinte parágrafo:

No coincide exactamente, mi posición ideológica ante la cuestión nacional, con algunos de los pensamientos de Valcárcel. Pero ambos, él y yo, estoy seguro, convenimos en el punto de partida: el deseo fervoroso de “peruanizar el Perú”, a toda costa, y la urgencia de retomar muchos aspectos de nuestra estructura social. Valcárcel proclama, a pulmón lleno, su indigenismo. Yo proclamo, con igual franqueza, mi TOTALISMO. Para mí, es perjudicial y absurdo, jugar a los gallos regionale. (sic) Valcárcel, en cambio, se deja llevar, a veces, por la invencible seducción de la proclama, del periodismo, de la política. (p. 178)

Descobre como improdutivo o enfrentamento costa-serra e refuta as teses pejorativas da mestiçagem, citando o arqueólogo e orientalista francês Luis Finot (1964-1935), investigador de questões étnicas, e dois intelectuais americanos que Valcárcel também tinha em alta estima:

[Finot] refiere que hasta los cerdos, para ser mejores, se cruzan. Y que no hay mejor fruto humano que el mestizo. Ricardo Rojas, en la Argentina, (“Eurindia”), y José Vasconcelos, en México (“Indología”), puntualizan la necesidad del mestizaje en América. [...] Pero, abrir las puertas a lo cosmopolita, no es ser absorbido por ello, no es imitar a Fancia, Rusia o España, o a todas ellas. Por el contrario, se requiere no perder de vista la realidad propia. Tierra nuestra y raza autóctona serán los númenes de nuestro cosmopolitismo. (p.182)

Para fechar o capítulo, parece-nos justo ceder a palavra ao próprio autor, já que a sua longevidade (morreu aos 96 anos, em 1987) permitiu-lhe considerar a obra com recuo razoável. No *pré-prólogo* de 1972, reconhece que aquelas discussões tinham acabado com as teorias unívocas, porém esclarece o contexto político que depois aconteceu e seus retrocessos.

La polémica parecía terminada al patrocinarse la transacción: El Perú tenía una doble e igualmente grandiosa tradición. Sin embargo, recrudesció a raíz de la guerra em España, em que el fascismo peruano se hizo presente y continuó en vigencia en los primeros años de la Gran Guerra. [...] Pasada la Guerra, comenzó la lucha de las ideologías hasta alcanzar contornos trágicos (asesinatos políticos, verdaderas masacres de obreros y estudiantes, prisiones, persecuciones). (p. 7)

Arrasaram com as conquistas de direitos dos povos originários e dos camponeses em geral (sobretudo os terratenentes e os gamonales). As usurpações de terras, a opressão e a miséria dos camponeses agudizaram os conflitos: “*los ligeros respiros democráticos muy poco pudieron hacer y a lo más de treinta años, resultó ineficaz todo esfuerzo defensivo de la población aborígen.*” (p. 8) E menciona as invasões que começaram em 1963, das que dá

testemunho *RR*, e também depois a aparição de grupos guerrilheiros, que gera o comentário do autor: “*En esa aventura perdieron la vida jóvenes estudiantes, muchos de ellos de notable calidad humana. Infructuoso sacrificio, que costó tan caro.*” (p. 8) Para concluir, sem torcer o braço por completo, mas assumindo, talvez, o totalismo proposto por Sánchez:

No se había producido la “TEMPESTAD EN LOS ANDES” que, yo vaticinaba. Si la tempestad no se produjo con rayos y truenos, en cambio en estos veinte años un incontestable aluvión humano cayó sobre Lima y otras ciudades. Más de un millón de personas “tomaron” la capital, como un ejército invasor, sin armas. La “tempestad” ahora anda por dentro. (p. 8)

## 5 COMO E PARA QUE O ÍNDIO DEVIA ADOLESCER E APRENDER A AMAR. CONTOS E PRIMEIRAS NOVELAS

### 5.1 Pequena biografia de Santiago, Gabriel, Juancha ou Ernesto<sup>129</sup>

*Informações sobre a vida de José María Arguedas (ou José María Arguedas Tejada Altamirano), o Chaka Runa.*

A identificação, que a argúcia do título não alcança representar, entre a vida, a morte e a obra desse peruano nascido em Andahuaylas, na terceira quarta-feira de 1911, (ou no 22/12/1910, em Huanipaca, Abancay?) é um dos objetivos que norteiam o presente capítulo: a convicção de que sua biografia (ou uma importante parte desta) e sua obra se confundem a ponto de sugerir que formam parte de uma mesma criação.

No ano ‘oficial’ de seu nascimento, (em 25 de maio), a revolução mexicana porá fim aos trinta anos do Porfiriato. No mesmo ano, o belga Maurice Maeterlinck receberá o Nobel de Literatura. Ainda que a obra deste último se destaque na dramaturgia, Maeterlinck terá grande parte da sua escrita dedicada à contemplação e ao estudo da inteligência das flores e do comportamento social dos insetos (abelhas, cupins, formigas). Curiosamente, um dos traços mais perenes nas diferentes camadas literárias da sua produção será a descrição, ou melhor, a colocação em cena dos elementos da natureza. Ele estava convencido de que a episteme dos povos pré-colombianos de América, bem entendiam estas enteléquias.

A tal ponto o autor identificou a sua biografia com a sua ampla vida-obra – não apenas literária, como veremos – e tão claro resultou isto ao entendimento dos peruanos, que podemos afirmar: talvez seja o único dos autores visitados neste trabalho a ter seu nome reconhecido nacionalmente. “*Arguedas se ha convertido en todo un fenómeno social: una suerte de héroe cultural con el que se sienten identificados la gran mayoría de peruanos, inclusive aquellos que no han leído sus obras.*”<sup>130</sup>. Curioso dado a respeito disso é o fato de um importante time de futebol de Andahuaylas – possivelmente o único a homenagear um literato – ter adotado o seu nome: *Club José María Arguedas*.

<sup>129</sup> Personagens de suas obras, que carregam traços ou pedaços nitidamente autobiográficos. Ao ponto de fazerem sentir a voz do autor revivendo momentos da sua vida.

<sup>130</sup> Nelson Manrique: “Presentación.” En: Maruja Martínez y Nelson Manrique (eds.): *Amor y fuego*. José María Arguedas 25 años después / [Seminario Internacional José María Arguedas, 25 años después, Lima, 9-11 de noviembre de 1994]. Lima: CEPES, DESCO, SUR, 1995, p. XII. (Apud CÁCERES, 2007 p. 40)

A vida do autor está atravessada sanguineamente pela fratura social que o Peru compartilha com países vizinhos e é matriz das literaturas que este trabalho analisa. A própria filiação de Arguedas inaugura este périplo. Em suas *Memorias*, Valcárcel refere-se ao afeto que os unia e faz um comentário que sugere a influência do pai em Arguedas: “...nos unía una afectuosa relación. [...] José María fue hijo natural de un abogado de vida irregular<sup>131</sup>, cuyo trabajo lo llevaba de una parte a otra.” (VALCÁRCEL, 1981, p. 370).

O teor de *Memorias*, é de uma rigorosa diplomacia. O autor deste livro retrata até mesmo os seus confessos desafetos com suas virtudes e acertos e é de extrema precisão em datas, locais, nomes e cargos de cada uma das pessoas às que faz referência. Com Arguedas, compartilhou, além de muitos encontros e atividades, uma viagem a Buenos Aires, descrita como muito produtiva do ponto de vista acadêmico, sobre a história e a cultura das comunidades pré-colombianas dos povos andinos. Hospedaram-se no mesmo quarto de hotel e, por isso, pôde testemunhar as crônicas insônias de que Arguedas padecia. Menciona as conversas sobre esse tema, utilizando um recurso pouco presente no volume, o diálogo. É o que ilustramos a seguir: ao despertar em meio à madrugada, viu o amigo andando em círculos: “José María, ¿no duerme?”, le preguntaba, “No, hace mucho que no dormo, me han dado una cosa y otra pero no me hace efecto, realmente duermo poco” e explica que as horas de impossibilidade de sono, eram “de trabajo mental en las que la trama de sus relatos literarios tomaba forma.” (p. 374). Possivelmente, nessas horas de intimidade, deu-se a confiança que Valcárcel deixou, tal vez, como uma ‘pista’ para posteriores investigações.

Walter Saavedra, professor sanmarquino, recebeu uma informação de um colega de Huanipaca, Blandy Gutiérrez Palomino, que se disse conterrâneo de Arguedas. Este fato, associado às declarações de Valcárcel em seu livro, motivaram interesse pela verdadeira ascendência de Arguedas. Originou-se assim uma procura *in loco*, com entrevista a anciões e descendentes dos moradores dos locais em que o autor teria começado os seus dias, e uma detetivesca procura por documentos cartoriais referentes às famílias Guillén, Pérez, Tejada e Arellano. Os pesquisadores mergulharam nas expressões veladas que encontraram na copiosa correspondência íntima de Arguedas e nas passagens autobiográficas de suas obras, atrás de qualquer referente a Abancay, Huanipaca, Karkeki y Cusco e aos nomes das personagens.

Resultante dessas pesquisas, o artigo *Apuntes sobre el nacimiento de José María Arguedas*<sup>132</sup> resgata os depoimentos de sobrinhos netos de Juana Tejada (Juanita) – que tem

<sup>131</sup> Victor Manuel Arguedas Arellano. (1880-1932)

<sup>132</sup> SAAVEDRA, Walter – *Apuntes sobre el nacimiento de José María Arguedas*, 2006. Acesso em: <https://pt.scribd.com/document/270848032/Apuntes-Sobre-El-Nacimiento-de-Jose-Maria-Arguedas>

curiosas semelhanças físicas com o autor: “Alejandro Tejada Guillén (de 75 años) era la viva imagen de José María Arguedas [...]. Esta evidencia gráfica encontrada nos decía habíamos llegado al origen de todo este asunto.”

Segundo esses depoimentos, Juanita, que serviu na fazenda Karkeki, tinha gerado uma criança, que cuidou dela por algum tempo e depois desapareceu. Parentes afirmam que, no fim de seus dias, ela perdeu o juízo e entre prantos reclamava a devolução de “*mi niño*.”

Nesse coscuvilhar, descobriu-se que, na certidão de nascimento de Arguedas, depois do sobrenome paterno, onde deveria estar escrita a primeira letra de “Altamirano”, nome da esposa do seu pai, há um “T” rasurado. Segundo as investigações, o pai de Arguedas teria possuído a jovem Juana Tejadas quando esta tinha apenas catorze anos. O artigo publicado não teve repercussão. As ‘provas’ não foram consideradas peremptórias, embora alguns as considerem bem plausíveis. Entre estes, encontra-se o literato e professor sanmarquino Danilo Sánchez Lihón, autor de alguns trabalhos acadêmicos que observam as literaturas do indianismo, admirador do trabalho de Arguedas e de Scorza<sup>133</sup>. Ele parte, como nós, da pouco provável audácia de Valcárcel de colocar uma informação desse porte sem ter dados precisos. Como ele, acreditamos que a fonte mais provável dessa informação foi o próprio Arguedas, dada a confiança e a amizade que os unia.

É bastante conhecida no mundo das letras a biografia rica e acidentada de Arguedas. Sua infância e começo de adolescência principiam com uma prematura orfandade de mãe (oficial), que marca o começo da semi-orfandade de pai, que resulta em abrigo nas casas de parentes. Um segundo casamento paterno (novamente com uma rica proprietária de terras)

---

<sup>133</sup> Motivado pelo artigo de Saavedra, ele próprio, tentou recavar informações. Em 8 de janeiro de 2011, entrevistou Rosa Mattos Gutiérrez, de 81 anos de idade, em Lima. A mulher, de Huanipaca, era literata amadora e conhecedora em detalhe da obra de Arguedas. A senhora Amalia Arguedas Arellano e seu marido, Don Manuel María Guillén, ambos os donos das quatro fazendas principais de Huanipaca, foram seus padrinhos de batizado, “*y yo fui como una hija para ellos*.” Portanto, afilhada da irmã e do cunhado do pai de José María. Víctor Manuel Arguedas Arellano, segundo o testemunho dessa senhora, visitava com bastante frequência a sua irmã e cunhado. Ela confirma ter conhecido Juana Tejada Gutierrez, “*la muchacha de mano, nosotros les decimos así; es decir para hacer toda clase de mandados. [...] Esbelta, blanca, de ojos claros. Y muy buena moza*.” Lembra também de Arguedas: “*Llegaba siempre a Huanipaca. Vestía terno, nadie más lo hacía. No hablaba con nadie. Cruzaba la plaza y se sentaba en una piedra de la colina de Cicuca. Me fascinaba verlo. Él pasaba horas mirando un mismo lugar*.” A senhora Mattos compartilha da crença nesta versão do nascimento fora do vínculo matrimonial. Afirma ter visto a certidão de nascimento com a rasura na letra T, ter conhecido quase todas as pessoas envolvidas, ter referências diretas de pessoas que conheceram a mulher que cuidava de Arguedas em Andahuaylas, e que lhe confiaram que a senhora Victoria Altamirano rejeitava José María. E o que terminou de convencer o autor deste trabalho a incluir esta delonga, sem possibilidade de provas mais concretas, foi a resposta desta mulher ao motivo da sua confiança na veracidade desta versão, e do profundo segredo que a envolveu: “*Porque hay indicios y coincidencias. Pero, principalmente, porque es mi propia historia, porque es mi vida íntima. Porque yo soy hija natural y que, igual, estuve condenada a ser tirada al río*.” Porque desnuda a hipocrisia que ocultavam todas estas manobras *desinformantes* que perpassam todo o regime social violentamente assimétrico, motivo de toda a obra arguediana.

resulta em novas rejeições que o confinam às dependências de serviço, junto com os índios. No entremeio, longas peregrinações a cavalo ou em ônibus, acompanhando o pai advogado-romeiro.

Arguedas diz ter conhecido mais de duzentas cidades e povoados peruanos graças a essas viagens, que são, sem dúvida, a “mina” de vários temas, personagens e conhecimento dos locais em que ambienta sua obra. Como criança, ele não participa do mundo que visita. Ele observa, ouve, se surpreende, descobre mundos. E, acima de tudo: sente. Daí, a riqueza na descrição desses povos diferentes, segundo o grau de transculturação em que vivem, segundo o regime de servidão a que estão submetidos. Além disso, este será o estímulo para as profundas pesquisas que realizou como musicólogo, arqueólogo, etnógrafo e (nosso interesse principal) literato.

Nas entre viagens, ele e seu irmão Arístides são internados em colégios (religiosos) de diferentes cidades. Em 1926, com 15 anos, começa seus estudos de segundo grau no colégio *San Luis Gonzaga*, de Ica, cidade *costeña*. Lá, por sua condição de ‘*serrano*’, sofreria o que ainda não se conhecia como *bulling*, por parte de colegas e professores. Padece também do seu primeiro desengano amoroso. Pompeia o rejeitou porque não queria ter amores com “gente da serra.” Transformando a derrota em trunfo, o jovem José María alcançou as melhores notas, demonstrando que a capacidade intelectual não é determinada por questões étnico-geográficas.

Quando atinge duas dezenas de idade, ele perde o pai e, em Lima, ingressa na Universidade de San Marcos para cursar Letras. Um modesto emprego nos Correios lhe permite enfrentar a nova orfandade e continuar seus estudos. Jovem ainda, descobre a paixão pela escrita e pela política.

*Warma Kukay* (amor de criança), seu primeiro conto, é publicado na revista *Signo* em 1933. Um ano depois, cria com Tamayo Vargas y Tauro del Pino a publicação *Palabra*, inspirado nos lineamentos ideológicos de José Carlos Mariátegui. Em 1935, publica *Agua*, volume de contos que obtém o segundo prêmio da *Revista Americana*, em Buenos Aires.

Em 1937, inicia, como a maioria dos autores aqui estudados, sua temporada “na sombra” por motivos políticos. Foi preso por ter participado de uma manifestação estudantil em repúdio à visita de um general da polícia fascista de Mussolini. Nos oito meses que passou no presídio limenho, apelidado *El sexto*, trabalhou na tradução de muitas canções indígenas que integrariam o volume *Canto kechwa*. O registro literário desse período só irá ao prelo em 1962, sob o mesmo nome do presídio.

Suas atividades acadêmicas – como estudante e como professor –, sua produção literária, suas atividades como folclorista, compilador, tradutor, divulgador, compositor, etnógrafo, antropólogo e seu desempenho em diversos cargos e funções culturais imitam o seu acidentado percurso biográfico, espacial e temporal. Em suas cartas e em seus diários (como os incluídos em *El Zorro de arriba y el zorro de abajo*), encontram-se repetidas reclamações a respeito das crises que o impediam de produzir. As crises e a semi-invalidez da mão direita — dois dedos mutilados por um trapiche na infância em sua (aparentemente) natal *Hacienda Karkeki* —, em uma época de escrita a mão, podem nos levar a supor uma produção limitada ou parcial. Mas essas suposições são negadas pelo intenso labor cultural, como demonstramos a seguir.

Para desiludir estas suposições, e para oferecer(nos) uma ajuda orientadora sobre a progressão do seu labor cultural publicado, temos resumido em duas páginas um quadro cronológico dos seus escritos que já viram a luz. Figuram aqui apenas as primeiras edições ou compilações que misturam as vezes elementos de outros volumes com obras inéditas. Não figuram aqui as muitas republicações nem muitos menos as traduções pelo mundo afora, que fogem às possibilidades e objetivos deste trabalho. Separados que estão nesse quadro os diferentes gêneros da sua produção, pode-se perceber que apenas uma parte bem menor da sua obra foi literária, e que a afirmação de “*no consigo producir/escribir*” tantas vezes manifesta por Arguedas, referia-se fundamentalmente à produção narrativa, convencido, ele também, de que era a *Mimese* a ferramenta político-cultural mais dotada para construir pontes e tocar a consciência de seus congêneres.

Entre as muitas atividades extraliterárias que desempenhou, mencionaremos apenas algumas:

Professor de Castelhana e Geografia (1939-1941) em Cusco; de castelhana, em vários colégios de Lima (1942-1945); Catedrático de Etnologia na *Universidad de San Marcos* (de 1958 a 1968); da mesma disciplina na *Universidad Nacional Agraria La Molina* (1962-1969); Diretor do *Instituto de Estudios Etnológicos*, hoje *Museo Nacional de la Cultura Peruana*, por dez anos (1953-1963); Diretor da *Casa da Cultura* (1963-64); Diretor do *Museo Nacional de Historia* (1964-1966); Diretor da revista *Folclore Americano*; secretário do *Comité Interamericano de Folklore*.

No fim da década de 1950, realizou uma viagem pela Europa com bolsa da Unesco. Visitou, sobretudo, a França e a Espanha, onde pesquisou as comunidades de Zamora e onde coletou material para sua tese de doutorado: *Las Comunidades de España y del Perú*. Em 1962,



esteve em Berlim ocidental no *Primer Coloquio de Escritores Iberoamericanos*. Esteve no México, em Cuba, na Argentina, nos Estados Unidos e no Chile, várias vezes.

Teve dois matrimônios. O primeiro, com Célia Bustamante Vernal, em 1939. Célia e sua irmã Alicia eram promotoras da *Peña Cultural Pancho Fierro*, centro de reunião de artistas e intelectuais de Lima, também frequentado por Valcárcel e outros indigenistas. Ambas as irmãs também participavam do *Socorro Rojo*, grupo de simpatizantes socialistas que visitavam presos políticos. Durante a prisão de Arguedas em El Sexto, estas visitas (Arguedas não tinha outras) geraram o sentimento que os manteria “juntos”, mesmo depois do divórcio, em 1967. Célia foi apoio psicológico muito importante na vida do autor, como o manifestam diferentes cartas mesmo depois de casado com Sybila, sua segunda esposa. Sybila Arredondo é chilena. Depois de morto Arguedas, ela ficou no Peru tal como ele tinha lhe pedido em vida. Anos depois, foi presa, acusada de ser membro do *Sendero Luminoso*. Julgada e liberada duas vezes por falta de provas, acabou purgando uma pena de doze anos de prisão e foi expulsa do Peru. Vive no Chile, com seu atual marido francês.

Outra(s) mulheres foram destinatárias da paixão de Arguedas. Uma delas reclamou da paternidade de uma filha a José María, mas isso é improvável: um biógrafo afirmou que um médico atestou sua esterilidade. Outra, destacada intelectual, preferiu guardar anonimato até o fim de seus dias, já no século XXI. Viveu esses romances ainda casado com Célia, que tomou conhecimento deles por cartas do próprio Arguedas.

Segundo trechos das suas cartas, as mulheres que o atraíam tinham a capacidade – ou aparentavam ter – de protegê-lo e organizar a sua vida. De fato, Célia, durante muito tempo, ajudou Arguedas com a correspondência, datilografou os seus manuscritos, fez, ao mesmo tempo, o papel de corretora e de conselheira. Arguedas sempre voltava a ela, em pessoa ou por carta. Célia morreu em 1973, aos 63 anos, apenas quatro anos depois da morte de Arguedas.

Um dos biógrafos mencionados acima destaca o fato de que, nas suas obras, em que o sofrimento e a ternura das mulheres indígenas são repetidamente abordados e em que até os insetos merecem seu olhar, há apenas uma menção a sua mãe: “*Mi madre murió cuando yo tenía dos años y medio.*”

No Youtube, há uma gravação de sua voz contando os maus tratos que sofreu da sua madrasta – com quem ficou depois do segundo casamento do seu pai – e do seu meio-irmão mais velho, a quem descreve como “criminal.”<sup>134</sup> Este o humilhava de forma permanente e o levou a presenciar a violência sexual que, como filho de *mistis*, praticava contra índias ou outras

---

<sup>134</sup> URL: <https://www.youtube.com/watch?v=G2qy0EukRDc>

mulheres em relação de dependência. O seu irmão Arístides relativiza o possível desprezo da madrasta, mas confirma a hostilidade do irmão postiço. Isto o levou a viver entre a servidão da casa, na cozinha, e a dormir numa bacia de amassar pão, sobre *pellejos* (couros de ovelha ou lhama) com *piojos*, agasalhado por coberta “*un poco sucia pero bien abrigadora.*”

Mas o mais importante deste convívio foi: por um lado, o carinho e a proteção recebidos – “*...me lo dieron a manos llenas*” – para aliviar a orfandade de mãe e a quase do pai, ausente por longos períodos; por outro, o aprendizado da língua quíchua que lhe seria de enorme utilidade, tanto para sua extensa pesquisa e produção cultural e etnográfica, quanto para sua criação literária. Essa foi uma ferramenta fundamental para sustentar os pilares da escolhida identidade autóctone/europeia de *Chaka Runa*, homem-ponte.

É nesta infância dialética na serra, como *misti* e como índio, falando quíchua e castelhano, dividido entre a dolorosa rejeição e o reconfortante abrigo, que Arguedas estabelecerá sua jazida artística. Os traumas, o sofrimento e a solidariedade terão um registro cristalino de criança nos seus relatos, dando profundo sentido à explicação do próprio autor, já mergulhado na crise existencial que o levaria ao gesto supremo: “*Soy un niño a quien la vida, ferozmente, maravillosamente, le hace vivir con ojos y oídos muy grandes de adulto*”<sup>135</sup>

Por se tratar do autor mais biografado entre os escolhidos, outros detalhes sobre a sua vida serão incrementados apenas quando venham ilustrar comentários sobre a sua literatura.

---

<sup>135</sup> Carta a Célia Bustamante em dezembro de 1967, dois anos antes da sua morte. Em *Apuntes Inéditos Célia y Alicia en la vida de José María Arguedas*, em: <http://revistaperu.blogspot.com/2011/08/apuntes-ineditos-Célia-y-alicia-en-la.html>. Acesso em 22/09/2020.

## 5.2 Cronologia de publicação das obras de José María Arguedas na América do Sul

Ano	Contos	Romances (ou novelas)	Poesia	Etnologia/Antropologia/Folclore
1935	<i>Agua</i> . Inclui: <i>Agua, Los escoleros e Warma kuyay</i>			
1938				<i>Canto kechwa</i> . Ensaio escrito na prisão sobre a capacidade de criação artística dos índios e mestiços. Edición bilingüe
1941		<i>Yawar fiesta</i>		
1947				<i>Mitos, leyendas y cuentos peruanos</i> . Recolhidos pelos professores do país e editados em colaboração com Francisco Izquierdo Ríos.
1949				<i>Canciones y cuentos del pueblo quechua</i>
1953				<i>Cuentos mágico-realistas y canciones de fiestas tradicionales: Folclor del valle del Mantaro</i> .
1954		<i>Diamantes y pedernales</i>		
1955	<i>La muerte de los Arango</i>			
1956				<i>Puquio, una cultura en proceso de cambio</i>
1957				- <i>Estudio etnográfico de la feria de Huancayo</i> - <i>Evolución de las comunidades indígenas</i> .
1958		<i>Los ríos profundos</i>		<i>El arte popular religioso y la cultura mestiza</i> .
1961		<i>El Sexto</i>		Cuentos mágico-religiosos quechuas de Lucanamarca.
1962	<i>La agonía de Rasu Ñiti</i> .		<i>Túpac Amaru Kamaq taytanchisman. Haylli-taki. A nuestro padre creador Túpac Amaru. Himno-canción</i>	
1964		<i>Todas las sangres</i>		
1965	<i>El sueño del pongo</i>			<i>Poesía quechua</i>
1966			Oda al jet	<i>Dioses y Hombres de Huarochirí</i> tradução direta ao castelhano dos mitos da criação do mundo da recopilação feita pelo

			sacerdote Francisco de Ávila em fins do século XVI, na província de Huarochirí
1967	<i>Amor mundo</i> (quatro contos de tema erótico: <i>El horno viejo</i> , <i>La huerta</i> , <i>El ayla</i> e <i>Don Antonio</i> )		
1969		<i>Qollana Vietnam Llaqtaman / Al pueblo excelso de Vietnam</i>	<i>Las comunidades de España y del Perú.</i>

### Publicações póstumas

1971		<i>El zorro de arriba y el zorro de abajo</i>	
1972	<i>El forastero y otros cuentos</i>		<i>Katatay y otros poemas. Huc jayllikunapas.</i> Poemas em versões quéchua e espanhola. <i>Páginas escogidas</i> editada por <a href="#">Emilio Adolfo Westphalen</a>
1973	<i>Cuentos olvidados</i> - Compilação de contos perdidos em periódicos e revistas dos anos 1934/35 edição de José Luis Rouillon.		
1974	<i>Relatos completos</i> (Buenos Aires: Losada)		

### Recopilações póstumas

1975	<i>Señores e indios: Acerca de la cultura quechua.</i> Compilação de Ángel Rama.
1976	<i>Formación de una cultura nacional indoamericana.</i> Compilação de Ángel Rama.

### Publicação de obras completas

1983	<i>Obras completas de José María Arguedas</i> (V tomos) Literatura Compilação de Sybila Arredondo de Arguedas Ed. Horizonte, Lima
2012	<i>Obras completas de José María Arguedas</i> (VII tomos) Obras antropológicas y culturales. Compilação de Sybila Arredondo de Arguedas Ed. Horizonte, Lima

### 5.3 Uma narrativa de criança que nasce adulta

Seu primeiro volume de narrativas é publicado em 1935, quando Arguedas tinha 24 anos. Nas páginas iniciais, já aparecem nítidas algumas das características diferenciadoras das literaturas andinas que o precederam. Estas serão parte do que podemos chamar seu programa e estilo de escritura, que o acompanhará em quase toda a sua obra. Não podemos precisar quanto tempo levou a escrita destes primeiros contos, mas percebe-se que as temáticas, o tom, a progressão narrativa e o foco foram longamente meditados e escolhidos, como o próprio autor confirmou muito perto da sua morte.

### 5.4 O foco

É imprescindível destacar a ampliação de horizontes que o autor representa em relação às narrativas andinas precedentes. Difícil adjetivá-las em ordem de importância, mas, sem lugar a dúvidas, uma das características mais destacáveis radica no ‘de onde’ se narra. Ele inaugura um caminho em que o verbo ‘*ventriloquear*’, com a carga pejorativa com que parte da crítica carimbou as narrativas heterogêneas sobre os povos originários, escritas por brancos ou não nativos, resulta inócuo, vazio.

Arguedas escreve, biográfica e estilisticamente inserido na ‘*grieta*’ ou no ‘entre-lugar’. Suas personagens são não apenas vivas e bem desenhadas, mas nítidas nas suas caracterizações, superando os esboços de Mattos de Turner, as fotografias e os valiosos retratos efetuados por López Albújar, e as descrições e valorações de Valcárcel. Em Arguedas, o relato registra a alegria e a dor das personagens. Nos fatos triviais do cotidiano, à luz clara do vivido, verossímeis nas atmosferas criadas. Não há foco nos fatos extremos, como em vários relatos de López Albújar, nem nos detalhes sangrentos que convivem melhor com as necessidades de concisão e remate do “conto”<sup>136</sup>.

Arguedas nos faz conviver com as dores e com as alegrias simples e cotidianas. Sobretudo, as alimentadas pela indústria de sofrimento e infelicidade que representa a “*grieta*.” Inova também ao mostrar que esses infortúnios podem ser provedores de patrimônio e poder para o opressor. Retrata com precisão o custo, o preço existencial que se paga por ele. Ou como

---

<sup>136</sup> Diferente uso desses detalhes fará uso em *Diamantes y pedernales*, obedecendo à estrutura de tragédia que imprimiu nessa novela, como veremos mais adiante.

diria Scorza mais tarde: as relações brutalmente assimétricas que escravizam os dois extremos da corrente.

Há um tempo, um tom, um ritmo, que pretende torcer o tempo todo essa negação ocidental a reconhecer a validade de uma episteme que se constrói por vias outras que a simples palavra ou as trilhas racionais do discurso lógico. Arguedas introduz a paisagem, não mais como o decorado, ou como o mistério que inaugura Valcárcel, em *Los três jircas*, por exemplo, semeando já a suspeita de que a essa consciência simbiote, dos povos originários com a natureza, representa não a ‘falta de’, mas a presença de ‘uma outra’ diferente cosmogonia. Albújar também colocara sua lente de homem do Direito para mostrar que não carecem de um senso compreensível, provido de sentido, os códigos de justiça das culturas precedentes, como argumentado no comentário sobre o conto “*Ushanan-jampi*.” Agora, as personagens ‘existem’ nessas compreensões, estão naturalizadas no seu devir.

Outra das escolhas já definidas em seus primeiros escritos literários, e motivo do título precedente, é a das personagens principais, situadas ou num mundo infantil particular, ou num universo de adultos marcados pelas suas orfandades. Exemplos dos primeiros: Ernesto y Pantaleón (Pantocha) de *Los escoleros*, Juancha y Bankucha de *Agua*; e dos segundos: Justinita, (a garota abusada em *Warma kuyay*), a Opa Marcelina de *Los ríos profundos*, o ‘Upa’ Mariano de *diamantes y pedernales*, O Pongo de *El sueño del pongo (huérfano de huérfanos)*, para citar apenas alguns. Ernesto, claro *alter ego* de Arguedas-niño, será personagem principal de *Los ríos profundos* também.

Como responder à curiosidade desta escolha das personagens irmanadas nos traços de orfandade que centralizam os relatos?

A porto-riquenha Mercedes López-Baralt propõe, em um de seus artigos sobre Arguedas: “*Tres llaves andinas para acceder a la escritura de Arguedas*”: *Wakcha, Pachakuti y Tinku*.”<sup>137</sup> *Wakcha* significa a orfandade. Dela, deriva o gentílico dos nativos de Rio Grande do Sul, e dos *criollos* ou mestiços dos pampas da América do Sul, que assumiam uma vida nômade, autônoma e solitária. O vocábulo quéchua também porta o estado de ânimo de *soledade*, abrangendo semanticamente também o significado de forasteiro, desterrado ou migrante que não tem (aparentemente) nada a oferecer.

Em artigo de 2012, *José María Arguedas, poeta y mitógrafo*, a autora destaca a peculiaridade de esses despossuídos deterem o poder de produzir o *pachakuti*, ou seja, de virar

---

<sup>137</sup> BARALT Mercedes López. *Wakcha, pachakuti y tinku: tres llaves andinas para acceder a la escritura de Arguedas*.” In MURRA, John V.; LÓPEZ-BARALT, Mercedes. *Las cartas de Arguedas*. Lima: *Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú*, 1996.

o mundo e impor justiça. Segundo ela, a interpretação do nativo em condição de órfão encontra-se na literatura desde Guamán Poma, em seu “Nueva coronica i buen gobierno”, com o sugestivo título de capítulo sobre si mesmo “*Camina el autor*”: “*Empobrecido y desterrado de su ciudad de Huamanga, como forastero vaga el autor andino hacia Lima para entregar su manuscrito de agravios a las autoridades virreinales.*”

Nessa perspectiva, ela considera que Arguedas “...*también es mitógrafo, o creador de mitos. A partir de la noción ancestral andina de wakcha o huérfano, convierte en héroes míticos a varios de los personajes de sus novelas, incluyendo a su propia persona.*” (esta e anteriores, LÓPEZ BARALT, 2012, p. 31)

E em consonância com a nossa interpretação, aporta as próprias palavras de Arguedas, provando que ele era consciente do valor simbólico na escolha dessas personagens:

Los indios [...] dividen a la gente en dos categorías. La categoría de los que poseen bienes, ya sea en terrenos o animales, es gente, pero el que no tiene ni animales es huak'cho. La traducción que se le da a este término al castellano es huérfano. Es el término más próximo porque la orfandad tiene una condición no solamente de pobreza de bienes materiales sino que también indica un estado de ánimo, de soledad, de abandono, de no tener a quién acudir. Un huérfano, un huak'cho, es aquél que no tiene nada. Está sentimentalmente lleno de gran soledad y da gran compasión a los demás. (ORTEGA, 1982<sup>138</sup>, ps. 106,107 Apud LÓPEZ BARALT, 2012, p.31)

Sem dúvida, é o conto “*El sueño del pongo*”, escrito em quéchua, o que melhor revela esse messianismo andino, que nasce no mito del Inkarrí, recolhido e traduzido por Arguedas uma década antes. O terceiro conceito, a terceira chave que propõe López Baralt o *tinku*, se refere ao lugar de encontro de elementos provenientes de campos diferentes. Toda a obra de Arguedas se constrói sobre a intersecção dos mundos que propõem culturas dissímiles, mas é sem dúvida na última década que esses dois mundos inassimiláveis lhe propõem um conflito insolucionável. Na novela *De los zorros*, com que Arguedas cerra sua vida, essa oposição alcança seu máximo tom.

Entre outras motivações sobre essas escolhas de Arguedas, podemos conjecturar: sua infância foi ‘mestiça’, era filho de advogado criado ‘junto a’ e ‘por’ índios; por esses cuidados, contraiu uma dívida de gratidão, em que empenhou o labor de toda a vida. As concepções sociais dualistas, por etnicidade ou cultura, são imunes a discursos racionais e a empatia com os oprimidos dificilmente sensibiliza pelo sofrimento dos adultos. Naturalizados os sentimentos de exclusão ao nível do instinto, pode acontecer, todavia, a solidariedade frente aos sofrimentos

---

<sup>138</sup> Testemunho de Arguedas gravado por Sara Castro-Klarén e recolhido por Julio Ortega em ORTEGA, Julio (1982), *Texto, comunicación y cultura: Los ríos profundos* de José María Arguedas, Lima, *Centro de Estudios para el Desarrollo y la Participación*.

de uma criança, alheia a qualquer responsabilidade nas argumentações separatistas. Até predadores naturais, por vezes, adotam filhotes de suas vítimas habituais. A descrição da dor, a partir da ótica da criança, aparece isenta de qualquer viés de interpretação política ou ideológica, oferecendo, assim, a possibilidade de uma *mimese* aberta, incontaminada. Transportado o leitor às vivências lúdicas, retoma, no entressonho da leitura, as aptidões da aprendizagem, da descoberta, do descobrimento do outro e de si próprio, finalidade e objeto de todo brincar.

Uma ou várias dessas ideias podem ter sido alambicadas pelo crivo crítico de José María, mas esses elementos estão presentes na recepção da sua obra. Entendemos também a função terapêutica de sua produção literária, referida por ele nas gravações mencionadas e nos diários de *El zorro de arriba...* Ao falar desse tempo de criança, percebe-se que, apesar de tudo, teve nela os momentos mais próximos à felicidade.

Uma das duas epígrafes do primeiro conto “Água”, nos fala disso:

A los comuneros y “lacayos” de la hacienda Viseca con quienes temblé de frío en los regadíos nocturnos y bailé en carnavales, borracho de alegría, al compás de la tinya y de la flauta. (ARGUEDAS, 2011a, p. 77)

Ou na diegese de *Los escoleros*, ao alcançar a outra margem do rio, lançando wikullo<sup>139</sup>, batendo a marca de seu colega Banku, até então insuperável nessa brincadeira, Juancha nos esclarece: “Salté a la orilla del precipicio, cerrando el puño; me pareció que ya no podía haber querido en mi vida nada más que eso. ¡Qué alegría!” (ARGUEDAS, 2011a, p. 114).

Uma outra possibilidade da escolha desse mundo criança para os seus relatos, bem pode advir de uma leitura dessa resignação silenciosa dos nativos submetidos, que tanto surpreende aos que a testemunham, desde Humboldt até Scorza. E que este último justifica historicamente, quando interrogado por Alda Teja sobre a importância dos *personeros* nas comunidades andinas:

El Personero tiene una extraordinaria importancia en la comunidad. Es el delegado de las comunidades indias ante las autoridades. El origen de esta función se debe a una ley que prohibía que el indio presentara su caso individualmente a las autoridades porque era considerado un menor de edad. ¡Nada menos que eso! (TEJA, 1978. p. 41)

Outro elemento que reforça essa nossa impressão é a constante menção aos processos de amadurecimento dessas personagens infantis, seja na concorrência lúdica, como a já mencionada dos *wikullos*, a do *zumbayllu* de *Los ríos profundos* ou de outras em que o autor tenta representar esse crescimento que ele almeja para o povo oprimido. No mesmo sentido, aparecem as menções às diferentes capacidades de oferecer resistência dos diferentes grupos de

---

<sup>139</sup> Brinquedo de lançar, feito de folhas de agave cortadas em forma aerodinâmica.



povos andinos, segundo o seu grau de sujeição aos *mistis*. Já em “Agua”, as crianças, no meio das suas brincadeiras, vão-nos transmitindo o registro da metáfora dialética da administração do uso dos cursos de águas naturais e da situação de fraqueza dos *comuneros*, os *principais* reservando para si o maior usufruto do recurso. Assim: “*El maíz de don Braulio, de Don Antonio de Doña Juana está gordo, verdecito está, hasta barro hay en su suelo. ¿Y de los comuneros? Seco, agachadito, umpu (endeble); casi no se mueve ya ni con el viento.* (ARGUEDAS, 2011a, p. 85, redondas nossas)

É domingo o anúncio de como será a distribuição da água nos dias seguintes.

Os *comuneros* dos povos vizinhos reúnem-se na praça.

Os *sanjuanés* e os *tinkis*, igualados no sofrimento provocado pela seca, têm diferente disposição para enfrentar o abuso dos principais, sobretudo de Don Braulio, que gosta de semear o terror, atirando com o seu revólver.

Pantaleão, o *cornetero*, que percorre diferentes regiões e há pouco tempo chegou da *costa*, descreve a situação local como mais uma em que um punhado de poderosos, condena à miséria centenas de agricultores que não se decidem a lutar pelos seus direitos.

Como antes em López Albújar e Valcárcel, e depois em Scorza, os nativos que conhecem o mundo circundante voltam para abrir os olhos dos seus conterrâneos e muitas vezes para liderar suas lutas. O medo leva os *sanjuanés* a enfrentarem os *tinkis*, colocando-se do lado do *misti*. O único que finalmente enfrenta Don Braulio é o corneteiro, que acaba com um tiro na testa. O menino Ernesto, da ficção, acelera seu crescimento. Para induzir aos seus referentes?

Viendo arrastrar al Pantacha, me enrabíé hasta el alma.

— ¡Wikuñero allk'o! (perro cazador de vicuñas) —le grité a don Braulio.

Salté al corredor. Hombre me creía, verdadero hombre, igual a Pantacha. El alma del auki Kanrara me entró seguro al cuerpo; no aguantaba lo grande de mi rabia.

Querían reventarse mi pecho, mis venas, mis ojos.[...]

— ¡Suakuna! (ladrones) —les grité.

Levanté del suelo la corneta de Pantacha, y como wikullo[\*] la tiré sobre la cabeza del principal. Ahí mismo le chorreó la sangre de la frente, hasta llegar al suelo. [...]

Los principales acorralaron a su papacito, para atenderlo.

—Tayta, muérete; ¡perro eres, para morder a comuneros no más sirves! —le dije.

— ¡Balas, carajo, más balas!

En vano gritaba; el fierro de la corneta le mordió en la frente, y su sangre corría, negra, como de culebra.

— ¡Don Antonio; mátelo!

Rogaba por gusto, su hablar ya no era de hombre; su sangre le acobardaba, como a las mujeres. (ARGUEDAS, 2011a, p. 107)

O próprio Ernesto explica a verossimilhança dessa audácia, o amparo é a sua condição de meio *misti*: “*Don Antonio me hizo seña con el pie para que escapara. Me quería el alcalde, porque era amiguero de sus hijos.*” Mas continuaria a insultar Don Braulio: “*...don Antonio pateó en el empedrado y después me apuntó con su revólver. Se enfrió mi corazón en el miedo;*

*salté del corredor a la plaza; tras de mí sonó la bala de don Antonio. —¡Taytay, Antonio!*” Ernesto deixa entrever que outra sorte teria corrido no caso de ele ser realmente um índio: “*El aire abaleó seguro el alcalde, para disimular.*” (ARGUEDAS, 2011a, ps. 107-108)

Idêntico ensaio de *mimese* da revelação, ou de rito de passagem para a ação, que permeia todos os seus relatos iniciais, verificamos em *Los escoleros*. A personagem sacrificial neste relato é uma vaca chamada “*Gringa*”, por ser branca. É o melhor exemplar leiteiro da região. Por acaso, o único bem que herdara do seu defunto esposo Dona Gregoria. A escolha do objeto do desejo de Don Ciprián (o *gamonal* do enredo) parece simbólico. O animal amado é branco e batizado de *Gringa*, representando de maneira nutrícia a maternidade, tema tão fundo na biografia do autor, enlaçado com nosso anterior comentário da ausência de referências à mãe nas suas obras.

[...] la queríamos los escoleros porque íbamos a jugar todos los días a la casa de Teófanes, [...] La viuda era buena y adoraba a Teófanes; y cada vez, por las mañanas, muchos escoleros forasteros tomaban la leche de la Gringa, y también porque era muy mansa, [...] ¡Gringacha! Lo que es yo la quería como a una madre de verdad. (ARGUEDAS, 2011a, p. 117-118)

Algumas páginas depois, fala sobre a pena a que os poderosos estão submetidos sob o império da cobiça e sob a necessidade de performatizar esse poder sem limites. Don Ciprián tenta todos os caminhos para se apossar do animal. Mas a viúva rejeita as ofertas em dinheiro por um bem avaliado em outros valores que os meramente pecuniários. Por meios ilícitos, impunes tantas vezes, descritos nas literaturas que nos ocupam, a vaca é roubada do seu curral sob justificativa de que teria sido pega pastando em terras alheias. São renovadas as ofertas em dinheiro para que a dona “ceda” o animal, mas ante a negativa orgulhosa, a vaca é sacrificada. O próprio algoz, Ciprián, confessa o verdadeiro motivo do sacrifício: “*De verdad la Gringa no ha hecho daño en mi potrero, pero como principal quería que doña Gregoria me vendiera su vaca, porque para mí debe ser la mejor vaca del pueblo.*” (ARGUEDAS, 2011a, p. 161)

Juancha expressa a sua dor, tentando ajudar no parto da rebeldia, segundo a nossa interpretação:

—¡Mamacha, Gringacha! Me eché al cuello blanco de la Gringa y lloré, como nunca en mi vida. Su cuerpo caliente, su olor a leche fresca, se acababan poco a poco, junto con mi alegría. Me abracé fuerte a su cuello, puse mi cabeza sobre su orejita blanda, y esperé morirme a su lado, creyendo que el frío que le entraba al cuerpo iba a llegar hasta mis venas, hasta la luz de mis ojos. (ARGUEDAS, 2011a, ps. 117-118)

Verificamos também a resistência ao fechamento no clímax, como no conto, que já não é, pela extensão e pela estrutura, no que parece um reforço à sua intenção administrada como

oxitocina. O leitor é informado de que os dois *escoleros* são levados sob chicote a passar a noite em prisão. Para colocar sal sobre a ferida da falta de resistência aos abusos, conclui o relato:

Don Ciprián fue teó, escupió, hizo llorar y exprimió a los indios, hasta que de puro viejo ya no pudo ni ver la luz del día. Y cuando murió, lo llevaron en hombros, en una gran caja negra con medallas de plata. El tayta cura cantó en su tumba, y lloró, porque fue su hermano en la pillería y en las borracheras. Pero el odio sigue hirviendo con más fuerza en nuestros pechos y nuestra rabia se ha hecho más grande, más grande...(ARGUEDAS, 2011a, ps. 163)

### 5.5 *Diamantes y pedernales* ou uma tragédia nos cerros andinos

Essa obra de Arguedas, publicada nove anos depois dos contos anteriormente analisados e menos atendida pela crítica, parece-nos muito bem estruturada. Nela, encontramos o esboço do romance que Arguedas já perseguia.

O próprio Cornejo Polar declara, em 1997, ter descoberto nela “*mucha mayor significación de la que originalmente pude captar*”<sup>140</sup>.

*Diamantes e pedernales* apresenta os elementos clássicos da tragédia e em muito respeita a sua estrutura.

No parágrafo inicial, instala a problemática biográfico-literária que tematiza todo o seu empenho no labor de humano em evolução: *Iba a cumplir tres años de residencia en el Pueblo. Todos sabían que era forastero; y quien deseaba humillarlo, lo proclamaba.* (ARGUEDAS, 2011a, p. 11)

Na mesma página, amplia a perspectiva discriminatória para ilustrar a complexidade dialética do trauma identitário da *peruanidade*, já não apenas entre a pura oposição branco/índio, no que poderíamos identificar como as pregas internas da *grieta*: “*Los indios y mestizos se detenían para ver la faja de Mariano...*” (p. 13) Determina, ainda sem que saibamos quais são as características da personagem nominada, a existência de, pelo menos, três categorias sociais representáveis discursivamente. Sabemos ainda que, além da etnicidade, há os “*vecinos principales, los caballeros*” que riam dele. Pouco depois, somos informados de que ‘*el upa*’ Mariano é índio de outras latitudes, de um interior “*de más adentro de la cordillera*” (p.13), onde se produzem frutos de boa qualidade.

O narrador esclarece que o apelido *Upa*, em língua índia, significa “aquele que não ouve”, por extensão, “tonto.” Foi acolhido pela RAE como “*opa*”, sinônimo de idiota,

---

<sup>140</sup> POLAR, Antonio Cornejo. “*Excursio. Diamantes y pedernales, elogio de la música andina*” (1997) en *los universos narrativos de José María Arguedas* (1973) Lima: Ed. Horizonte. (Apud. ZAPATERO, 2004)

imbecil<sup>141</sup>. Mas Mariano é exímio harpista. É um dos muitos índios que “pertencem” à família de Don Aparicio. Este é o vilão do enredo, filho de terratenentes, o jovem gosta de se embriagar e de zombar dos seus vizinhos quando chega à cidade. Em sua residência, vive Mariano, personagem marginal na cidade, que só assiste de longe às festividades e aos bailes dos índios locais.

A sua arte lhe outorga o raro privilégio de ser o único dos índios a não ser maltratado pelo amo. Em contrapartida, o músico não poderia tocar fora da casa. Don Aparicio sentenciara: “- *Al primero que arrastre a Don Mariano a tocar en cualquier casa ajena, lo mato a puntapiés...*” (p. 17) O narrador vai-nos esclarecendo a dimensão feudal da diegese nas pregas íntimas da linguagem: “*que un joven tan poderoso, tan altivo le llamara Don al ‘Upa’. Ese tratamiento tuvo quizás más influencia que las propias amenazas que lanzó para proteger al arpista.*” (p. 17 destaque nosso). Graças a esta consideração do patrão, “*jamás ningún mestizo o señor principal se atrevió a abofetearlo o a insultarlo a gritos en la calle, como a los indios de los barrios.*” (p. 18)

Na parte sinalizada como II, o relato volta no tempo, analepse destinada à caracterização da personagem citada e à explicação de sua vinda à capital. Descreve assim o *ethos*, a personagem. Considerado *Upa* desde pequeno, fora relegado às tarefas mais elementares, em contraste com o seu irmão mais velho, Antolín, encarregado de levar até as cidades as frutas que todos os *comuneros* produziam, obtendo melhores preços e simultaneamente a simpatia de todos da comunidade.

Morto o pai de Mariano, o irmão admirado decide enviá-lo à cidade. Entre os motivos, o de que o *Upa* já era homem, e podia (a)tentar contra as mulheres dele e de seus parentes. Depois de acompanhá-lo num longo descenso das serras (a descida aos infernos?), Antolín instrui Mariano sobre o percurso que deverá seguir para atravessar o pampa e chegar à cidade, ameaçando-o para que não volte. Com a companhia do seu *cernícalo*<sup>142</sup> de estimação pousado no extremo da coluna da sua harpa, Mariano começa a descida, enchendo-se de coragem a cada passo. Chegando à cidade, numa rua de casas nobres, senta para descansar até a chegada de

---

<sup>141</sup> “Recordemos que a los originarios de Huanipaca se les conoce con el mote de “sonsos” (opas), por el bocio que existió en ese lugar. Lo que nos muestra el porqué de la costumbre de Víctor Manuel Arguedas y de Arístides de llamar “zonzo” a José María, y éste mismo se motejaba así en algunas cartas. Lo que nos dice que ellos sabían del nacimiento de José María en Karkeki. [...] “Sonso” es el mote con que se conoce a los huanipaqueses en la zona, haciendo alusión indudable al cretinismo que acompaña al bocio.” (SAAVEDRA, 2006, op. cit.) A falta de iodo nas águas da região seria a causa desta endemia. Muitas vezes aparece na obra de Arguedas o termo em quíchua para o bócio, ou como vocativo de personagens que, por serem da região, são generalizados na linguagem popular como: *k"oto*.

<sup>142</sup> Espécie de falcão.

Don Aparicio com dois de seus lacaios. Interrogado por este, Mariano se apresenta como harpista. O fazendeiro está necessitado de um vigia para a casa.

Arribados neste ponto da narração, parece-nos interessante debelar duas inteligentes decisões literárias que percebemos. Uma delas é a infância de Mariano:

Los padres y hermanos comprendieron desde temprano que Mariano era medio upa. Carecía de destreza muscular, tenía apariencia de niño mudo, soñoliento. ¡Pero entendía y hablaba! No le confiaron nunca los trabajos que requerían agilidad, malicia o iniciativa. (ARGUEDAS, 2011a, p. 19)

Destinado a tarefas secundárias, no seu meio parecia condenado a uma infância eterna. Quando começou a atravessar o pampa desconhecido, estrategicamente armado de companhia cultural (o instrumento), animada (a ave – caracterizada pela extraordinária visão e pela capacidade de se orientar), a personagem começa a cobrar valor próprio, enfrentando os monstros imaginários das lendas locais. Se “*no habían saltado de los lagos tropas de toros y serpientes encrespadas para enloquecerlo con sus bramidos y arrastrarlo, él podía ya vencer a todos los demonios de la tierra*” (p. 24), chegava à cidade contando com outros conhecimentos e, não menos importante, com a empatia do leitor. A cena do encontro com o futuro patrão, portador de tensão dramática especial, é bem explorada por Arguedas na sua determinação de revelar a *outra* cultura. Progressivamente, o narrador vai aproximando o leitor da personagem, e das intenções do autor.

<sup>10</sup> – Ao solicitar Don Aparicio que o músico mostre sua arte: “*...los ojos pequeños de Mariano se iluminaron; Don Aparicio recibió esa mirada y sintió un clamor profundo en su alma, como la primera luz de un día de fiesta en la infancia.*” (p. 27). Tensiona-se a primeira corda de uma ponte, e se reforça a imersão no mundo das crianças que signa sua obra.

O *Upa* tocou então a triunfal música que, nas comunidades agrícolas – do mesmo modo que a maioria dos camponeses do mundo celebram a colheita –, “*cantan, mientras llevan las gavillas, de trigo o de maíz, del campo a las eras.*” Porém, povos andinos “*Con esa melodía, entonada por voces de hombres, el comunero indio alcanza el profundo corazón de la tierra, la región de donde los seres vivos brotan.*” (p. 27) A ponte identifica povos no seu nascedouro, enlaçados a uma terra pela domesticação dos ciclos vegetais.

O senhor determina então que sua harpa tocara somente para ele e detalha as condições do serviço de Mariano (benévolas em comparação às sofridas pela maioria dos seus serventes). Foi rebatizado de Don e, nesse mesmo instante, os lacaios que acompanhavam Don Aparicio

“*habían comprendido ya, por la figura, por los ademanes del músico, que era medio “upa”, que era un “illa”*”<sup>143</sup> *tocado por algún rayo benéfico.*” (p. 28)

Numa oração resume a cosmovisão do harpista, sua relação com a terra: “*El mundo entero le hacía llorar, el mundo entero, la esplendente morada, amante del hombre, de su criatura.*” ( p. 57). Define-se já a dialética entre uma mitologia em que as forças criadoras são geralmente benévolas com suas criaturas, oposta à religião do invasor, que, acólito das campanhas de esmagamento e da perpetuação posterior da servidão, constituía-se necessariamente numa doutrina repressiva e punitiva.

## 5.6 O drama

O centro da tragédia é o homem rico e poderoso, ao redor do qual atuam as outras personagens da cidade, mesmo quando aquele não mora nesta e só aparece semanal ou quinzenalmente. Don Aparicio chega para se divertir, e o eixo dessa diversão é a ostentação do seu poder. Na cidade, tem como amante fiel, Irma, mestiça de Ocobamba, que sequestrara com a colaboração desta, ainda adolescente. Não tendo encontrado o futuro que imaginara, ela conforma-se com o seu papel de amante preferida. Mas a chegada de uma jovem branca com a sua mãe viúva desperta o interesse do jovem pela ‘novidade’. A extrema brancura da pele de Adelaida, os seus olhos azuis e a sua inicial distância outorgam-lhe uma pátina de fetiche que acaba perturbando o espírito de Don Aparicio. Por força do hábito, este decide utilizar o seu principal argumento para conquistá-la: o seu poder econômico e político para mostrar que ninguém se interpõe no seu caminho. Aluga e oferece excelente casa para hospedar grátis as duas forasteiras, manda os seus serventes índios desfilarem pela cidade, carregando flores exóticas para a jovem.

No dia programado para consumir a conquista, chega com seus mordomos e seus melhores exemplares equinos para convidá-la a uma cavalgada. A pretendida aceita, mas só para o dia seguinte. Para atenuar essa delonga, Don Aparicio decide visitar Irma, a *ocobambina*, que, inteirada da situação, seduz Mariano para dar uma surpresa a Aparicio. Para incrementar o encanto que o jovem encontra na voz dela, consegue convencê-lo a acompanhá-la com a sua harpa, escondido no seu quarto. Mas, quando Aparicio descobre a encenação, expulsa o harpista e destrói o instrumento. Encolerizado, parte e, já na sua casa, encontra um Mariano desesperado,

---

<sup>143</sup> Também em nota de rodapé, o autor esclarece esse termo quíchua: *Ser que contiene virtudes mágicas.*

pedindo desculpas, abraçado às suas pernas. Incomodado por esta subserviência, ele joga o músico da varanda do primeiro andar e este morre na queda. Cheio de remorso, que sempre o acomete depois de maltratar subalternos (“*Soy un endemoniado, ¡un maldito!*”) (p. 45), faz trazer o *varayok*’ para encomendar um funeral distinto e digno para o harpista. Mariano é velado na casa, e os coros da tragédia são os rituais funerários quéchuas, descritos em cada detalhe. O narrador, em terceira pessoa, descreve o tormento psíquico do protagonista, um mestiço que fala quéchua, que é sensível aos costumes e a arte nativa, ao fim das contas. Essa carga emocional não pode ser descrita completamente senão através das expressões da natureza.

Las mujeres cantarían el aya-harawi<sup>144</sup>. Cerró los ojos. No pronunciaban palabras, sólo sílabas, con la voz más aguda y penetrante de la creación. Los hombres mayores, junto al cadáver, masticaban lentamente hojas escogidas de coca; [...] Las cantoras iban subiendo el tono y alargando las notas, arrastrándolas por el mundo. Las mujeres del ayllu comenzaron a llorar, [...] Don Aparicio cerró sus oídos para el llanto de las mujeres, y prendió su corazón del harawi. El canto le oprimía, pero lo sangraba a torrentes; elevaba su vida, lo llevaba a tocar la región de la muerte. Los altísimos eucaliptos que crecían cerca de Lambra, como una mancha en la ladera, parecían venir hacia él, marchando, envueltos en tierno y lúgubre halo. (ARGUEDAS, 2011a, p. 65-66)

Na hora do sepultamento, Don Aparicio surge montado em “Halcón” seu imponente potro negro, que teria matado Mariano com um coice na testa, na versão que chega aos vizinhos. Aparicio pronuncia sentidas palavras ao cadáver, que já se encontra no fundo da fossa.

“Mi alma también, padrecito Mariano, como perro blanco te va a acompañar, por todos los silencios que tienes que andar. Y aquí, en mi cuerpo, mi sangre está como los tiempos de la helada, en mayo, en junio; como la nevada en las altas cumbres, donde las almas condenadas lloran sin consuelo, flameando. ¡Adiós, adiós, adiós, adiós!” (ARGUEDAS, 2011a, p. 68)

Don Aparicio, depois de jogar o primeiro punhado de terra sobre os pés do defunto, quando começa o canto do *aya-taki*<sup>145</sup>, abandona o cemitério e vai apressado à casa de Adelaida. Explica muito rapidamente que está partindo para uma longa viagem e que veio se despedir. A jovem fica em prantos e ficamos sabendo em diálogo com seu cavalo, possivelmente para evitar o recurso do fluxo do pensamento, que os planos reais são os de casar com Irma. Um *êxodo*, de qualquer modo:

— Me casaré con ella, temprano, al amanecer. Y la haré sufrir toda la vida. No saldrá ni a ver los árboles de pisonay de la plaza, la alfombra roja que sus flores tienden. [...] el corazón que yo he cerrado no tiene otra llave; el corazón que yo he cerrado está como en una sepultura. Así como yo, en mi memoria he borrado, desde esta hora sus ojos azules, sus ojos azules. (ARGUEDAS, 2011a, p. 70)

<sup>144</sup> *Aya-harawi*: canto ceremonial que, como el ayataki, se canta en los entierros. (Nota de rodapé no original)

<sup>145</sup> *Aya-taki* “La canción por los muertos”: poema que se recita o se canta a la muerte de un ser amado, de un gran guerrero o una personalidad notable).

Seu mordomo se aproxima para informar que o *killincho* está com fome, e não tem carne para lhe oferecer. Inesperadamente Don Aparicio se levanta e, com seu facão, corta um pedaço de carne do pescoço do seu cavalo. Alimenta a ave, coloca ela no ombro, monta e muda seus planos.

— ¡Mejor me voy contigo! Y dejo a las vidas que vayan solas adonde quieran en este pueblo —exclamó con repentina alegría. El potro tenía el pecho cubierto de sangre. —¡Como yo, Halcón! ¡Como yo, no más! —le dijo, y montó. El mayordomo abrió el zaguán. Estaba anocheciendo. (ARGUEDAS, 2011a, p. 72)

Arguedas tenta capitalizar a *catarse*, criando um final, se não feliz, de paz. As três ‘aves de rapina’ simbolicamente vão embora. O relato culmina no dia seguinte, quando o *varajok* visita Irma para lhe comunicar que agora é parte do *ayllu*<sup>146</sup> de *Alk'amare*, e que os vizinhos construiriam uma casa para ela morar, que o *ayllu* vai garantir o seu sustento e ela terá a função de fazer trabalhos manuais.

Entre as características estilísticas dos começos de Arguedas, além das mencionadas, podemos perceber que os relatos que foram publicados como contos, mal calçam nesse entalhe. Não apenas pela extensão, mas pela intenção abarcadora em representar as atmosferas da diegese, nas cuidadas e progressivas caracterizações das personagens, na inclusão de cenas secundárias que completam a perspectiva social das locações e as variadas relações entre os diferentes estágios hierárquicos e etários. Arguedas parece começar sua literatura com os alicerces do romance totalizador que já projeta, como deixará de algum modo manifesto nas suas confissões nos seus últimos anos. e, como a maior parte da crítica, considera *Los ríos profundos* um pouco menor. Sobre *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, conhecidas são as polêmicas críticas, como a tão comentada de Júlio Cortázar.

Sua prosa é clara e transparente. Os saltos temporais obedecem às necessidades de revelar antecedentes ou causas dos fatos do presente da diegese. O narrador é, na maioria dos casos, uma primeira pessoa de personagem-criança, um narrador externo em terceira. Nos diálogos, jaz um dos motivos que atrairá críticas formais a sua tentativa de trazer o quéchua para o território do romance. De algum modo, López Albújar, Valcárcel e uns poucos autores

---

<sup>146</sup> *Ayllu*: forma de organização de origem social incaica, conformados por descendentes de um antepassado comum mítico. Entre as comunidades indígenas do Peru em geral, o *ayllu* é a unidade essencial, semelhante ao clã. Nele se distribuem as tarefas, a riqueza e os cultivos. Além de ser a base social andina também é unidade de produção econômica. Sus membros compartiam terras (*marcas*) que deviam ser trabalhadas em conjunto para assegurar o seu sustento. Nele, o individuo não valia por si mesmo senão por pertencer a uma comunidade. O trabalho dentro do *ayllu* era recíproco (*ayni*), quem quiser ser ajudado, devia ajudar. Em: <https://www.ecured.cu/Ayllu> Acesso em 12/06/2020 resumo e tradução nossa.



já trouxeram palavras nativas para suas literaturas. Compreensível a intenção de revelar a existência dessas línguas, não apenas para demonstrar que se referem a culturas de povos que alcançaram o desenvolvimento em muitos aspectos surpreendentes para o sistema sociocultural que terminou dominando-as e submetendo-as, mas, também, para registrar que, apesar da sujeição, essas nações resistem nas suas tradições e maneiras de interpretar o mundo e a vida.

No caso de Arguedas, conhecedor e estudioso da cultura e das artes nativas, é notória a intenção de trazer a(s) música(s) – não é casual que a personagem de *Diamantes...* é um harpista – e os humores (nas amplas acepções do termo) que a fala dos referentes trazem consigo, seja na sonoridade distinta da língua autóctone, seja nas variadas escolhas gramaticais e lexicais no uso do castelhano. Com aguda intuição, os relatos destacam nessas diferenças linguísticas não apenas uma identidade, mas uma solidariedade entre oprimidos. Muitas vezes, é ela o último refúgio, embaçado para o opressor, no qual pode suportar o suplício de um destino de humilhações.

A profunda descrição (melhor, narração) que suas páginas trazem da paisagem e dos elementos da natureza distancia-se de anteriores atitudes estéticas românticas ou naturalistas. Na obra de Arguedas, estes são personagens, ou estão em comunhão com estes, animicamente, espiritualmente, longe da compreensão ocidental. Ponte que, sem ser franqueada, contém no seu âmago, a completa tragédia da *grieta*.

Outra particularidade na apresentação dos dramas arguedianos é a transformação na representação da “triade” opressora do índio. Os latifundiários não são mais apenas acartonados vilões, estereótipos. Cometem as mesmas arbitrariedades e procedem com a mesma violência e crueldade daqueles de Clorinda Mattos, de Albújar, Valcárcel e tantos outros. Mas, além de demonstrar que no meio deles existem exceções, Arguedas consegue transmitir a ideia de que esses personagens estão presos e condenados à violência e ao horror, e de que há um preço a pagar pelas vantagens da sua posição na estrutura do poder feudal. O abismo entre convivas condena ambos os lados à incompletude.

Acreditamos que podemos beliscar provas das precedentes impressões sobre a importância da linguagem nas letras de Arguedas, no seguinte trecho de *Diamantes y pedernales*, no qual somos informados de como Irma conseguiu convencer Don Mariano a tocar na sua casa:

Y le habló en el dulce y patético quechua de Apurímac. Don Mariano la escuchó: el quechua que oía era semejante al que hablaban en los pequeños valles fruteros del “interior”, en su pueblo. Allí nacen ya ríos amazónicos, se forman las extensas venas que ingresan tronando a los cauces labrados entre las cadenas de montañas. El quechua en que Irma le hablaba tenía el aire de esos ríos, de las aves que sobre ellos juegan, gritando, llamando a los seres humanos.

[...]

—¡Mamacita! ¡Señoracha! ¡Criaturita! —exclamó, levantándose—. ¡Aquí estamos! ¡Aquí, pues, sufriendo! ¡Lo que vas a mandar haré! ¡Con mi arpa! ¡Con mi alma también! (ARGUEDAS, 2011a, p. 47)

Algumas outras características introduzidas por Arguedas nas narrativas andinas vemos no questionamento do conceito ocidental da propriedade, sob a perspectiva nativa, perpassada pela sua cosmovisão mítica. “*As terras são do cerro. Para os homens brancos as terras são de Don Ciprián.*” (p. 116). Sobre o mesmo tema, mostra que o oposto conceito de propriedade resulta inevitavelmente na iniquidade e no crime.

Esse questionamento começa pelo viés filosófico, epistemológico, do conceito de propriedade, da terra produtiva, como elemento natural, que à natureza pertence, mas, sob o ponto de vista ocidental, desvenda as metodologias de apropriação dos latifúndios, dramas recorrentes nas narrativas andinas. Arguedas separa estas concepções do terreno étnico. Como já vimos, Don Aparicio é mestiço, mas condenado à violência por sua condição de poderoso.

Don Ciprián, de *Los escolares* (para citar uma das personagens), é o clássico *gamonal* abusivo das narrativas andinas. É o Dr. Montenegro de *LGS* de Scorza. As estratégias acumulativas são as mesmas. Quando percebem que os *comuneros* conseguem bons animais ou boas colheitas, encontram ou fabricam justificativas para se apropriar desses bens. Seja sugerindo que animais pastaram nas suas terras, de limites elásticos segundo suas necessidades, seja impondo multas, cobrando franquias pelo uso das águas dos cursos naturais, dos quais também se dizem proprietários ou simplesmente recorrendo ao uso da força por meio de capangas ou de autoridades policiais do seu distrito. Cercam as terras das comunidades e depois conseguem, mediante falcatruas “legais”, o reconhecimento documentado das ‘novas’ propriedades.

Mas nesse conto, a mulher de Don Ciprián, não é como Dona Pepita, mulher de Montenegro, tão ou mais abusiva e *indiofóbica* quanto seu marido. Pelo contrário, a *grieta* está instalada na própria *casa grande*: “*Doña Josefa era humilde, tenía corazón de india, corazón dulce y cariñoso.*” (ARGUEDAS, 2011a p. 146)

Quando das periódicas partidas de caça aos animais alheios, que duram alguns dias, a alegria floresce na fazenda. Os peões se reúnem frente à Casa Grande, conversam, cantam e dançam, estimulados e acompanhados pelo violão de dona Josefa.

5.7 Quando, certa manhã, acordando de sonhos intranquilos, o índio sonha em ser ele próprio. Fim da adolescência?

Ao intitularmos, no sumário desta tese: “Quando, certa manhã, acordando de sonhos intranquilos, o índio sonha em ser ele próprio” pensávamos já encontrar em “*El sueño del pongo*”, um ponto de inflexão nas narrativas arguedianas. Partindo da observação que muitos dos seus críticos realizaram, a respeito do traço comum da maioria das personagens centrais, infantis ou indefesos em razão de qualquer limitação ou estigma discriminador, fomos sentindo a possibilidade de que isso respondesse a uma decisão do autor de escalar a sua produção ficcional guiado pela ideia da *maiêutica*. Acreditamos entrever, assim o destacamos em algumas das páginas analisadas, esse questionamento que as crianças se fazem sobre a sua impotência para enfrentar os abusos, e como elas percorrem caminhos de aprendizagem e superação, às vezes, como para induzir as escolhas do crescimento anímico.

*Pongoq Mosqoynin*, “*El sueño del pongo*”, parece-nos uma das obras mais interessantes de análise sob diversos pontos de vista. Obra aparentemente menor, pela sua extensão: cinco a dez páginas, dependendo do formato da edição, na maioria das vezes bilíngue. E por não ser, ‘aparentemente’ criação do autor, senão uma tradução de um relato feito a ele e a outras pessoas, certa noite, por um *comunero* quéchua-falante. Arguedas, interessado em recolher essa versão, pretendeu obter um registro documental, mas “*El índio no cumplió su promesa de volver*”, portanto o relato foi transcrito a partir do que ficou “*casi gravada en mi memoria.*” Interessamos registrar que Arguedas também menciona ter pesquisado alguma versão semelhante deste ‘conto’. E cita dois nomes: o antropólogo cuzqueño Dr. Oscar Nuñez del Prado, que confessa conhecer uma versão “*muy diferente del mismo tema*” e o pintor peruano Emilio Rodríguez, que afirmou em Roma: “*la conocía pero sin poder precisar cuándo ni dónde la escuchó.*” (ARGUEDAS, 2009, p.125) O motivo desta citação é porque representa uma ‘quase’ prova de que não se trata de pura criação que Arguedas poderia ter tentado simular. Interessa também questionar sobre a origem cultural de criação: “*Arguedas esclarece aos leitores que não tinha certeza de que o relato era un tema originalmente quéchua, ainda que lhe tivesse sido narrado na língua indígena.*” (CUNHA, 2012 p. 88)

Esta obra, assim publicada, primeiro na própria editora de Arguedas, justifica-a o próprio escritor pela oportunidade de incluir no inventário das literaturas quéchuas recuperadas, uma narrativa “*escasa o casi nula ahora en tanto que la producción poética es relativamente*

*basta.*”<sup>147</sup> Aumentando assim o aporte que realizara com inúmeras traduções ou recopilação e transcrições de poemas, letras de músicas e outras manifestações artísticas do universo quéchua. Esta transcrição ao próprio quéchua vivo (e não arcaico) e simultaneamente ao espanhol, mas conservando muito do palavreado misturado dos escassamente bilíngues, insere-se profundamente nas discussões tão frequentes com as literaturas do corpus que nos ocupa: a heterogeneidade, transculturação/aculturação ou o hibridismo presente nelas.

Como indica Roseli Barros Cunha, o processo de transformação cultural da “peça” começa uma “*tradução semiótica ou transmutação*”, passando do quéchua em que foi ouvida, de uma tradição oral, ao quéchua escrito, que possivelmente o narrador original nem dominava. Mas, antes ainda, está a formatação em conto, seguramente talhada pela sensibilidade narrativa de José María com esse gênero (literário) ocidental, depois traduzida para “um” castelhano, adequado ao que seus ouvidos escolheram, entre os muitos registros conhecidos na sua infância e nas suas pesquisas de campo acadêmicas. Interessa-nos resgatar também, do artigo mencionado, a definição clara da funcionalidade da obra: “Arguedas está dando possibilidade para que uma história quéchua – tenha sido ela produzida pela comunidade na época pré-colombiana ou colonial (FRANCH, 1989. 7 apud CUNHA, 2012. p. 90) “– mas que de qualquer forma contendo muito da ideologia indígena e mestiça, fosse preservada em língua espanhola e ganhasse o mundo. Deste modo, o peruano demonstra que não se preocupava apenas em preservar o passado, e sim em projetar essa cultura para o futuro.” (CUNHA, 2012 p. 90)

Mesmo que Arguedas, com atitude de humildade intelectual face a seus críticos, tanto do âmbito acadêmico quanto do literário (lembramos suas colocações nos diários de *El zorro...*, sobre a ‘pouca leitura’), processasse até à bile os comentários adversos, não se desencaminhou dos objetivos literários. Com consciência plena de possíveis questionamentos, e a forma coerente em que defende essas escolhas, esclarece a intenção cultural que com elas persegue, para possíveis leitores coetâneos ou por vir.

Para el estudio del quechua actual es un material rico, por la multiplicidad y complejidad [...] Al lector no hablante del quechua le llevará un mensaje muy directo del estilo de nuestra lengua indígena tradicional, que se mantiene con todas las misteriosas características del ser vivo que se defiende triunfalmente. (ARGUEDAS, 2009, p.125-126)

Las lenguas – como las culturas – poco evolucionadas son más rígidas, y tal rigidez constituye prueba de flaqueza y de riesgo de extinción, como bien lo sabemos.” (ARGUEDAS, 2009, p. 126):

Más de cuatro siglos de contacto entre el quechua y el castellano han causado en la lengua inca efectos que no son negativos. En ello se muestra precisamente la fuerza

---

<sup>147</sup> ARGUEDAS, José María, 2009, Qepa Wiñaq, *Siempre literatura y antropología* (prólogo Sybila de Arguedas, edição crítica Dora Sales), Madrid/ Frankfort, Iberoamerica/ Vervuert.

perviente de esta lengua, en la flexibilidad con que ha incorporado términos no exclusivamente indispensables sino también necesarios para la expresión artística. (ARGUEDAS, 2009: p. 125-126)

Contagiado para siempre de los cantos y los mitos, llevado por la fortuna hasta la Universidad de San Marcos, hablando por vida el quechua, bien incorporado al mundo de los cercadores, visitante feliz de grandes ciudades extranjeras, intenté convertir en lenguaje escrito lo que era como individuo: un vínculo vivo, fuerte, capaz de universalizarse, de la gran nación cercada y la parte generosa, humana de los opresores.” (ARGUEDAS 2011b, p. 358-359)

Gostaríamos de precisar a consideração de *El sueño...* enquanto gênero. A nosso entender, se o consideramos conto, o tipo de conto a que responde a sua estrutura é a piada, o chiste; nessa categoria, corresponderia ao tipo que hoje recebe o nome de *pegadinha*; no qual o destinatário do relato, de uma forma performática, é induzido dialeticamente a imaginar um desenlace completamente oposto e, face ao remate, resulta ridicularizado.

Se observado à luz do nosso comentário anterior sobre ter percebido como matriz condutora da produção arguediana uma bússola *maiéutica*, tudo parece fazer sentido. A personagem principal é um “*hombrecito*”, qualificativo aplicado também ao menino em crescimento, ante as diversas demonstrações de evolução cognitiva, linguística ou motora. Algo semelhante ao nosso ‘já está um rapaz’. O *hombrecito* surpreende ao *gamonal* à tarde, no horário em que os índios são induzidos a rezar, ao pedir licença para lhe falar, – já que desde a sua chegada, para cumprir a ignominiosa obrigação de serviços gratuitos (*el pongaje*), com ninguém falava –. O patrão lhe cede a palavra, seguramente na esperança de encontrar no diálogo uma nova fonte de burlas. Porém, a personagem, num palavreado submisso (carregado de assimetria nos *papacito*, *padrecito mío*, *señor mío*), mas bem elaborado, pela lógica do raciocínio, e pela adequada introdução geradora da curiosidade do ouvinte. O narrador, periodicamente humilhado e ridicularizado frente aos outros *pongos* pelo patrão, teve um sonho e, no sonho, o patrão e ele tinham morrido juntos e juntos chegavam em presença de São Francisco. Obviamente aquele quer saber os detalhes. O *locus* da narração é o pátio da Casa Grande, e o da diegese do sonho do homenzinho, que é a carne, do relato, é o céu do repertório religioso do patrão, imposto aos seus súditos. Todo de acordo com a descrição da “*ironía socrática*”, *empleando determinados “chistes” que contribuían a demostrar, el absurdo de ciertas ideas preconcebidas y tomadas como certezas del “sentido común.”*<sup>148</sup> (BUCHETTI, 2008. p. 82), o *hombrecito* explica que o Pai Celestial manda dois anjos besuntarem o patrão

---

<sup>148</sup> BUCHETTI, Adriana L. *La mayéutica y su aplicación como técnica de aprendizaje*. En *Reflexión Académica en Diseño y Comunicación* N° IX. XVI Jornadas de Reflexión Académica en Diseño y Comunicación Buenos Aires. Ed: Facultad de Diseño y Comunicación – Universidad de Palermo. 2008

com o mais puro mel e o *pongo* com excremento humano. Quando os anjos cumprem a ordem, volta São Francisco a examiná-los e emite a ordem final:

Ahora, ¡lámense uno al otro! Despacio, por mucho tiempo.”El viejo ángel rejuveneció a esa misma hora; sus alas recuperaron el color negro, su gran fuerza. Nuestro padre le encomendó vigilar que su voluntad se cumpliera. (ARGUEDAS 2011.a. p. 290)

Entendemos então, nesta operação, uma transculturação sim, mas com a apropriação de ferramentas culturais do setor dominante e sua incorporação ao “parque bélico” (palavras de Scorza) do dominado. São usadas para devolver ao contendente o sabor da humilhação por meio de uma batalha linguística narrativa.

Confirmando o comentário de Sales Salvador sobre a intenção do autor:

ante una realidad de desequilibrio entre lenguas y culturas, opta por escribir en la lengua oficial, la lengua de poder, tomada como lengua franca, vehículo de comunicación. Con ello, se introducirá en el repertorio y el mercado transnacional y podrá dar voz al mundo andino. (SALES SALVADOR, (2002) p. 6, apud CUNHA, 2012. p. 89)

## 5.8 Arguedas vivo na sala de necrópsia

Uma das provas decisivas sobre a importância ímpar da obra de Arguedas radica na quantidade de papel impresso, de palestras, de simpósios e congressos, de enfrentamentos intelectuais que esta gerou. A carne da sua literatura e biografia deram trabalho a muitos dos operários da cultura. Pode surpreender o encono sobre a obra e a pessoa do autor, como quem corta um pedaço do pescoço do Halcón para alimentar uma ave de rapina. Mas o contexto da época em que se deram estas disputas estava atravessado por discursos acirrados, com os quais se disputavam territórios de pertinência dos diferentes campos sociais e também dos diferentes gêneros textuais, entre disciplinas e entre os próprios da literatura.

Mesmo resultando numa nova delonga na extensão deste capítulo, acreditamos ser necessário tecer algumas reflexões sobre estas contendas, porque perpassam a obra deste autor e influenciam a crítica de quase duas décadas, a configuração do *stabliment* do campo literário, as definições de *corpus* e as diferentes formas de invisibilizar (ou fazer de modo que), obras consideradas no campo oposto, como acreditamos, aconteceu com Scorza.

Talvez um dos mais curiosos desses críticos, que adjetiva o autor como “*entrañable*” e único escritor peruano entre seus admirados, surpreende com os elogios mais aleijados. Nas sentenças que Vargas Llosa foi acumulando nos diferentes trabalhos, críticas, prólogos, ensaios, até culminar no volume *La utopía arcaica: José María Arguedas y las ficciones del indigenismo* (soberbio desde o título).

partiendo de un conocimiento más directo y descarnado de la sierra, Arguedas no desfiguró menos la realidad objetiva de los Andes. Su obra, en la medida en que es literatura, constituye una negación radical del mundo que la inspira: una hermosa mentira.” [...] como era mejor escritor que López Albújar o García Calderón, su visión de ese mundo, su mentira, fue más persuasiva y se impuso como verdad artística. [...] Afortunadamente ocurrió así. Gracias a esos factores que él, en una ocasión, lúcidamente llamó “individuales y perturbadores” fue José María Arguedas, además de un testigo sutil del mundo de los Andes, un genuino creador. [...] Su originalidad consistió en que, al tiempo que parecía “describir” la sierra, realizaba una superchería<sup>149</sup> audaz: inventaba una sierra propia. En 1950 diría que, para escribir con autenticidad sobre el indio, debió efectuar “sutiles desordenamientos” en el castellano. Los desordenamientos más atrevidos los llevó a cabo en las cosas y las personas antes que en las palabras. (ARGUEDAS. 2015, p. 7-9)

Além de sugerir que o motor que gerou o valor das obras radica nos “*factores individuales y perturbadores*” da sua infância, contesta as que considera “*exageraciones*” na descrição das vilanias cometidas pelos ‘*principales*’, que, no seu supor, assim aparecem desumanizados, deformados pela lente traumatizada do menino reduzido a *pongo* pelo seu meio irmão. Espanta-se com detalhes de crueldade presentes nas obras e faz uma longa relação destes, como a carne cortada “*en vivo*” do pescoço do cavalo Halcón por don Aparicio, (talvez não compreendendo a sutileza de que um pedaço de carne assim extraído, do próprio animal de estimação, adquire um valor muito mais simbólico que os milhares de índios sacrificados por diversos y mais cruentos métodos, (muito mais acorde com a estrutura narrativa da ‘tragédia’ da mencionada obra). Surpreende também que se surpreenda com a possibilidade de crianças cometerem atos de sadismo com insetos, ou de descarregarem sua raiva impotente sobre os animais do patrão abusivo. (?) Logo ele, que escreveu *La ciudad y los perros* e participou da *Comisión Investigadora de los Sucesos de Uchuraccay* (1983)?

Entendemos verificar, nesses comentários, uma manobra retórica. O que se pretende – já que resulta difícil tentar impedir o reconhecimento à obra arguediana – é tolher o seu direito de intervir na interpretação da realidade peruana e apontar para algumas das suas causas mais intrínsecas. Parece-nos contraditório que tão facilmente questione a verossimilhança das caracterizações de personagens e suas ações e ao mesmo tempo reconheça: “*A él le fue dado conocer ambas realidades íntimamente, en sus miserias y grandezas, y, por lo tanto, tuvo una perspectiva mucho más amplia que la mía y que la de la mayor parte de escritores peruanos sobre nuestro país.*” (VARGAS LLOSA, 2004, p. 9)

Porém, ele percebe, chegou a escrevê-lo, quer dizer, viu e registrou:

---

<sup>149</sup> O substantivo *superchería*, nas duas acepções do dicionário da RAE, é pejorativo: 1. f. *Engaño, dolo, fraude.* 2. f. *desus. Injuria o violencia hecha con abuso manifiesto o alevoso de fuerza.*

Por lo demás, es muy posible que ese “temor” que el niño sentía por el verdugo de su infancia —sensación de impotencia total que confiere al adulto un halo todopoderoso, que lo acoraza de invulnerabilidad— se haya proyectado en la realidad ficticia, como elemento universal y objetivo, característico de las relaciones entre indios y principales. Estas relaciones parecen a veces mágico-religiosas más que económico-sociales. (ARGUEDAS, 2015. p. 10)

Mas Llosa não interpreta que ali pode se registrar uma representação metafórica da passividade e do silêncio nativo frente aos abusos. Ou que o próprio Arguedas intuísse que, dessa forma, teria mais sucesso na possibilidade de sensibilizar o leitor.

Visualiza também que o narrador e protagonista das histórias é “*la víctima o el testigo de la crueldad.*” Quando não é criança, é “*una persona indefensa y marginal, el ser más vulnerable, el menos preparado para defenderse.*” É interessante pela ressonância, tanto com a nossa percepção dessas escolhas como elemento amplificador do efeito de empatia, quanto pelos dados biográficos mencionados sobre a possível mãe biológica de Arguedas. O autor de *Conversación en la Catedral* destaca que, quando a personagem não é uma criança, “*ocupa su lugar alguien tan desamparado como él: seres recogidos, [...] madres que pierden a su hijo y enloquecen como doña Caytana o como la vaca Ene que cada mañana va a lamer el cuero del becerrito Pringo.*” Sua conclusão não conduz à mesa de trabalho do escritor adulto, mas ao divã do/a seu/sua psicólogo/a:

La compasión por el débil, por el indefenso, por la víctima que reina en esta sociedad disimula —y a veces la exhibe sin tapujos— una tendencia a la autocompasión, e, incluso, un latente masoquismo: el hombre se complace en sufrir para apiadarse de su sufrimiento. (ARGUEDAS, 2015. p. 11)

Porém, estas últimas palavras cobram realidade no referente ao que Arguedas fez com sua própria pessoa e a sua obra, colocando-se na mesa de vivisseção que foi *Todas las sangres*, na mesa redonda organizada pelo *Instituto de Estudios Peruanos*. Este evento que tão caro custaria ao já delicado estado anímico do autor foi, na realidade, não apenas um evento intelectual que beneficiaria a divulgação da obra e a oportunidade de um colóquio de pensadores a refletir sobre as problemáticas sociais da nação apresentadas na obra.

Consideramos que quem fez uma sisuda análise sobre as outras questões que complicaram a produtividade positiva do evento, e explica bem as relações sócio-político-intelectuais do mesmo, é José Alberto Portugal no livro *Las novelas de José María Arguedas. Una incursión en lo inarticulado*.

O questionamento maciço que o romance recebeu no momento, do grupo de intelectuais das diferentes ciências humanas, não foi centrado no tino literário da obra por meio da análise de seus elementos constitutivos. Transformou-se numa disputa pelo ‘direito’ à voz, para tratar



certos temas, por parte das diferentes ciências sociais e da arte. A forma censora, percebida nas colocações, levava Portugal a se servir do adjetivo *comisarial*.<sup>150</sup>

Esta discusión revela la necesidad, desde el discurso de los representantes de las ciencias sociales, de circunscribir el ámbito de influencia del tipo de imaginación (no sociológica, no científica) que se expresa a través de la ficción. En otras palabras, se trata de una forma de control de la imaginación, que en algunos momentos se expresa como una profunda desconfianza o escepticismo respecto al tipo de conocimiento posible desde la literatura (o desde cierta manera de hacer literatura, de hacer novela en particular). Esta situación expresa, de manera negativa, el reconocimiento del prestigio y la influencia de la novela (y del dominio de lo artístico, en general) en el discurso intelectual, y de su valor como discurso sobre la realidad histórica y social del país. (PORTUGAL, 2011, p. 53)

Contextuando a época, Portugal nos esclarece:

Se trata más bien de uno de los ejes de la discusión académico-intelectual de los cincuenta y los sesenta tanto en Europa como en las Américas. En Europa, particularmente en Francia, se está produciendo, entonces, un asalto contra la historia tradicional en un proceso de redefinición del carácter científico de las ciencias sociales y del lugar de la historia en ellas, un proceso en el que el concepto central de representación narrativa está bajo ataque, en parte debido a la contigüidad “formal” entre la historia narrativa y la narrativa ficcional, la novela. (PORTUGAL, 2011, p. 56)

Como temos visto, semelhantes ruídos externos afetaram a crítica da obra de Scorza alguns anos mais tarde no Peru, e de algum modo a Roncagliolo, cinco décadas depois. Os representantes de outras ciências sociais pretenderam tolher ‘o direito’ da novela de pretender abordar o que se entende como representações sociais, históricas ou etnológicas, como num conflito de fronteiras entre o que pertencia ao território da sociologia e a história. Sendo o romance situado nessa fronteira, colocava em evidência essa falta de precisão no ‘domínio do discurso’.

Por este caminho nos leva este ensaio à conclusão que explica melhor a nossa impressão sobre o/os porquê/s das escolhas de Arguedas, bem além daquela que se limita a “traumas de infância”. Muito lúcidas nos parecem então as palavras recolhidas por Portugal:

La novela en Arguedas es un vehículo privilegiado para este propósito, que podríamos entender a través de los términos en que Richard Rorty formula su opción por las narrativas sobre las teorías. Sostiene Richard Rorty que “[...] el proceso de comenzar a ver a otros seres humanos como “uno de nosotros” en lugar de un “ellos” es cuestión de una descripción detallada [detailed description] de cómo son las personas extrañas [unfamiliar people] y de redescrpciones [redescriptions] de cómo somos nosotros mismos.” Esta no es una tarea para la teoría sino para “géneros” como la etnografía, el reportaje periodístico, el docudrama, las historietas y, especialmente, la novela, en tanto “ficción que nos ofrece detalles sobre las formas de sufrimiento padecidas por gente a la que previamente no habíamos atendido” y “detalles sobre las formas de crueldad de las que nosotros mismos somos capaces, y que al hacerlo nos permite re-describimos”.(PORTUGAL, 2011, p. 55)

---

<sup>150</sup> *Comisario* em espanhol quer dizer delegado de polícia.

Na página 63, resume aquela que entendemos ser a definição mais próxima aplicável aos autores com os quais trabalhamos, formulada como uma resposta de viés à pergunta de Henri Favre; “*¿Es la novela la más alta realización de la etnología como sugerirá?*”: “*Lo que podemos afirmar ahora es que ya la lógica de la novela se empieza a definir en este primer experimento: se trata de un espacio de conjunción de discursos.*”

Parece que, com o passar do tempo, muitas das posturas dessas críticas perderam peso e sustância, enquanto que as intuições arguedianas tinham mais luz que seus críticos, segundo a interessante visão, bem posterior, que nos oferece Mabel Moraña sobre suas virtudes e participação numa relação de temas inerentes a esses discursos *híbridos*. Assim discorre no capítulo batizado *Apertura*, em seu volume sobre Arguedas/Vargas Llosa<sup>151</sup>:

A través de un intachable lirismo en que se sublima la experiencia en discurso, el dolor en poesía, la obra de Arguedas testimonia los crímenes del colonialismo y de la república criolla. La identificación con el subalterno, la experiencia de la migración, el translingüismo, la biculturalidad, el experimentalismo estético, la sensibilidad exacerbada, el vitalismo, la experiencia de la naturaleza, la apertura hacia lo mítico, lo mágico y popular, la preeminencia dada a lo individual y a lo privado, el tono confesional y testimonialista de sus textos, constituyen de por sí un capital cultural que lo sitúa en el núcleo más álgido del panorama fluctuante y por momento light de la posmodernidad, desde el cual se revalora su escritura. (MORAÑA, 2013. p. 24)

E ainda destaca uma relação de temas “*en gran medida adelantados por la obra arguediana*”,

Muchas de sus premisas y de sus declaraciones, y muchas de las estrategias que utiliza para canalizar un mensaje que entiende como denuncia de la marginación y reivindicación del valor cultural del dominado, parecen haber surgido como un presagio de la problemática teórica y social catalizada, desde las últimas décadas del siglo XX, por el quiebre de la promesa salvífica de la modernidad capitalista entendida como la entrada a un mundo de plenitud, avance, integración y tolerancia. La descalificación del mito de la nación como espacio unificado, homogéneo y armónico (su celebración en cambio, como lugar de hibridaciones interculturales), el énfasis en el tema de la diferencia construida como identidad, la importancia concedida a la lengua y a la traducción como ámbitos para la negociación de significados no sólo lingüísticos sino culturales, el reconocimiento de la migración como una de las claves de nuestro tiempo, la relevancia concedida a la construcción de la subjetividad individual y colectiva y al tema de los afectos como espacio de articulación entre la esfera pública y la privada, la comprensión de la dimensión biopolítica y particularmente del tema de la raza y de la etnicidad, ejes en torno de los que giran los mecanismos de control social y resistencia colectiva, constituyen cuestiones esenciales de la agenda abordada en las últimas décadas por los estudios culturales y poscoloniales. Como aproximación a un mundo en que colapsan las certezas típicamente modernas a partir de las cuales se organizan los imaginarios republicanos en América Latina. (MORAÑA, 2013. p. 24-25)

---

<sup>151</sup> MORAÑA, Mabel. *Arguedas / Vargas Llosa; dilemas y ensamblajes*. Iberoamericana. Madrid. 2013

### 5.9 *Palos porque bogas, palos porque no bogas*<sup>152</sup>

Desde ambos os extremos do espectro ideológico, relativizou-se a validade do universo representado nas páginas de *Todas las sangres*. Se Vargas Llosa recrimina a crueldade com que Arguedas pinta alguns de seus ‘*gamonales*’, pela outra ponta, César Lévano recrimina a Arguedas não ter registrado o levante das massas camponesas nos 1960, ou ter construído personagens ‘ambíguas’ como Don Bruno, de *Todas las sangres*, sentenciando:

Este escritor enérgicamente antifeudal pinta un señor feudal como hasta cierto punto positivo, sin darse cuenta de que los lectores —y no los más inhábiles, por cierto— pueden llegar, a través de esa pintura, a comprender mal toda la realidad social que él describe, todo el mensaje humano de su trabajo” (LÉVANO, p. 60. Apud PORTUGAL. p. 81)

Ou seja, um por retratar alguns *gamonales* como muito cruéis, outro por pintar ‘um deles’ como arrependido e mudar, ficar ‘*casi buenito*’, coincidem desde opostas calçadas em policiar sua representação social no romance.

Arguedas tem uma filiação política de esquerda, valorizava muito a orientação de Mariátigui, mais de uma vez se assumiu marxista, foi enterrado ao som da ‘Internacional’ e alguns outros etc. Mas Arguedas não se acha confortável na atividade política. Não lhe caem bem as roupas partidárias. É verdade que a sua literatura ‘parece’ carecer, se comparada com literaturas coetâneas, de compromisso político, ou de contextualização social ampliada aos eventos da nação.

Ao nosso ver, Arguedas acreditava no poder do romance participando da tentativa dos indivíduos de produzir mudanças, mas não no plano dos sucessos do ano em curso. Associado à nossa ideia de uma literatura de *maiêutica*, e apostadas todas as fichas ao objetivo que abraçou desde o começo: construir a ponte, ou criar os alicerces desta, entre os mundos cindidos pelos quais padeceu. Percebemos na sua obra as mesmas (prudentes) cavilações e dúvidas, sobre as leituras, interpretações e programas que os intelectuais ‘elaboram’ e propõem face ao problema da situação de opressão dos povos originários. Idênticas cavilações Scorza manifestará diretamente em *La tumba del relámpago*: “*¿Hasta cuándo tendremos la pretensión de enseñarles lo que no sabemos a los sobrevivientes de una cultura que ha atravesado cuatrocientos años de genocidio? Para sobrevivir en esas condiciones se necesita genio.*” (SCORZA, 2009, p. 277-278) ou quando questiona os periódicos trotskistas sobre o movimento

---

<sup>152</sup> Este antigo provérbio espanhol parece fazer referência ao castigo que recebiam os galeotes romanos, que remando ou não, eram castigados. Curioso que a acepção de *bogar* em português é ‘valer’ ou ‘advogar’, (perorar em favor de). O que se ajusta ao objetivo da seguinte argumentação.

campesino de Pasco, já que, pelo menos, eles tinham advertido a importância da agitação camponesa, “*Pero concluían transcribiendo — ¡Para comuneros en su mayoría analfabetos! — Una proclama que Trotsky, supo después, lanzó en San Petersburgo en 1917. El único aporte era que en lugar de “mujicks” escribían “comuneros.”*” (SCORZA, 2009, p. 143). A impressão que nos deixa a sua escrita é que não trabalha para o momento, que é uma aposta para o futuro. Talvez isso tenha determinado que a obra volte sempre à tona, à discussão crítica e a ser valorizada.

### 5.10 *Toda la carne en la parrilla*<sup>153</sup>

Acreditamos que poucas figuras, como a do título escolhido aqui, poderiam sintetizar melhor a ópera viva que consideramos o seu último livro, publicado mais de um ano depois do seu suicídio: *El zorro de arriba y el zorro de abajo*.

Seguramente, existem poucas coisas mais difíceis e delicadas de abordar no ponto de vista crítico que a autoimolação de um ser humano. Porém, no seu caso, já citamos como, voluntariamente, mais de uma vez colocou a sua obra e a sua biografia como alimento na mesa dos debates sobre as questões axiais de toda a sua atividade humana. As peças (que não consideramos extra-literárias), compostas pelos *Diarios*, e pelas verídicas cartas<sup>154</sup> que, aceitando sua orientação, Gonzalo Losada (seu editor e amigo) incluiu na sua primeira versão que –palavras mais palavras menos – resultara respeitada em futuras edições, transformam a publicação para além dos limites do romance.

Na nossa interpretação, resultam estreitas ou deslocadas críticas como ‘romance fracassado, inconcluso ou incompleto’. Considerá-lo (apenas) como um romance, é como sair do cinema no meio da projeção. Melhora um pouco a análise considerá-la como obra de teatro, “*porque la experiencia estética – la catarsis – está íntimamente vinculada a la posibilidad de escenificar esa muerte una y otra vez, así como a la calidad con que la mise en scène se realiza*”, como afirma Gabriel Arriarán em su artigo “*José María Arguedas, un escritor de*

<sup>153</sup> (Colocar) *toda la carne em la parrilla* (a grelha), expressão conhecida no México e muito usada no linguajar político da Argentina. Faz referência a uma situação decisiva de contenda, em que um dos lados, realiza um supremo esforço, empregando todo seu capital político, físico ou simbólico.

<sup>154</sup> As cartas incluídas no romance estão dirigidas a Losada, e ao reitor da Universidade Agraria em que trabalhava e em cujas instalações, numa sexta-feira, para não atrapalhar os cursos, disparou contra si próprio, frente ao espelho de um banheiro, para não errar o tiro. Em *Diarios* faz referência ou cita trechos de outras cartas que escreveu nesses últimos períodos da sua vida.

*culto*”<sup>155</sup>. No nosso entender, transcende ainda esta categoria, porque requer ainda paratextos externos à obra. O fundamental deles, claro, é a mesma concreção da auto eliminação anunciada, que só pode ser encenada uma vez, e que depende de um ato volitivo de extrema dificuldade, mais toda a *mise-en-scène*, (no estrito sentido da dramaturgia) não passível de ser ‘dirigida’, mais do que em alguns detalhes de decorado ou oradores, como a que significa uma multitudinária manifestação popular de dor e revolta. Esta parte externa ao texto, mas que forma de algum modo o registro histórico de *El zorro...* em grande parte planejada por Arguedas, aproxima-se mais, do que imaginamos como uma performance omniartística, semelhante ao Carnaval de Olinda, onde a música, a dança, o canto coral, a pintura, a poesia, a maquiagem, o vestuário, a arquitetura (casas enfeitadas), a escultura (bonecos gigantes), a imitação, a culinária – e alguma outra forma de criação que possa escapar a essa enumeração –, encenam durante quatro ou cinco dias, uma peça popular espontânea e anárquica de incomparável esplendor criativo e simbólico de felicidade na comunhão, ainda que sazonal.

O livro, o suicídio e o funeral (inesperadamente incrementados pela longa agonia, aliás, prevista como possibilidade no libreto) formam assim uma peça histórica e artística (porque profundamente simbólica) como um alimento que nutriu e continua nutrindo o debate nacional no Peru até os nossos dias.

Ao mesmo tempo, “*el suicidio es parte de la obra de Arguedas, que la imagen que un escritor se atribuye o se crea, su leyenda, puede ser tan meticulosamente trabajada, tan artística y ficticia como cualquier novela.*” (ARRIARÁN, 2011) Perfeitamente aplicável também face às críticas contra Scorza e suas manobras autobiográficas, mencionadas nas páginas iniciais.<sup>156</sup>

Não carecem de sentido as projeções que sinaliza Arriarán, ao incluir às suas influências, como a peça que volta a ser encenada. Em 2004, seus restos foram exumados semiclandestinamente, trasladados em segredo, para aparecer três dias depois em Andahuaylas, para ser enterrado novamente. Outra vez (?) ao som de danças de *tijeras*, “*y los charangos y las guitarras, acompañaron a la extraordinaria voz de Martina Portocarrero. Una multitud enterraba el cuerpo de José María Arguedas... de nuevo, esta vez en Andahuaylas.*”

<sup>155</sup> ARRIARÁN, Gabriel. *José María Arguedas, un escritor de culto*. Fronterad Revista digital. 2011 Em; <https://www.fronterad.com/jose-maria-arguedas-un-escritor-de-culto/> Acesso em 04 06 2020.

<sup>156</sup> Uma das mais criticadas menções autobiográficas de Scorza é justamente a relacionada com a sua porção de DNA índio. É bem provável que a autoridade que foi reconhecida a Arguedas, inclusive por muitos de seus críticos, derivada de ter conhecido e pertencer, de algum modo, a ambos os mundos, tenha orientado Scorza a ‘engordar’ sua ascendência nativa.

(ARRIARÀN, 2011) A se confirmarem as informações levantadas nas páginas biográficas deste trabalho, ¿ocorrerá ‘novamente’ um re-re-sepultamento em Huanipaca, Abancay?

Arguedas atingiu o objetivo pretendido desde as primeiras páginas da sua narrativa: crescer e empoderar-se para ter voz e enfrentar os opressores da cultura que amou, e defender a sua ‘utopia’ de que outras formas de lidar com a alteridade são possíveis. Pode não ter achado ‘A’ porta de escape ao *double bind* spivakiano que Mabel Moraña relaciona com tino ao autor. Porém, suas letras, acadêmicas e literárias, seu sofrimento, e seu sangue, foram integralmente investidos nessa causa, de maneira tão nítida, que até os seus mais acérrimos detratores, respeitam a sua trajetória e sua obra.

Ao ler no trabalho de Arriarán a transcrição dos versos de *Wiñaytam Kausanki, José María (Eternamente vivirás, José María)*, que compôs Alicia Maguiña pouco depois da sua morte:

Quisiera hundirme en la tierra  
para encontrarme contigo...  
y cargarte a mis espaldas, huérfano, niño dormido.  
Camino de la quebrada  
perfumarán las retamas  
arrullarán las torcazas tu sueño, José María.  
Ya no estará la madrastra, ya no temblarás de frío.  
Ya las penas se acabaron... todas te las has sufrido...

surgiu em nós o desejo retroativo de que a errância onírica com que os neurologistas descrevem a inconsciência comatosa, dos cinco dias que Arguedas demorou em morrer, tenha sido preenchida com as paisagens andinas tão contempladas em busca de entender, acompanhado de um cachorro vira-lata, de um manso porco *mostrenco*, de danças com crianças das comunidades que nos emprestou, de couros de ovelhas e de lhamas, a protege-lo do frio das alturas e, sobretudo, os dedos das mãos de uma índia entre os cabelos, a lhe catar piolhos amorosamente.

## **6 DOS DIAS EM QUE PODEMOS CONTEMPLAR O ÍNDIO CONSCIENTIZAR-SE E LUTAR, OU VICE-VERSA, E DE COMO NOS DEFRONTAMOS COM A ESTRATÉGIA DE SCORZA: REUNIR TODO O ESFORÇO PRECEDENTE, ROMPER OS MOLDES, APROPRIAR-SE DO ARSENAL DA VASTA LITERATURA QUE CONHECE E MONTAR UMA MAQUETE, DO TAMANHO DA REALIDADE, DAS PROBLEMÁTICAS ANDINAS E SUAS LUTAS**

### 6.1 Scorza chega batendo o tambor

Um traço característico, e até considerado ‘glamouroso’ de muitos poetas ao longo dos tempos, foi o da pobreza e da fome. Ambas diferentes, porém, muitas vezes dinamizadoras. Scorza chega a Paris ‘pobre’ depois de ter sido rico nos breves anos dos empreendimentos editoriais. Na realidade, nunca esteve rico, mas protegido pelo ‘guarda-chuvas’ econômico que representava o respaldo de uma das maiores fortunas do país: Manuel Mujica Gallo, que investia a sua herança no estímulo das artes e, em particular, das letras. Verdadeiro mecenas, diversificou as suas atividades como historiador, diplomata, periodista e editor. Fundou também o jornal *Expresso*, que significou um apoio para a divulgação da escrita de Scorza, tanto a literária quanto os documentos políticos do movimento agrário do qual participara.

A força inusitada com que o nosso poeta irrompe no mercado literário mundial se deve à alquimia dos seguintes elementos, pelo menos:

Seu conhecimento profundo do mercado editorial, da negociação de direitos autorais, projetos gráficos, campanhas de lançamento e publicidade dos mesmos e dos mecanismos de seleção das obras a serem publicadas.

A sua nova fome: se iniciar na literatura de denúncia social e política, para além dos limitados espaços de divulgação do universo das letras em verso. Essa fome se expressa também no desejo de ultrapassar o potencial de recepção da crônica, que julga pobre em relação à realidade social. A carência ou pobreza de mimese que percebe na sua redação nesse formato. E a sua própria percepção de que com a poesia não se come:

Hay en la difusión de la poesía latinoamericana —tan rica como su novela— cierta injusticia. Nuestros poetas son tan grandes como nuestros novelistas. Lástima que por ahora la luz de la publicidad solo alcanza a las novelas. (Carta de Manuel Scorza a Juan Liscano, 4 de diciembre de 1980. Apud GRASS MIRAVET. 2003. p. 77)

A consciência dos espaços abertos no mercado europeu para as letras do subcontinente decorrentes do sucesso do *Boom*. Espécie de ‘fome’ por conhecer ou ‘redescobrir’ os territórios e as gentes antes colonizados.

A saciedade: tendo saciado sua fome eclética e voraz de letras, sente-se confortável no exercício lúdico dos mais diferentes gêneros literários.

A comunicação e a narrativa social: seu poder de retórica em entrevistas, congressos etc., jamais perde a dimensão de sua autobiografia, usando a ironia e o humor para comentar suas derrotas e naufrágios.

A generosidade: reconhecida pelos seus credores e desafetos.

Retiramos dessa lista: *seu faro de jogador de pôquer e a confiança no próprio domínio da arte do ‘blefe’*. Não o consideramos um ingrediente a mais, mas o motor e o combustível do projeto. Tanto as ideias em relação à forma de articular e projetar uma obra pantagruélica, de convencer importantes figuras do mundo editorial em língua castelhana a respeito de que parte importante desse projeto já está em avançado estágio de escrita, a tonificação da própria *indianidade*, das verdadeiras atrocidades inimagináveis que seriam reveladas e o que achamos fundamental e insubstituível: delas (e dessa teimosia e sedução erótico tanática que flui nos jogadores numa aposta muito alta) nutre-se a energia existencial capaz de sustentar o fôlego para transformar-se em prosaísta-poético de uma das obras mais ambiciosas do seu país e, por que não, do idioma.

Da junção dessas fomes e habilidades, Scorza decide – como o fazia o seu amigo mecenas, e (mutuamente) escolhido contendente intelectual – apostar, (no seu caso ‘todo’) o seu capital existencial: as experiências de vida, suas incontáveis horas de leitura, sua habilidade mercadológica, a relativa ‘fama’, o material documental e de pesquisa acumulados, e, por sobre todas as outras, seu ofício de poeta. Um ebanista virando carpinteiro ebanista.

Sente que tem uma trinca na mão. Os seus companheiros de mesa têm fichas à beça. Pede duas cartas com semblante de triunfo. Na mesa europeia, e nos demais países hispano falantes da América, essas duas cartas lhe são dadas e os outros jogadores aceitam a aposta. E, curioso caso em termos de pôquer, com as cinco cartas que Manuel deita na mesa, todos ganham.

Na sua terra: falta de jogadores à altura? falta de ‘capital’ crítico? falta da verdadeira sabedoria do jogador que ‘aceita’ de antemão que se perde e se ganha? Animadversão face ao jogador habilidoso? Na ‘mesa’ das letras nacionais, não teve a mesma sorte de encontrar



cavaleiros, como os daquela de Huancavélica. A oferta da aposta é recusada e os outros se retiram do jogo, alegando (ou omitindo) ‘compromissos outros’. Todos perdem.

## 6.2 Virando o jogo

Mesmo quando as versões sobre o tempo que levou a redação de *RR* são tão oscilantes quanto outros detalhes da sua biografia, parece-nos uma estimativa prudente considerar um ano, que ganhou com argúcias como a de que ao sair ‘fugido’ do seu país, os originais teriam ficado por lá e estava encontrando os meios de recuperá-los. Mas não importando tanto quanto demorou essa produção e quanto do primeiro volume estava já engatilhado, o que resulta literalmente importante é perceber que a análise posterior do primeiro e dos restantes componentes da pentalogia obedeceram a uma planificação, senão detalhada, inteligentemente estruturada nos seus alicerces fundamentais. Incluídas ali as curiosas astúcias com que as margens de risco, advindas de possíveis contradições argumentais ou temporais-espaciais das narrações intertextuais entre os volumes, foram previstas para evitar filtrações na solidez da construção escalonada.<sup>157</sup> É evidente que houve um cálculo e um percurso predefinido, sem o qual a “mão” teria despencado.

## 6.3 Cinco cartas, cinco jogadores

Manuel Scorza conhece “*al dedillo*”<sup>158</sup> as literaturas andinas precedentes, publicou boa parte delas nos empreendimentos editoriais. Obviamente conheceu também os autores vivos dessas obras. Está informado também das discussões e críticas nem sempre literárias que pretenderam desvalorizar as outras obras e atormentaram o último tramo da vida de Arguedas, como plasmado dramaticamente nas páginas de *El zorro de arriba...* Diferentemente dos três últimos autores antes abordados, ele não divide os tempos do seu trabalho intelectual em escritas fora do mundo da literatura, não é juiz, nem antropólogo, nem etnólogo ou acadêmico, mesmo que boa parte de suas pesquisas de campo se aproximem muito das metodologias dessas

---

<sup>157</sup> Referimo-nos aqui, a uma vantagem tirada do modo escolhido de evitar a linearidade cronológica, o uso do contraponto, que mencionaremos, a referência ao tempo mítico-cíclico das culturas andinas, a introdução das personagens “curingas”, a intertextualidade e as narrações secundárias.

<sup>158</sup> Expressão do espanhol que significa saber extensamente, dominar algum tema.

ciências. Já faz vários anos que ‘vive’ exclusivamente de/com literatura. Ele joga a rede, levanta os temas nucleares dessas literaturas, analisa os pontos fracos, familiariza-se com todas as inovações estilísticas da literatura do *boom* e das anteriores. Arguedas abriu algumas portas formais na sua obra final, como a intrusão de outros gêneros textuais, como cartas e diários, cruamente pertencentes ‘à vida-morte reais’, ruptura da imanência literária que Sábato utiliza também na redação do *Abadón...* apenas três anos depois. Ignoramos se Scorza tinha conhecimento dessas ‘liberdades’ utilizadas por José María, já que *RR* é publicada quase um ano antes de *El Zorro de arriba...*

Scorza decide, acreditamos, bem antes de concluir o primeiro romance, que a “*saga*” se comporá de cinco romances. E o número não é arbitrário.

Viremos as cinco cartas do pôquer: cinco são as partes em que foi dividido o corpo do Inkari, mito que circulou profusamente entre os povos nativos do Peru. Em versões diferentes, mas tendo como base o “verdadeiro” assassinato e esquartejamento de Túpak Amaru. Inkari ou Inkari (contração de *Inka-rey*), deidade das manifestações tardias do mundo andino, teria sido enganado pelo *rey* de Espanha e suas quatro extremidades e a cabeça foram espalhadas pelas cinco regiões do *Tahuantinsuyo*. Segundo algumas das versões circulantes desse mito, os membros estariam se juntando embaixo da terra para levantar-se de novo e reinstaurar o império inca, ou para semear o apocalipse e o caos, mostrando a transculturação do mesmo. Por comparação com o texto bíblico o 5º elemento, a quintessência seria o hálito divino, o sopro com que o criador deu vida e alma à sua criação, feito com terra, ar, fogo e água. Mesmo no Tarô, a 5ª carta representa Hierofante, o Papa ou *Pontifex* (raiz da palavra *ponte*), o mediador entre a divindade e os homens. Scorza começa justamente o quinto romance, relatando os movimentos telúricos que anunciam essa orográfica ressurreição, colocando em pânico a população na feira de um domingo:

Entonces el suelo comenzó a ondular como se alguien avanzara serpenteando bajo la tierra. No puede ser él. Debe ser un terremoto. “Sólo el dios Kolliriqui es capaz de caminar cinco años bajo la tierra. No puede ser él. Debe ser un terremoto.”[...] En eso el cataclismo se detuvo. Y escuchó el jadeo que salía clarísimo debajo de la tierra. Observó que los ojos de la cabeza miraban hacia las esquinas donde el resto del cuerpo, despedazado, comenzaba a juntarse. Y comprendió que era Incari. El disperso cuerpo del dios Incari que se reunía bajo las entrañas de las cordilleras [...] [e ainda sem que saibamos a quem pertence a voz dessas locuções.] “El fin del mundo será”, se aterró. “¿O el comienzo verdadero?”[...] Bajo la tierra el cuerpo de Inkari había seguido creciendo, juntándose con los siglos. ¡Y ahora, por fin, se reunía! “Cuando mis hijos sean capaces de enfrentarse a los extranjeros, entonces mi cuerpo divino se juntará y saldrá de la tierra para el combate final”, había anunciado Inkari. ¡Se cumplía! (SCORZA, 2009. p. 5-6)

Então nos inteiramos de que o “*maravillaespantado*” (sic) era o tusino Remigio Villena que “*¡Ahora, por primera vez, veía!*” nos ponchos tecidos pela anciã cega, Dona Añada, o significado dos desenhos. Justamente a quinta-essência de Scorza é de signo oposto. Para sair do(s) mito(s) em que estão tecidos os quatro primeiros romances, no último, Scorza urde a viagem “*desde el mito a la lucidez*”, como ele mesmo manifestara, na entrevista televisiva com Soler Serrano.

E também Pariacaca, deidade inca da água e das chuvas torrenciais, nasceu de cinco ovos, como mencionado em *EJI: Cinco cuerpos nacieron de cinco huevos [...] Pariacaca se transformó en cinco lluvias: lluvia roja, lluvia verde, lluvia negra, lluvia amarilla, lluvia azul* (SCORZA, 2010. p. 188)

Cinco somam também as personagens *héroes* de cada tomo. Héctor Chacón, (*el Nicátalope*)<sup>159</sup>, Fermín Espinoza, (Garabombo), Raymundo Herrera (*el jinete insomne*), Agapito Robles<sup>160</sup> y Genaro Ledesma, protagonistas destacados da sequência de romances.

Pentatônica é também a música andina, como a de muitas outras culturas no mundo. E verificamos que em locuções adverbiais próximas da semana, Scorza tem uma preferência numérica pela ‘mão’. Muitos eventos importantes dos relatos acontecem às cinco horas, (os passeios na praça do Dr. Montenegro, e também: “*Los ranqueños vuelven de sus estancias a las cinco. Es el mejor momento para cerrar tratos de ganado o propalar bautizos y matrimonios.*” (SCORZA 1971. p. 16) “*Cinco años*” é a duração de muitos dos ‘*carcelazos*’ que padecem os que denunciam e lutam. E cinco dias de cavalgata requer chegar aos lindes da fazenda de don Migdonio, cinco são as ‘melhores dentaduras’ que este escolhe entre seus peões para servir o exército, e cinco “*ahijaditas*’ é seu recorde noturno de luxúria. E cinco são, segundo a interpretação de Scorza, as estações no Peru: “*primavera, verano, otoño, invierno y masacre.*”

---

<sup>159</sup> Que possui visão noturna.

<sup>160</sup> Agapito aparece sem apelido, mas como Scorza gosta dessas demonstrações de humor popular, outorga-lhe um apelido que as personagens da diegese não conhecem. O *personero* Agapito era apaixonado pelas cores e pintava até as cruces do cemitério, paixão esta que a voz narradora adjetiva como “*temerária. Porque entre las señas de su prontuario, la policía difundía que “el prófugo viste como un espantapájaros”, calumnia que nunca lo forzó a rebajarse al gris.*” (SCORZA, 2012, p. 9)

#### 6.4 Um programa

Scorza comparte e insere em *LGS* as reflexões de Mariátegui sobre o fracasso das sucessivas rebeliões camponesas no Peru. Em *LTR*, Genaro Ledesma medita sobre a falta de (entre outros recursos) material teórico que o ajude a guiar a luta pela recuperação das terras. Face à alta probabilidade de uma nova derrota e massacre, lamentava que os manuais marxistas lidos, “*nada decían sobre el papel del “proletariado quechua que esperaba su Lenin.” Era una frase del venerado maestro L. E. Valcárcel.*” (SCORZA, 2009, p. 143) Relia seu “gastado ejemplar” de los *Siete ensayos...* de “La Chira” e o prólogo do mesmo autor ao *Amauta Atusparia*, de Reyna, que relata la revolta dos índios de Ancash, de onde levanta a triste verificação que teme repetir: “*cuando la revuelta aspiró a transformarse en revolución, se sintió impotente por falta de fusiles, de programa e de doctrina.*” (SCORZA, 2009, p. 144)

Daí que Scorza programa a sua obra, seguindo um roteiro preciso de objetivos políticos de cunho pedagógico. Em *A guerra silenciosa* de Manuel Scorza: Literatura e denúncia, foi feita uma relação desses itens detectados, distinguindo entre objetivos face ao leitor externo e interno, que tentaremos sintetizar a seguir:

- a) Denunciar e divulgar, “*romper el cristal de silencio*”, acabar com a invisibilidade de: os massacres recorrentes contra os povos originários em disputa pelas terras usurpadas pelas sucessivas ondas de invasões, o anacrônico feudalismo que os *gamonales* perpetuavam na região andina y o *ecocídio* cometido pelas mineradoras multinacionais na região.

Já para o público local trabalha uma estudada pedagogia política de desmonte e esclarecimento das ferramentas e armas da dominação, uma interpretação política das suas fracassadas rebeliões, e um registro histórico, sob a forma de uma saga épica das lutas passadas e coetâneas<sup>161</sup>, e manual de instruções dos movimentos, a música, a dança e estratégias da luta política. Incluídos os questionamentos ilustrativos importantes, como:

---

<sup>161</sup> O próprio Scorza explica: “*Yo he dotado de una memoria a los oprimidos del Perú, a los indios del Perú que eran hombres invisibles de la historia, que eran protagonistas anónimos de una guerra silenciosa, y que tienen hoy una memoria: poseen estos cinco libros en los cuales pueden apoyarse y combatir. Tienen esa memoria, está dada ya irreparablemente y no se podrá borrar nunca, porque la han adoptado incluso los pueblos en combate; ese es uno de los hechos más emocionantes para mí como escritor. Incluso le diré una cosa: hay grupos políticos en el Perú que han incluido en su ideario el hecho de que sus luchas están contadas en estos libros; es algo, yo diría, sin precedentes. Al mismo tiempo, estos libros han circulado en el mundo, y esto no les ha impedido (sic) que en este momento estén traducidos a treinta y seis o treinta y ocho idiomas. Ha sido una mezcla de realidad, fantasía y documento que ha hecho algo explosivo a nivel de la realidad.*” (PERLADO, 1997)

- b) O uso da língua imposta, e o ‘mágico’ poder da língua escrita, graças à qual, mantiveram os naturais num completo exílio dos direitos. A questionável pertinência de os povos originários aderirem a construtos culturais como nacionalidade e os seus símbolos (cores, bandeira, hino), na medida que esta lhes nega a pertença. A desconstrução permanente que faz dos gêneros ‘documentos’ e textos históricos oficiais (e pedagógicos) numa manobra que torna transparente a subjetividade de todo e qualquer texto, das manobras retóricas com que neles se mascaram as “intenções.” Tudo isto mediante a ferramenta da intertextualidade por canais lubrificadas de entrecruzamentos, pelo humor, pela ironia e pelo realismo mágico, dos quais veremos exemplos páginas à frente.
- c) As falsas interpretações ‘dualistas’. Nem retorno impossível ao Tahuantisuyo, nem a eliminação das raízes ancestrais, nem a perda das vantagens culturais autóctones<sup>162</sup>. Tampouco uma evolução que exclua uma progressão de aproximação de todas as partes em conflito. Perante a obra toda, Scorza rompe o esquematismo tradicional indigenista em que todo padre, ou fazendeiro, ou militar/policial ou funcionário corresponde a um certo estereótipo de malvadeza. E exemplifica com algumas personagens reais e outras da pura criação ficcional, que participam e colaboram com os povos em luta.
- d) Com similares recursos literários, investirá sobre as construções imaginárias das instituições que administram o poder político, esclarecendo com que ardilezas as relações de poder condicionam o funcionamento destas. A justiça (“a famosa cega”) será ‘limada’ durante a obra toda. Não casualmente o primeiro livro é um contraponto ‘capitular’. Em alguns de números ímpares vai construindo uma minuciosa caricatura (no alto sentido desta modalidade artística) do Dr. Montenegro, cheia de humor e ironia. Oposta, nos capítulos pares, à invasão do cerco da mineradora norte-americana, à luta de Héctor Chacón e os camponeses. No capítulo 9 de *RR*: realiza uma brilhante manobra narrativa para “encontrar”, no passado da diegese, as duas personagens principais, multiplicando de forma exponencial toda a construção dialética prévia.<sup>163</sup>
- e) Ao narrar os episódios dos protestos, os conciliábulos dos camponeses rebeldes, os preparativos e a execução das recuperações de terras, ilustra quase pedagogicamente os

---

<sup>162</sup> O império incaico tinha em funcionamento sistemas de cultivo e irrigação que permitiam alimentar uma população estimada, em 6 milhões de habitantes. Igualando Espanha e Portugal juntos na época. (RUSSELL, Josiah C. 1972 e COOK, N. 1977) Depois da conquista, nunca foi resolvido o problema da fome.

<sup>163</sup> Este capítulo foi minuciosamente analisado na dissertação de mestrado, na sua precisa e original montagem literária. Acreditando ser ele muito ilustrativo da riqueza estilística de LGS, decidimos incluir essa análise como anexo deste trabalho.

perigos e as astúcias organizativas necessárias para enfrentá-las. Por exemplo: a necessidade fundamental da paciência a investir no esclarecimento da leitura da realidade por parte dos *comuneros* menos instruídos, a importância de entender e tirar proveito da ‘evolução histórica’ das rebeliões passadas, de uma clara leitura da ‘correlação de forças’, do uso de mecanismos de inteligência, do cuidado de contemplar numa mesma luta, os interesses e as problemáticas dos setores da população vizinha, da exploração das ‘fraturas’ ideológicas ou metodológicas no ‘campo inimigo’, da necessidade de um comportamento ético inatacável dos companheiros com responsabilidades organizativas. Etc. etc.

Esta lista, seguramente incompleta, parece-nos suficiente para agora empreender o que consideramos medular neste trabalho: ilustrar a pluralidade de habilidades e estratégias literárias de que se valeu o autor para perseguir esse complexo programa de objetivos.

## 6.5 O ateliê da escrita

*...conseguiu a síntese dialética de antíteses  
que pareciam irreconciliáveis.  
Reconciliou a vanguarda literária  
e a vanguarda social, a revolução literária  
e a revolução política, que nem sempre  
tinham andado de mãos dadas.*

Otto Maria Carpeaux<sup>164</sup> referindo-se a  
*El señor presidente*, de Miguel Angel Asturias

Resulta difícil estabelecer uma ordem para enumerar os elementos estilísticos basilares da obra que tratamos de analisar e a originalidade que radica, em muitos deles, na forma de articulá-los. Tentando imaginar exercício comparativo, que inspire uma ordem de procedimentos, tentaremos traçar um paralelismo com o começo de qualquer obra de um marceneiro, (ou de qualquer outro artesão). No caso, imaginemos o projeto de uma biblioteca: parece-nos bastante prudente começar por listar o que será necessário: Assim, partiríamos por:

- a) *A(s) medição(ões)*: no caso da biblioteca, são três: espaço disponível no local a hospedá-la, tamanho (altura dos livros mais altos), largura (idem) e espessura media, e

---

<sup>164</sup> Em prólogo de *El señor presidente* (ASTÚRIAS, 1968, p. 12)

finalmente a do espaço total que ela deve oferecer à quantidade de livros que deverá albergar. Necessárias pra determinar a quantidade de capítulos, perdão: prateleiras.

- b) *Dos materiais a serem utilizados:* na escolha da madeira, sempre merecem ser consideradas aquelas disponíveis no mercado, as medidas em que estas são oferecidas, e aquelas que cabem no orçamento disponível e o que é mais importante, a resistência de cada, em acordo com Newton para o comprimento das estantes e os apoios e fixações de que carecerá cada uma.
- c) *O desenho* e, em função deste, o modo de fixação das partes, parafusos, tarugos, encaixes, eventuais esquadras ou fasquias para evitar a deformação lateral e o pandeio no centro das estantes.
- d) *O tom de tingimento*, (caso necessário) e o acabamento (fosco ou brilhante), vale lembrar que estes últimos funcionam também como prevenção à deterioração por umidade e à variedade de isópteros que destroem este tipo de obras.
- e) *As ferramentas* necessárias para as diferentes tarefas, desde a medição e o corte, o ensablado, a colagem, a fixação, o lixado ou acabamento físico, os pincéis e ‘bonecas’ para aplicação de tinturas ou vernizes de acabamento final.
- f) Secou? É hora de colocar os livros nas estantes.

## 6.6 O ebanista Scorza fazendo a obra para a biblioteca. Tutorial

- a) Tomando medidas:

As medições que o autor fez antes de encarar a obra, confundem-se com a medição da sua coragem, ou da sua aposta: uma pentalogia, forma de Inkarrí ou quinta-essência invertido/a. O formato do suporte, não experimentado até então pelo poeta-ebanista: o romance. Na medição da quantidade de capítulos radica uma das acertadas previsões. Curtos capítulos, em números que vão de, (na sequência dos romances) 26, 36, 29, 34 e os 54 de *La tumba del relámpago*. 54 é o número de cartas do baralho de pôquer, já que no nosso caso devemos contar os ‘curingas’. A quantidade e a versatilidade de tamanhos permitem ao autor aproveitar ao máximo uma das suas evidentes capacidades, a sua tagarelice narrativa, que no escrito toma a aparência de vazão poética. Claro que, como explicam os grandes artistas, de Miguel Ángel a García Márquez, os olhos (nestes casos), do apreciador deslizam confortáveis sobre a superfície acabada da obra. Porém, submerso como um iceberg está o trabalho de correção, substituição, emendas,

*raspadorasurados* e outros *lixapolimentos* finais, tudo de modo que o transpirado não transude das páginas, deixando assim a impressão de um caminhado sem tropeços.

b) Das boas madeiras

Os materiais são variados. O fundamental, a carne dos dramas narrados, tem uma vertente histórico-política. Fruto das próprias vivências durante o período em que acompanhou as lutas do movimento *comunero*, que na realidade corresponde aos relatados nos últimos dos livros. E às informações que nesse período levantou, a modo de jornalista, entrevistando ou conversando com os referentes e outras pessoas conhecidas no local. Segundo: o outro tipo de anotações que permitem situar e colocar em movimento personagens numa narrativa: os costumes, comidas, nomes de pessoas, animais, bares, caminhões, prostitutas, desvalidos. As cenas e cenários rituais vitais: mercados, praças públicas, cemitérios, templos, prostíbulos. O próprio autor assim o manifesta:

Con respecto a Rancas, no todo fueron documentos, sino testimonios orales que recogí, notas de cuando hablé con los sobrevivientes de la masacre. Yo recorrí la zona durante varias semanas, recogiendo testimonios. Y sobre estos testimonios hice mi libro. He tenido dos tipos de informaciones sobre este problema concreto. Primero, una parte de los hechos la viví y la vi; y la otra parte que es la parte fundamental no la vi, pero la registré mediante grabaciones. (SUAREZ, 1984:<sup>165</sup> 90. Apud MACEDO, 2008. p. 40).

Além desses levantamentos, Genaro Ledesma, depois de deportado para a Argentina, pelo governo do general Francisco Morales Bermudez, foi à França, onde foi acolhido por Scorza, dividindo moradia com ele por quase um ano. Fica evidente, sobretudo em *LTR*, que Scorza deve ter recolhido dele muitas lembranças e detalhes.

Sobre todos esses temas, ampliou sua pesquisa voltando clandestinamente à região depois dos massacres<sup>166</sup>, como informa na entrevista com Soler Serrano. Sempre mencionou o material que levava para a França.

Inversamente a Arguedas, não foi apenas a sua infância a mina em que garimou as impressões dos povos andinos. Confessa em algumas entrevistas que além de trabalhar pouco na padaria de seus pais, e de entender um pouco o quéchua, não falava nessa língua com as outras crianças. Porém, o comércio lhe oferecia um interessante desfile de toda a variedade do espectro social do local. Tanto que a padaria estará vez ou outra presente, e os padeiros serão os únicos protetores de *el Niño Remigio*.

<sup>165</sup> SUAREZ, Modesta, "*Manuel Scorza habla de su obra*", en *Socialismo y Participación*, 27, (1984), p. 92.

<sup>166</sup> Uma destas visitas para pesquisas clandestinas foi em 1963 depois do assassinato de Fermín Espinoza (Garabombo), informa Dunia Grass (GRASS MIRAVET, 2003. pag. 182)



Pela profusão de datas, locações, trechos de discursos e arengas dos personagens históricos, podemos pressupor os livros que lia e consultava durante a redação dos romances.

Algumas madeiras, portanto, foram retiradas do terreno, outras foram lembradas e muitas foram reprocessadas de árvores humanas de literaturas autóctones e forâneas. Como o Quixote, presente tanto nos títulos quanto na função satírica reveladora de *Niño Remigio* e em Fortunato, que enfrenta repetidamente os capangas da *Cerro de Pasco Corporation*, apanhando sempre. Até invadir os sonhos e neutralizar o seu algoz pelo medo.

Uma das mais importantes implica uma decisão político-literária do autor. Mesmo tendo oscilado, segundo a época e o público alvo das suas declarações, entre uma menor ou maior pertença ao campo do indigenismo, suas obras incluem o referente muito mais pela sua condição de camponês, como classe operária, do que pela sua etnicidade.

#### c) O desenho

Em função da pressa, pela altura do sarrafo, Scorza recorreu a um desenho em que as partes estivessem preparadas para diferentes tipos de encaixe, como os famosos encastres da marcenaria japonesa, com imbricados cortes complementários entre as peças que rompem com a simplificação das ensambladuras ‘macho-fêmea’ (o que lembra também a personagem ‘Maco-Maca’ e a oposição das dicotomias dualistas). Peças, que segundo as necessidades de articulação narrativa, pudessem ser trocadas de posição e/ou retomadas em outros capítulos ou tomos. Nesse sentido, já mencionamos outra utilidade das rupturas e escassas menções pontuais de datas que caracterizam o relato.

#### d) Tom do tingimento

Na escolha do tom predominante escolhido pelo autor, residem muitas das resistências que a parte mais reagente dos críticos (e alguns leitores) tiveram para aceitar (ou entender) o funcionamento e a versatilidade de tão ambiciosa peça. Mesmo (ou também por) o artefato cultural vir acompanhado de um breve e telegráfico ‘Manual de Instruções’ para a sua montagem, seu uso-leitura e objetivos – como consideramos os pré e paratextos, (segundo a nomenclatura sugerida por Genette). Depois de ler as interpretações dos autores consultados para este trabalho sobre este particular, entendemos que houve uma resistência a essa tentativa do autor de ‘sugerir’ —que alguém entendeu como ‘impor’— uma forma de leitura do seu trabalho. Acreditamos que, no público – pelo menos aquele acostumado com a literatura dos

romances coetâneos da América Latina – não provocou esse estranhamento. De todas as referências que ao longo do tempo temos ouvido de leitores com diferentes graus de competência que abandonaram a leitura de *RR*, a maioria das argumentações apontavam para a dificuldade de realizar as manobras de compreensão, de completar ou de articular as informações separadas nos capítulos complementários, fixar nomes, locais e situações. Mas não encontramos a argumentação de que a ficcionalização, por motivos evidentes, tirasse credibilidade à denúncia das atrocidades narradas. Se consideramos que este era um dos principais objetivos da sua construção, parece que as escolhas foram adequadas.

Esse tom, que inclui os pigmentos de humor, sátira e ironia, (e, por que não) cinismo, ultrapassou o nível de aceitação de alguns dos críticos, sobretudo, no Peru.

#### e) As ferramentas

Foi seguramente neste item que o autor fez a maior das apostas criativas. Se por ferramentas entendemos os possíveis úteis da literatura. A escolha e a seleção de formas, técnicas, léxico, personagens, gêneros textuais, foi guiada por uma premissa que pode ser também objeto de incômodo para os que mal receberam a obra: *a liberdade extrema à imaginação como premissa*, (o 68 francês tão próximo) a rebelião contra qualquer dos corpetes que engessavam boa parte das literaturas andinas precedentes. Ou, interpretando seus teóricos positivos, como Cornejo Polar e Escajadillo, o que faz Scorza e o neo-indigenismo é ampliar o ‘parque bélico’ dessas literaturas. E um elemento que não parece menor, as incorporações dessas novas ‘manobras’ literárias, que ele forçará até sua fronteira máxima, como pretendemos demonstrar.

Ferramenta fundamental, como é a linguagem, e em particular a escolha do registro pelo qual a narração é realizada desde os diálogos, o autor explica o abandono de qualquer manobra por reproduzir textualmente a fala dos referentes:

[...] yo no soy quechuahablante como lo era Arguedas. Por eso opté por una forma completamente distinta de lo que hizo Arguedas, y de modo tan admirable. Y, además, en muchos casos mis personajes piensan y sólo pueden pensar como indios porque transcribí cuidadosamente su pensamiento recogido en grabaciones. (SUAREZ, 1984, p. 92)

A nivel del lenguaje, mi operación es simple. Yo me negué a participar en la caricatura de hacer hablar a los indios en un mal español, porque esto parecía tomar equivocadamente la realidad. Los seres humanos que yo tomé en mis libros eran, en muchos casos, seres que pensaban y actuaban bien. Yo no tenía por qué presentarlos en un lenguaje caricatural que se usó en una etapa errónea del indigenismo. Yo les di

un castellano que no hablaban pero que es un castellano correcto, porque ellos piensan correctamente (SUAREZ, 1984, p. 96 Esta e anterior Apud MACEDO, 2008 p. 116)

Porém, como bien visualiza Macedo: “[...] *si bien es cierto que les da la palabra, no deja de usarlos para que digan lo que él quiere decir, para transmitir su conciencia social, su postura ideológica, y para que también respondan a la lógica de su proyecto textual*”: e citando Scorza:

[...] que a estos hombres que hablaban y pensaban muy bien su lengua y que hablaban muy mal el español, era un riesgo presentarlos como héroes. Un héroe épico necesita ser elocuente. Esa fue la razón por la que decidí abandonar completamente toda aproximación de tipo folclórico indigenista. (Suarez, 1984, p. 92 apud MAMANI MACEDO, 2008. p. 118)

Se observamos desde o registro da terceira pessoa extradiegética, voz narradora que articula o relato, ela aparece em LGS permanentemente deslocada de tom. A versatilidade desta voz é outro dos achados Scorzianos de costura do projeto. O narrador em 3ª pessoa carrega tradicionalmente uma pátina de ‘voz autorizada’, informada, conhecedora da diegese. Além de portadora da habilidade da linguagem literária, tende a ocultar ou simular a sua ‘subjetividade’. Geralmente esta não apresenta variantes de tom nem de perspectiva. Mas Scorza, contando com a particularidade do especial acordo de leitura que presume ter conseguido com a Notícia inicial, também põe a voar a liberdade de registros dessa voz. Tanto no conteúdo dos capítulos quanto nas intervenções nos Títulos. Em RR, inclusive, o narrador entra em diálogo bem humorado com o seu narratário – no primeiro capítulo já o adjectiva de zahorí (talvez para estimulá-lo a se preparar para navegar uma literatura ousada –, antecipando o tema e gerando curiosidade: “*Donde el zahorí lector oirá hablar de cierta celeberrima moneda.*” Outra audácia de adjectivação está no C. 4: “*Donde el desocupado lector recorrerá el insignificante pueblo de Rancas.*” E nos capítulos. 19, 21 e 27, respectivamente: “*Donde el lector se entretendrá con una partida de póquer*”, “*Donde, gratuitamente, el no fatigado lector mirará palidecer al doctor Montenegro*”, “*Donde el entretenido lector conocerá, siempre por cuenta de la casa, al despreocupado Pis-pis.*”

Aparentemente atendendo a uma crítica que o advertira sobre uma possível interferência negativa, ou porque percebeu que estas ‘confianças com o leitor’ poderiam afastá-lo, não repetiu a ousadia nos seguintes tomos. Mas continuará mantendo o estilo herdado do Quixote e (antes) dos romances de cavalaria.

As variações ou migrações da voz narrativa externa brincam com o estatuto preestabelecido de ser mais uma testemunha que um romancista a tratar de uma “*crónica*

*exasperadamente real.*” Contra as críticas de que este fazer lúdico de Scorza tira seriedade ao tratamento dos problemas ficcionados, podemos argumentar que resulta perfeitamente coerente com um dos objetivos primordiais do seu trabalho: relativizar ‘todas’ as ‘escritas históricas e sociais’, ali incluídas as ficcionais, revelando, lúdica e pedagogicamente, como funcionam esses mecanismos de ‘elaboração das versões que se fingem, e pior, que são cultuadas como objetivas, como demonstramos no caso dos acontecimentos na Fazenda *El Estribo*. Nesse capítulo, verificamos várias das opiniões aqui vertidas. A tentativa de amenizar o relato de fatos trágicos, mediante o humor, a paródia e a pura ironia é óbvia. E revela um dos aspectos mais audazes da aposta. Os fatos relatados são, seguramente, junto com o castigo imposto por Montenegro ao pai de Chacón, os mais brutais do Tomo. Os mortos no massacre que dá título ao livro são três. Neste capítulo, 15 peões são envenenados na sala da Casa Grande após serem convidados a conversar. E de passagem nos inteiramos do estupro serial incalculável de donzelas, filhas dos servos, por don Migdonio. Mesmo que Scorza tenha comentado que um certificado de desfunção de “*infarto colectivo*” semelhante teria existido – o qual não é necessário para dar verossimilhança narrativa, como comentaremos sobre os ‘relatórios’ do fiscal de *Abril rojo* –, o próprio tom serve para suavizar a dor empática do leitor. Estes ‘acontecimentos’ não pertencem à mesma categoria ‘do real’ em que se encontram os fatos relacionados em Rancas. São apenas ilustrativos do regime feudal imperante em muitos dos estabelecimentos rurais do *gamonalismo*. Destacamos então a ‘aula’ sobre como mente a história oficial, desmascarando as peças de retórica que caracteriza esses relatos, as manobras narratológicas de simulação de objetividade: “*Y aquí las versiones se contradicen... [...] Ciertos cronistas sostienen... [...] Para desmentir a los testigos que juran que... [...] los historiadores exhiben una prueba irrefutable: esa noche —¿era noche, era día? — las autoridades confirmaron...*” Para dar o último aperto ao parafuso no remate final de piada em tom triunfalista dos livros de história, tantas vezes consumidos nas escolas: a desgraça de o primeiro infarto coletivo da história da medicina ter escolhido. “*...una humilde pero sincera provincia peruana. El genio no escoge únicamente a las grandes naciones para revelarse.*” (SCORZA, 1971. p. 144, 145).

Tudo isso ajusta-se à descrição que dos aportes de Scorza às literaturas andinas faz Cornejo Polar, o de ter acabado com a solenidade da novela indigenista, pela inclusão do humor e da sátira “*configurando un indigenismo travieso e irónico.*” E listando as seguintes novas ferramentas: “*la metáfora estridente, la ironía, el humor “criollo”, el juego con el lector, la fantasía pura, el realismo mágico*” (POLAR; 1999: 7-8 apud MACEDO 2008)

Esta desconstrução da metodologia do ‘engano’ da letra escrita, avaliada como verdade, está no âmago da aposta. Scorza parte da premissa de que vai conseguir a confiança do leitor. O leitor vai aceitar ouvir este cara “bom de papo”, que vai contar coisas tremendas e reais, mas com grande senso de humor e de um jeito assaz inteligente.

Uma outra das ferramentas a distingui-lo fortemente de outros escritores que cultivaram os mesmos recursos literários característicos dos romances do Boom é a vazão poética do seu texto. Quiçá o mais incompreensível dos incômodos de certa parte da crítica. O seu texto jorra poesia, nos amplos sentidos do termo. De forma original, subversiva à semântica. Não apenas pela riqueza de metáforas, existe uma intimidade de Scorza com o léxico, comparável com a que o *Ladrão de Caballos* mantém com os equinos. Observando com curiosidade isenta, perceberemos que as palavras obedecem aos desígnios do autor e, assim convocadas, somam-se à luta, como os cavalos de *RR*, insubordinando-se ao seu estreito curral do dicionário. Exercício semelhante poderia ser feito em qualquer capítulo. Mas lá vamos nós ao Capítulo 2 de *GI*. É estratégico, porque Garabombo vai conferir, junto com Amador Cayetano, no frio glacial das alturas, a veracidade de um sonho premonitório que o levou a suspender a longamente preparada invasão. Além do particular que pretendemos mostrar, este excerto nos oferece a ocasião de perceber como trabalha Scorza com o mundo mítico híbrido do referente:

Garabombo señaló con su mano huesuda las rocas del portón Huagropata. En *la hipocresía de la madrugada*, disimulados, distinguieron los capotes y los cascos fantasmales. Garabombo se volvió hacia un hombre pequeño y musculoso y por primera vez en su vida *miró mustiarse la sonrisa de Amador Cayetano*. *La palidez le vació* al mismo tiempo la cara, las manos, los dedos y hasta las uñas. *La frontera entre el plomizo del poncho e el cobre de la piel se anuló*. Garabombo levantó la mano. Se inmovilizaron. Buscando las rocas todavía nocturnas, *asilándose en los puertos de niebla*, Garabombo descendió. Cayetano lo siguió, más *aterido por la sospecha* que por la niebla. Bajaron casi doscientos metros: entonces miraron, neto, el destacamento que acechaba entre las rocas por donde rompiendo la luz avanzarían los pueblos congregados en Chinche. —¿Qué te dije? [...] Garabombo comenzó a contar con los dedos, pero era difícil, muy *difícil arrancar los uniformes pardos de la lividez del alba*. — Cuarenta...cuarenta y uno...

Entonces un *jirón de luz lamió la ametralladora* y las cajas de municiones.

—Es una Hotchkiss.

Era ex sargento de caballería. Se levantó *enorme de cólera*. (SCORZA, 1972, p. 16-17)

E começa o diálogo que nos mete de novo na ação. Sinalizando uma outra das ferramentas preferidas da caixa de Scorza: o *contraponto*. Os trechos de ambientação, de necessárias descrições, e até as caracterizações de personagens, são feitos através de traços curtos, expressivos, antes de uma intervenção nos diálogos, ou simplesmente pela explicação ou origem de um apelido. Como a de Amador Cayetano no trecho acima, dois adjetivos e o

traço característico do seu riso inclaudicável. O texto volta, vez ou outra, a novas entradas em cena da mesma personagem, a completar o esboço, com novos traços complementares, ou a aproveitar essas identidades para dar veracidade ao seu agir. Mesmo as descrições paisagísticas ou climáticas tendem a ser dinamizadas com verbos de ação, como no belo trecho que inicia o capítulo 28 de *GI*: “*Un domingo surcado de cicatrices atravesó la pampa: comenzaba un diciembre que, antes de implantar su rigurosísima tiranía, toleró un lunes de claridad embriagadora.*” (SCORZA. 1972. p. 212 Redondos nossos)

Mas voltando ao Capítulo 2, que analisávamos, encontramos: “*Por fin temblaron las hilachas de un día miserable, pero suficientes para mostrar a lo lejos otro destacamento [...] galoparon tres horas, el sol laqueaba la inmensidad;*” (SCORZA, 1972, p. 18, redondos nossos) Vão ao encontro dos encolerizados líderes das comunidades da invasão frustrada, desconhecedores dos motivos:

Los hombres *se acumularon* alrededor de la gravedad de un hombre pequeño, *de piel nocturna* y ojos mongólicos *horneados* por un fulgor rabioso: Gregorio Corasma, el personero de la comunidad.

— ¿Qué mudanzas son estas, Garabombo?

Se detestaban con una animadversión postergada pero no olvidada ante la suprema causa comunal. Palabras solo cambiaban por motivos comunales.<sup>167</sup> [Segue uma serie de perguntas em que Garabombo é increpado duramente. Acham que está brincando com o ânimo de luta dos comuneros]

— ¿Somos muñecos?

*Por el cielo cruzaron domínicos*, luego patos salvajes. Odioso, *felino*, Garabombo gritó:

¡Entre nosotros hay un traidor!

Corasma retrocedió. Los delegados casi no se movieron. Cayetano siguió *masticando su risita*. Era su defecto: sonreía sin cesar. [...] Cayetano *no desarmaba* su risita ni en los velorios. (SCORZA, 1972, p. 18-19, itálicas nossas)

Garabombo tranca a porta com o seu corpaço e começa a fazer um discurso de extrema tensão: se não tivesse sido cancelada a recuperação, “*ahora estaríamos velando a nuestras mujeres y a nuestros hijos. ¡Muertos por culpa de un hijo de puta que me está oyendo!*” (p. 20) Só os ali presentes sabiam do dia e da hora da invasão. Mas Cayetano, conhecendo seus companheiros, rebusca no seu alforge e dele retira, não entendemos para que: “*fiambre, papas hervidas, una botella de aguardiente, un paquete de velas, una vara de tocuyo y por fin un pequeño crucifijo de plata. Se arrodilló, abrió los brazos como el cura Chazán y besó el Cristo.*” (p. 20) Na continuação, explica aos presentes a história do símbolo, ele obra milagres. Ele pagou 10 sois para benzê-lo. Não como os chinchinos que “[...] *meten cruces de contrabando y reciben*

<sup>167</sup> Três páginas antes, quando Garabombo, protegido pela sua “carne transparente”, entra na delegacia para roubar os planos da repressão: já fomos informados que: “*eran primos y se odiaban; pero en ese momento Garabombo no era el detestable pariente, ni el supuesto depredador del ganado de Murmunia, ni el jactancioso jinete que aprovechando su invisibilidad dormía con las mujeres casadas...*” (p. 16)

*gratis la bendición. Él [O padre Chazán] aprovecha también e manosea las tetas de solteras y casadas.*” (p. 20) Lembra que salvou da doença ao filho de um comunero e fez aparecer a chaleira de prata supostamente roubada por Doña Añada. Sabendo do efeito poderoso destas convicções, convida os presentes a jurar inocência pelo crucifixo. Sua intenção é descobrir o delator. Começa então um criativo contraponto entre os Dez Mandamentos recitados por Cayetano. A cada preceito enunciado, Scorza aproveita para apresentar nome e sobrenome dos reunidos e os seus pensamentos ou temores.

[...] no jurar su santo nombre en vano. Melecio Cuellar se retorció los dedos. Hacía unos días se había emborrachado tan extremosamente que tuvieron que recogerlo en la plaza de Yanahuanca. ¿Y si en copas había hablado?” [...] honrar padre y madre. Exaltación Travesaño suspiró. ¡ni metido en un horno hablaría! (SCORZA, 1972, p. 21)

Depois do décimo, Cayetano exclama: “—*¡Por la perdición de mi alma juro que no he comunicado la fecha ni a mi mujer!*” Todos se ajoelham e repetem o juramento. Menos “[...] *un hombre tripudo y pequeño, descalzo, se arrinconó, con la cabeza gacha.*” Duas vezes interrogado sobre por que não jurava, este se ajoelhou face aos seus companheiros, “*los dientes y las manos tiritaban en el mismo paludismo*” e acaba confessando que, dias antes, ao ser humilhado e jogado fora do caminho a chicotadas por um dos capangas do fazendeiro, para se vingar lhe espetara: “[...] *pronto acabará tu tiranía. La próxima semana los chinchinos comeremos en la casa de tus patronos.*” Reconhece que “*por orgullo*” e não por má fé: “*¡Por un minuto me he ensuciado!*” Seus colegas estão furiosos, lembram que agora poderiam estar todos mortos, perguntam se ele susteria as viúvas e os órfãos. Ele tenta salvar a pele, lembrando que durante muitos anos tem servido à comunidade com diligência, que nesses serviços ganhou três períodos em prisão. Mas os colegas lhe dizem que “— *Los traidores nunca sirven. — Es débil de ánimo.*” E cada um vai incrementando a enumeração das desgraças que poderiam ter acontecido se não tivesse sido descoberto. “— *¿Quién garantiza que no volverá a hablar? Hablaban como nombrando a un ausente. Garabombo se levantó. En su mano tiritaba un cuchillo*” (este e anteriores SCORZA, 1972, p. 20-24). Assim termina o capítulo. No seguinte, a prolepse nos leva a quatro anos mais tarde, quando Garabombo sai da prisão.

Mas para que o desavisado leitor destas páginas não seja levado a engano, a continuação desses feitos só será elucidada cento e cinquenta páginas depois, no Capítulo 23, justamente intitulado “*Que ingeniosamente escindió el autor para darle más sabrosura a esta no inventada historia.*” (SCORZA, 1972, p. 172) Rufino Cruz, o involuntário delator, depois de muitas súplicas, consegue apenas salvar o couro, mas com a condição de sumir: “*¡Mejor retírate! Tú*

*ya eres extranjero. ¡Busca tu camino!*” (p. 172) E desde o comentário sobre o conto *Ushanan-jampi*, nesta mesma tese, sabemos o que o desterro significa nessas culturas.

A morte de Amador Leandro, motivo da prolongada prisão de Hector Chacón, o real e o ficcional, é um dos mais delicados se olhado desde a intrusão da literatura na realidade, já que não há como duvidar da parcialidade do autor. E essa autoria do crime sempre foi contestada. Mas ela não escapa ao trabalho de ebanista de histórias. Ela está narrada no capítulo 23 de *RR. Vida y milagros de un coleccionista de orejas*. O narrador recomenda ao leitor, se quiser confirmar se aquele coleccionador era “*un hombre*”: “*Pregúntenselo a Carmen Minaya, su cuñado; la suya fue una de las primeras orejas de Amador.*” Com todas as características do relato oral e do real maravilhoso –aproveitando para destacar uma problemática social denunciada nas páginas da *pentalogia*, o alcoolismo– somos informados de que isso aconteceu em uma festança

con la que Egmidio Loro celebró la primera comunión de su hija, la Mudita. Enajenado por el celeste acontecimiento, Loro encerró a los invitados con un candado y arrojó la llave a las tinieblas de una inabarcable botija de aguardiente. Amarrados al honor del desafío, los invitados renunciaron a salir. Tardaron siete días en recuperar la llave.” (SCORZA, 1971. p. 193)

Inspirado pelo estado de lucidez imaginável após tamanhos festejos, Amador decide cantar, minusválido de afinação, suspeitamos. Isto desagrada outro convidado. Ante a reclamação, Amador recomenda ao sensível tirar suas orelhas, para não ouvir. Mas o melômano convidado comete a imprudência de desafiar Amador a tirá-las. O segundo desorelhado foi o já citado cunhado, que noutra bebedeira descomunal de Amador rejeita o pedido de acompanhá-lo com sua música enquanto este defeca. Carmen, ofendido, “*cometió el error de agarrarlo de las solapas. Mejor hubiera empleado sus manos recogiendo su oreja. Quien la recogió fue Amador.*” (p. 195)

Depois dessas ocorrências, a fama da sua destreza o profissionalizou, começaram a aparecer ‘pedidos’. O primeiro, um ferreiro traído por sua esposa, para não ir preso à perpetuidade, “*prefirió humillar sus dos metros y atravesar la puerta de Amador*” (p. 195), porque queria saber “*como son las orejas que escuchan los gemidos de mi mujer.*” (p. 196). Em decorrência desse serviço, o mutilador serial é processado e ‘descoberto’ pelo juiz Montenegro, que imagina desperdiçados os talentos do jovem. Acaba sendo contratado pelo capanga do Doutor e sua fama extrapola os limites da comarca. “*Hacendados enamorados de las orejas de gente que rehusaban quitarse el sombrero, se lo suplicaban al juez.*” (p. 196) O juiz, condescendente, o emprestava, aplicando assim o “*programa de préstamos y arriendos*” que



*Yanahuanca ejercitaba casi al mismo tiempo que una gran nación del norte.*” (p. 196) O Dr. Montenegro inteirado pela delação do próprio Leandro de que *El Nictálope* decidiu matá-lo, oferece grossa recompensa pelas orelhas do rebelde. Assim animado, *El Cortaorejas* se apresenta em Yanacocha, acompanhado de vários jagunços para cumprir o encargo. Não encontrando Chacón na sua casa, acampa na cantina e começa uma (outra) longa bebedeira. Quando já suspeita de que o ‘buscado’ não aparecerá, livra-se de seus comparsas e continua bebendo. Advertido desses movimentos, *El Nictálope*, acompanhado de *El Abigeo*, y *El Ladrón de Caballos*, aparece na cantina e surpreende Amador, que “*había esculcado todo Yanacocha en busca del rostro que ahora navegaba la espuma amarilla. Pero no bien tropezó con la cara desesperadamente buscada, se le agostó el deseo.*” (p. 199, redondos nossos) O contraponto aqui é librado entre o humor e o tom indiferente do narrador e o dramatismo e violenta tensão da cena. *El Abigeo*, de um bofetão, joga e quebra a garrafa da qual bebia *El Cortaorejas*:

— ¿Por qué has venido? ¿Qué andas buscando, concha de tu madre?  
 —He tenido un pleito con la señora Pepita —informó el Cortaorejas. En sus ojos morían tizones de inseguridad.  
 — ¿Qué clase de pleito?  
 El Cortaorejas dejó destilar un minuto.  
 [...] Como queriendo *excusarse de las malacrianzas de su mano*, el pie del Abigeo apartó los esparcidos vidrios de la botella. (SCORZA, 1971. p. 200, itálicas nossas)

Amador tenta umas mentiras mal tecidas, mas finalmente decidem revisar seus bolsos e encontram: “*tres llaves (una de ellas oxidadas), un destapador regalado por Kola Inglesa, un lápiz romo, una carta y un revolver 38 [e] un billete de rosados desconocidos deslumbró al explorador. [...] era la primera vez que veían un billete de quinientos soles.*” (p. 201, redondos nossos) Decidem então dirimir o pleito nas alturas e iniciam a marcha silenciosa por caminhos impossíveis. “[...] *siempre uniformados de silencio descendieron a Antac.*” (p. 202)

O assim sequestrado compreende que vão matá-lo, resgata da memória então o parentesco com o Nictálope:

—No me mates, tiito [...] bruscamente recordaba que el hombre por cuyas señas preguntaba desde por la mañana, *una mañana ya remota en meses*, era el mismo que veinte años antes, *vestido de tío*, una mañana asfixiante, le había enseñado a pescar truchas. (SCORZA, 1971. p. 202)

O interrogatório continua e as mentiras vão caindo uma a uma, até confessar ser não apenas o traidor como o escolhido para livrar o Dr. Montenegro da ‘*molestia*’ de Héctor Chacón. A descrição da morte do *Cortaorejas* não é menos provida de poesia.

Lo alzaron como a un niño. En *la leche que derramaba*, sorpresivamente, la luna, el Nictálope recuperó, por un instante, los ojos del niño con quien, en *tiempos extraviados en la recordanza*, había saltado arroyos o robado fruta. Pero *demolió los rostros que proponía* el recuerdo y los reemplazó por la cara del traidor. Sacó un

pañuelo y lo introdujo brutalmente en la boca del Cortaorejas. Los *ojos de Amador se desbocaron* en la asfixia. Se revolvió como culebra, pero, poco a poco, el cuerpo *se le inundó* de pánico, de silencio, *de aire usado*. (SCORZA, 1971. p. 205, itálicas nossas)

O *contraponto*, ou a *síncope* (nos sentidos musical e cardiológico), mencionado acima, articula toda a *pentalogía*. Acontece entre capítulos que suspendem a cronologia e o espaço, como já vimos. No começo de *RR*, depois dos dois primeiros capítulos, é como se assistíssemos a duas peças de teatro simultâneas, aparentemente não relacionadas: (melhor três: o Juiz Montenegro, o cerco, a luta dos *comuneros* de Rancas). Assim será no resto dos volumes. Mas também existem outras formas de sínopes dentro dos Capítulos. Cenas interrompidas por trechos de outras, em analepse, ou prolepse, letra das músicas que soam no ambiente, lembranças desviantes, relatos parasitários, sovinas de explicações, vezes recorrendo as itálicas, outras aos recuos, outras apenas pelo registro linguístico, outras nem.

Imaginamos vantagens e dificuldades que esta escolha oferece. Ela resulta engenhosa, plástica, outorga um ritmo à narrativa. Permite mudar a atmosfera após um trecho ‘pesado’ do drama. Mas requer uma criatividade muito ajustada para que a ‘sinalefa’ argumental não se rompa. Requer uma multiplicidade de decorados e ambientações, o que exige uma inventiva sagaz. (Aqui se delata a voracidade da sua caderneta de anotações e a sua memória das leituras andinas precedentes.) As reconstruções de locais, cenários, atitudes, gestos, nomes de seres ou de coisas, os adereços primários e secundários. Ainda que inseridos, como mencionado, com traços velozes, pinceladas, adjetivações metafóricas, que, unidas, vão construindo gota a gota uma credibilidade com a qual o universo se torna translúcido para o leitor, o contraponto energiza a leitura e encanta. E o que resulta mais interessante, o ‘mamulengueiro’ muitas vezes deixa o seu retábulo de lado, confiante na fascinação dos seus títeres, mostrando-nos o funcionamento da gerigonça, como no capítulo mencionado “*que escindió el autor.*” Como o mágico que revela o truque. Vestindo-se assim o autor, com uma pátina de franqueza, que tampouco esconde a sua parcialidade, e oferecendo ao mesmo tempo uma pedagogia de leitores.

## 6.7 Ferramentas do pôquer, manual do uso dos “curingas”

Vários dos estudiosos de Scorza têm-se detido particularmente sobre algumas de suas temáticas e escolhas com maior especificidade e profundidade das que permite este trabalho, inclusive a das personagens que agora abordaremos. Mas achando estas de fundamental relevância na articulação da complexa estrutura da obra, delas nos ocuparemos sob a ótica de

considerá-las, pela sua funcionalidade, talvez a chave mestra do delicado equilíbrio histórico-ficcional de *LGS*.

Mamani Macedo levanta a seguinte classificação de outro importante crítico peruano:

Alejandro Losada sostiene que lo fantástico como técnica está presente por primera vez en la narrativa peruana con Scorza. Esto desde una perspectiva andina y peculiar. Estas técnicas se presentan de cuatro formas: como un elemento natural de la vida, cuando se consulta a la coca; *como un recurso técnico*, cuando se produce el diálogo de los muertos, cuando se narran los detalles de la masacre de Rancas; *como quiebre del orden natural cotidiano que se utiliza para revelar la realidad oculta de los acontecimientos*, allí estaría la potencia sexual de un hacendado, la aparición del cerco, la resistencia de un viejo, y la explicación racional de aquello que es evidentemente irracional. (LOSADA, 1976: 8-9 Apud MAMANI MACEDO, 2008. p. 81 destaque nosso)

Essa citação serve-nos não apenas para introduzir as personagens no campo do fantástico ficcional, mesmo que guardem a ‘necessária’ verossimilhança, mas também para um/a dos/das personagens ‘coringa’ (Maco/Maca que abordaremos) pela estreita relação que a narração de algumas das suas intervenções nos romances guarda com a escrita de García Márquez.

6.8 O “curinga”, irmão de padaria, ou a entrada de uma personagem largamente anunciada: El Niño Remigio

O coringa (ou curinga, ou melé) pode substituir a carta que mais convier a um jogador para formar a sua mão. Em espanhol, é *comodín*. Em inglês, é *joker*, que vem de jocoso, divertido, e a representação gráfica em muitos baralhos é a do jogar ou do bufão. Também é associada ao louco. Em tudo se ajusta à nossa interpretação desses personagens puramente inventados que contracenam com outras personagens calcadas em referentes que protagonizaram os fatos ficcionalizados em *LGS*.

Seguir passo a passo a aparição do Niño Remigio na saga é uma das provas das articulações previstas pelo autor sobre a pentalogia quando escreveu *RR*. Mencionado 63 vezes neste primeiro volume, só aparece lateralmente, na maioria das vezes em off, por assim dizer, no Capítulo 3, em que gentilmente o autor apresenta ‘*el insignificante Pueblo de Rancas*’ ao desocupado leitor. No segundo parágrafo, em referência aos forasteiros que o visitam: “*En otros tiempos nadie los miraba. “Antes es antes – dice Remigio –, después es después.” Las resistencias no se explican. ¿Quién carajo visitaría Rancas?*” (SCORZA, 1971. p. 12) e mais nada. Volta a ser mencionado no conciliábulo que realizam os rebeldes sob a liderança de Hector Chacón. Eles decidiram matar o juiz, simulando uma rinha entre *comuneros* para que

parecesse uma morte acidental. Calculam que dessa forma o condenado pegará ‘cinco’ anos de cárcere, tempo que, segundo o líder, pode resultar em proveito: “*el hombre encarcelado sale más hombre. Yo conozco muchos que aprendieron a leer en la cárcel.*” (p. 26) Mas para isso é necessário que alguns deles morram. Os escolhidos são dois que deduram e traem a comunidade e *el Niño Remigio*, quase como um favor, porque: “[...] *ya no tiene remedio. Cada vez está peor. No pasa día sin que caiga con la boca llena de espuma. Yo lo he visto llorar cuando resucita de sus ataques.*” (p. 27). É dessa forma que ficamos sabendo que sofre de convulsões. É mencionado quando Chacón decide que evitará ‘os danos colaterais’: matará apenas o juiz. Já na página 32, menciona apenas que, na região, se alguém procura Héctor Chacón:

En docenas de leguas sólo una persona admitirá conocerlo.  
 —Yo sé dónde está Héctor —dice el Niño Remigio, el de la sonrisa malograda.  
 —¿Dónde está?  
 El Niño Remigio lanza el chorro de su carcajada:  
 — ¡Se convirtió en luciérnaga!

No capítulo de tenso dramatismo em que Chacón se despede de sua mulher e dos filhos, nova referência física e primeira informação sobre as suas atividades de ‘agitador’.

Na página 114, mencionadas apenas as versões sobre quem dedurou o local onde foi capturado o Nictálope. Remigio seria o porta-voz da informação de que a culpada foi a própria filha, Juana. Versão que é colocada em dúvida pela voz narradora: “*Fue su hija. Fue Juana. Yo la tengo denunciada en mi huayno.*” *¿Fue Juana?*” Levanta a acusação de que, para salvar o marido do serviço militar, ela teria entregue o pai: “*Ella lo cambió por Héctor*”, *dice el jorobado.* “*Yo vi tachar su nombre de la lista de conscriptos.*” *¡Imposible! Al Niño Remigio sólo le permitían entrar a la Jefatura de Línea para sacar la basura.*” (p. 114)

Esse episódio só será desenvolvido em *GI*. E a entrada de Remigio neste segundo volume não acontecerá senão depois de outra breve menção antecipatória. Seu nome será pronunciado por uma cliente, que interrompe a conversa clandestina que o dono da botica e presidente da comunidade mantém com Garabombo, recém saído da prisão. A cliente pretende que Lovatón lhe venda medicamento impossível: “*El Remigio dice que tienes unas pastillas japonesas que quitan el hambre.*” (SCORZA, 1972. p. 36)

Apenas no Capítulo 6, a personagem, entra em cena, manquitando, e logo sabemos de suas esquisitices, porque finge não reconhecer Garabombo que o aborda, para depois extrair do bolso uns óculos sem lentes que recolhera no lixo, “*porque sin anteojos no veo*”. Já paramentado com o inútil ‘*pararrayos*’ grita: “*¡Garabombo!*”. Começamos a descobrir as suas habilidades e pretensões: “— *Si me compras caramelos de limón le informaré sobre tu caso al presidente.*

*Hoy le escribiré a mi compadre. ¿Sabes que somos íntimos?”* (p. 41). Inicia-se então um trecho em itálico, que na realidade é continuação de idêntico trecho intercalado em capítulo anterior, puro diálogo entre *el Ojo*, pistoleiro afamado que está sendo contratado por Solidoro a mando de Montenegro para matar Garabombo. O coloquio acaba subitamente depois que o *Ojo*, ofendido por ter-lhe sido solicitada uma prova da sua eficiência com a pólvora –que custou a vida de um cachorro vadio que corria longe –, manda seu interlocutor embora:

—*Pues ahora te me vas a la mierda.*

—*Sí, jefe.*

—*Te me vas al carajo.*

—*Como usted mande, jefe.*

—*Y si me compras caramelos de naranja le contaré a mi compadre que te han obligado a volverte invisible. ¡La Ley no autoriza!* (p. 42)

O abandono do itálico é a única marca do ‘pulo’ espacial e, possivelmente, temporal, mas pode ser uma argúcia para indicar simultaneidade. Linhas abaixo, vai completando a caracterização do *Niño*. Gasta metade do seu tempo escrevendo cartas às autoridades. Depois de ter provocado intranquilidade em Yanahuanca com as cartas que deslizava pela noite debaixo das portas, “*Repetía conversaciones, revelaba secretos y difundía lo que muchos hubieran preferido ocultar.*” Sempre acompanhado de seus três cachorros, não causalmente apelidados de: *Sargento, Juez e Subprefecto*. Nesse momento, para desespero de Garabombo, que não sabe como proceder, Remigio sofre um de seus ataques. “*Hay que llevarlo a la panadería – dijo don Crisanto. Era el hornero de La Estrella, la única panadería de Yanahuanca.*” (p. 43) Só então, a voz narradora completa os traços fundamentais da personagem. Ele é protegido pelos padeiros de *La Estrella*, cuja proprietária mal suporta a sua presença e o seu desserviço como vendedor de biscoitos. Porque se livrar dele representaria perder “*los únicos panaderos de la provincia*”, aos que Remigio “[...] *prestaba servicios irremplazables, les escribía sus cartas.*” (p. 43)

Com essas informações, apenas está completando a caracterização do personagem para a sua funcionalidade posterior. O pequeno episódio em que o faz é assessorio ao interesse do capítulo: o de revelar que dois antigos companheiros de prisão, liberados graças à autoincriminação de Garabombo, fingem não vê-lo, provocando o medo deste de ter voltado a ser invisível. Na realidade Juan Lovatón esclarecerá a cegueira; agora são capatazes da Casa Grande. Graças à ‘invenção’ da armação de óculos que agora ‘usa’ Remigio, o encaixe, no capítulo, fica imperceptível aos olhos do leitor “*no zahorí*”.

Para nós, material valioso para perscrutar o DNA ‘real’ da personagem. Juntemos a única padaria da cidade (a dos pais de Scorza em Acoria), o pobre e alcoólico Gonzalo, que

entrou no rio em que Scorza criança se afogava (como a minha avó) e o salvou, ou salvou mais, como rememora o próprio resgatado: “*Pero ahora veo a don Gonzalo entrando y saliendo, [da padaria da família] bebiendo gracias a que tenía un crédito indefinidamente abierto. En realidad, también se había salvado él.*” (SCORZA, 2009)<sup>168</sup> Nessa padaria de Acoria, mal servia aos domingos, no caixa, o único altamente letrado, de trato íntimo com as autoridades principais por avessos motivos. Escreveria o jovem Manuel as cartas dos pobres iletrados? Isso ele não contou. Mas por que não? E uma última aposta quimérica: Remigio carrega na sua barriga as três primeiras letras do nome Miguel, irmão do autor e quem realmente pegava no pesado na padaria, e que depois o acompanharia nos empreendimentos editoriais.

O Coringa Remigio, começa realmente a meter o corpo (maltratado) e a sua grande (nos dois sentidos) cabeça, na *pentalogia* já no seguinte capítulo. Iniciando assim o espaço (pacientemente) preparado, pelo autor, destinado a desarticular pelo humor a cínica solenidade e a pseudo-objetividade dos diferentes documentos burocráticos em letra escrita.

Começa o capítulo 7 de *Garabombo...*, já nos vocativos<sup>169</sup>, a ridicularizar a empáfia dos tratamentos protocolares: “*Ilustrísimo, respetadísimo, queridísimo, sobonsísimo*<sup>170</sup>, *rapidísimo señor subprefecto de Yanahuanca.*” E continuando no mesmo tom hiperbólico, se burla dos textos jurídicos: “*Remigio, admirador y ayayero*<sup>171</sup> *de la obra de Su Excelencia, ante usted se presenta y expone: Que está demás aclarar que el suscrito, de cuerpo presente, en plena posesión de sus facultades mentales, es un ferviente partidario del régimen.*” O nosso destaque completa a caracterização (por ironia) para poder incluí-lo na taxonomia bakhtiniana das personagens que permitem realizar a carnavalização, possuidoras do ‘salvo-conduto’ para dizer as coisas que às personagens referentes comuns são vedadas. O informe pretende revelar o emissor das ventosidades, já que:

[...] repetidas reuniones de notables, promovidas para respaldar la candidatura única de nuestro ilustre Cojo, para evitar que otro gane las elecciones, debieron disolverse a consecuencia de esas bombas lacrimógenas de fabricación casera; [e sem mediar conexão expressa, continua, mudando de (ou incluindo um novo) destinatário] Que deseoso de mostrarte, niña Conchi, mi adhesión al régimen, decidí inciar una

<sup>168</sup> SCORZA, Manuel. *Testimonio de Vida*. Conversación con Roland Forgues y Gregorio Martínez. Paris, 1983. Publicada em 1986. Postado em <http://scorzasiempre.blogspot.com> Postado em (2009) Acesso em 24/01/2017.

<sup>169</sup> “Além do corpo dos textos propriamente ditos, os seus endereçamentos, títulos, epígrafes e modos de assinar são, cada um, como ferramentas de um canivete suíço, mas neste caso, todas utilizadas com serventia.” (PÉREZ, 2015. p. 78)

<sup>170</sup> *Sobón*: 1. adj. coloq. *Muy aficionado a sobar (manosear)*.

2. adj. coloq. *Que por su excesiva familiaridad, caricias y halagos se hace fastidioso*.

3. adj. coloq. *Dicho de una persona: Taimada y que elude el trabajo.* (DRAE)

<sup>171</sup> *Ayayero*: adj. Perú. Adulador. U.t.c.s. (DRAE): A origem desta palavra resulta agradável. Assim são chamados aqueles que na interpretação de uma música, sobretudo as valsas *criollas*, gritam; *Ayayay*, expressão que entre quéchua falantes indica festa, alegria, animação.

investigación que descubriera el pedo que ocultaba la cara de los culpables.<sup>172</sup>  
(Scorza, 1972. p. 48)

O autor do disparatado informe acabou verificando, com anilinas colocadas nos assentos, pela cor das ventosidades, que o culpado é o próprio *destinatário*, já que “*ese día usted había comido, señor subprefecto, su plato preferido de tacu-tacu con apanado*”<sup>173</sup>.”

Reunindo contraponto, diversidade de gêneros e destinatários, intencional desgaste dos discursos e ‘solenidades’ das autoridades, e caracterização de personagem, acaba o informe-carta:

Que habiendo yo cumplido ya tres siglos y seis minutos de cárcel, [...] por culpa de la alemana [refere-se à anilina] y por tu amor, Conchito; (*sic*)  
Que estoy solo;  
Que recibir respuesta tuya, señorita (*sic*) Subprefecto, es justicia que espero alcanzar, Dios mediante, garrapata panzona, barriga con ojos, granero de sandeces, depósito de bellaquerías, barril sin fondo, plátano mosqueado, mariposa anaranjada, picaflorcito, vicuña. No necesito amar, absurdo fuera repetir el Sermón de la Montaña, por eso he de llevar hasta que muera todo el odio mortal que me acompaña.<sup>174</sup>  
Con mi amor eterno (sello)  
Remigio  
(el Auténtico)  
(SCORZA, 1972. p. 48 – 50)

Remigio continuará, intercalado aos capítulos dos preparativos das queixas dos *comuneros*, fazendo rir o leitor e desnudando o ‘funcionamento’ oculto das instituições, tão frequentes em regimes sociais de total assimetria. Vejamos algumas pérolas:

Queridísimo sargento: Estando preso creo que es inútil que oculte mi identidad: soy yo.  
Admirado Sargento, ya lo vi con su uniforme nuevo. ¡Qué tal pinta! Parece que fuera mi gemelo. [depois informa que acusado de roubar alguns biscoitos foi citado a comparecer ante esta autoridade policial.]” Para isso, y como de tonto no tengo un pelo, me robé un pavo. No es que yo piense que la policía acepte sobornos, pero sí caballos, putas, terrenitos y regalos. Y ¿Qué mejor regalo que un pavito?  
[...] a mí me metieron al calabozo y el pavo al horno. Me lo merezco por bestia. Debí llevar dos. [mas o tom vai mudando porque não ofereceram nem um bocado do peru] Yo soy inocente. Yo no me comí ni los biscochos ni el pavo. Y para que vean, vomito. ¿Ya ve? ¿Qué le dije? He vomitado. ¿Qué he comido? De chico, casi nada; de grande, casi nada. Y ahora, en víspera de mi resplandeciente madurez, cerca de mi edad de oro, de vez en cuando como galletas rotas y bizcochos robados. Soy, pues, inocente. Si el señor Presidente de la República está libre, ¿Por qué yo estoy preso? (SCORZA. 1972. p. 55 – 56)

<sup>172</sup> O *ilustre Cojo* não é outro senão o presidente Manuel Odría, o do ‘*ochenio*’. *Conchi* é carinhoso vocativo aplicado a *la Niña Consuelo*, anã terrivelmente adjetivada pelo autor pela sua fealdade e pior temperamento. Esta *Niña*, é o objeto da paixão eterna de Remigio.

<sup>173</sup> Prato típico, de origens semelhantes aos da feijoada, feitos a partir de reciclados de alimentos do dia anterior.

<sup>174</sup> O texto de todo o capítulo está em itálico menos o título e a assinatura, Remigio. O itálico como destaque nosso nas últimas linhas são versos da letra do *vals peruano Desdén*, de Miguel Paz, famoso nas décadas 40 e 50.

Mais cartas e escritos cheios de denúncia através de um humor exótico e rico, de intersecção de gêneros surpreendentes, vão fazendo da personagem alguém muito próximo das simpatias do leitor. As reminiscências do Upa Mariano de Arguedas terão também um rol sacrificial para descarnar o âmago do preconceito, da incapacidade de aceitação do diferente. Aumentando ainda a aposta, introduzirá um gênero impensável sem destruir a arquitetura de um romance projetado com os propósitos de crônica e denúncia. O gênero “contos de fadas”.

## 6.9 Era uma vez...

Tendo ofendido mais uma vez com os seus comentários irreverentes a mulher do subprefeito Valerio, “*tardíamente visitada por la felicidad del embarazo*” (Scorza, 1972. p. 123) o futuro pai, em “*el Club Social Yanahuanca*” consegue das principais autoridades presentes a concordância de que chegada é a hora de “*dar bocado al enano.*” Mas o Dr. Montenegro, lembra aos presentes que é ano de eleição, e interpretando que o que ‘*el Enano*’ quer é chamar a atenção, traceja uma engenhosa artimanha para se livrar do ‘incômodo’ se divertindo ao mesmo tempo. “*Algo acordarían porque unos días después*” enviam um guarda civil à padaria para entregar pessoalmente um ofício a Remigio. Ante a curiosidade dos padeiros e da viúva proprietária do estabelecimento, Remigio (depois de solicitar seus ‘óculos’) lê uma educadíssima resposta a uma das suas missivas paranoico-conspirativas, que além de começar com um “*Muy señor mío*” acabam propondo um armistício e reconhecendo seus altos dotes intelectuais. Remigio e o público doméstico desbordam de alegria e orgulho.

Aproveita Scorza, então, com a sua ‘natural’ densidade poética, para introduzir um sutil esclarecimento de como os dominados incorporam os desígnios culturais do opressor. Os padeiros e a viúva se cotizam para melhorar o vestuário do ‘afortunado’.

Los pobres comprenden mejor que los petimetres la importancia del aspecto. Un saco averiado, una camisa desmedrada, una corbata rota significan, pueden significar la pérdida de una vacante, la miseria, el hambre. Los zapatos de Remigio vivían en estado tan lastimoso que no ya la violencia de las caminatas, sino el mero cambio de equinoccio los desfondarían. (SCORZA, 1972. p. 128)

Sapatos, casaco e calças novos comprados pelo plantel da padaria, Remigio entrou no forno.

No salió en toda la tarde.  
A las cinco, un Remigio desconocido, luciendo prendas nuevas, oloroso a “Agua Florida” desafió a un otoño que se demoraba en el cansancio de los eucaliptus. El sol lengüeteó sus zapatos nuevos. Remigio enfiló a la plaza taconeando, balanceando la cabezota. [É a hora, sabemos desde o 1º capítulo de RR, em que o Dr. Montenegro realiza suas voltas à praça] los notables esperaban con sus sombrerozcos puntuales.



[Cruzando o magistrado, Remigio tira o sombrero e, primeiro milagre] el magistrado le contestó el saludo. Los principales tragaron aire. Remigio mismo trastabilló.

[Todos aguardam o fim do passeio rotineiro do juiz.]

Cumplidas las quince vueltas, según su costumbre, el magistrado se detuvo, buscó con los ojos al afortunado que se mejoraría acompañándolo a terminar el paseo. Sus ojos ratoniles barrieron la plaza. Gozaba con la ansiedad de los principales muertos por escoltarlo. Y empavorecido el pueblo asistió al segundo milagro: con una seña el juez Montenegro invitó a Remigio. El enano sintió que se excedía, vaciló, pero recuperando su conchudez, descendió cojeando el sardinel. El juez levantó la mano. Los notables esperaron la ineluctable cachetada. Pero la mano descendió y encontró la de Remigio. (SCORZA, 1972. p. 129-130)

As cinco voltas compartilhadas conversando deixam o povo desnortado e Remigio estático no local da despedida. Começa então uma transformação geral:

un Pueblo envejecido en la irrisión del pernituerto respetó su melancólica estatua. La luna argentó la tristeza, el júbilo, la exaltación y el desánimo de un rostro donde se fraguaba una guerra civil. Algo que era casi una belleza aleteó, como una mariposa, sobre su desamparo. (SCORZA, 1972. p. 130)

Remigio, de mármore, não consegue sair do seu torpor. As pessoas se aproximam de Remigio e ficam em silêncio, compreendendo “*la intensidad de la tormenta que devastaba el rostro cenizo.*” Rememoram, então, não apenas as vezes em que foram ofendidos ou “*magullados por ese sarcasmo que ahora vacilaba entre esperar o correr.*” Mas também as muitas vezes em que ele exprimiu “*la lava de sus corazones, la cólera de sus pechos acumulados de pánico!*” Entendem então que “*en la medianoche del miedo, sólo Remigio, el irresponsable; Remigio, el bellaco, Remigio, el sin pelos en la lengua, había cruzado, soberbiamente solitario, la frontera del coraje.*” (SCORZA, 1972. p. 130)

Scorza aproveita a atmosfera em que o tempo e a ação parecem suspensos para enunciar o que acreditamos resume sua visão sobre o problema medular das literaturas andinas: sua posição ideológica sobre a transculturação e a mestiçagem. Podemos dizer que seja talvez o único trecho em que a voz narradora se veste nitidamente da ‘solenidade’ da terceira pessoa omnisciente tradicional, tão presente em *Aves sin nido*.

El grupo que rechaza al diferente que con su pura existencia cuestiona la tradición, se humedece hasta el hueso cuando esa incomprensión, ese desafío, esa violencia se restituyen a la igualdad en la miseria, en el sufrimiento, en el sueño que, en suma son la patria. (SCORZA, 1972. p. 130-131)

Para logo citar (evidentemente de memoria) Sarmiento. Sem mencioná-lo, esboça apenas o país e o ofício “*alguna aldea de ese continente aplastado por cordilleras menos enormes que sus montañas de resentimiento, un maestro de escuela escribió: “Para los ríos*

*que llegan limpios al mar yo sólo tengo piedad*”<sup>175</sup> Metaforiza a inutilidade de rios que entregam as águas como recebidas do ventisqueiro: “*mejores son las aguas que se mesclan, las corrientes que se vuelven fango. Limo fecundo!*”

Os *principales* vão estreitando a mão a Remigio, um a um. “[...] *algunos por piedad o por adular al juez.*” Por horas permaneceu Remigio na mesma posição. Quando “*una nube instaló la oscuridad. El director Cisneros dice que cuando la luna se anexó, de nuevo, a la plaza, Remigio era más alto*” (p. 131). Esta hipérbole na demora estática do surpreendido Remigio é preparatória para tornar verossímil a próxima demora no átrio.

Scorza recupera o tom das suas páginas mais astuciosas, sua veia de narrador oral. Fabula e vai mostrando o caminho da transformação de Remigio, que participa da tertúlia com os principais. Sua compostura inspira o novo chefe de *La Caja de Depósitos* a convidá-lo a jantar na sua casa. *El Niño* chega com um ramalhete de gerânios cedidos ao seu pedido pelo jardineiro do juiz Montenegro, para homenagear a esposa do funcionário. Depois da agradável visita, volta já tarde à padaria e se desculpa com seus protetores por não poder ajudar essa noite. Preocupados, o interrogam; “—*¿Estás enfermo, Remigio? — No, don Crisanto. — ¿Por qué tiemblas? — Son ganas de volar.*” (p. 133)

Não acontece a convulsão que *don Crisanto* temia. O *Niño* deitou e dormiu delirando: “*tres días ardió agitado por sueños que mascullaban flores, flores de madera, flores de piedra, flores de nieve, flores de agua, flores, flores, flores.*” O padre Chazán, solicitado às pressas, acode a lhe dar a absolvição. Mas no quinto dia Don Crisanto se encontra com o jovem em pé e sai gritando espantado: “—*¡Milagro, milagro!*” (p. 133) A febre tinha partido e com ela a corcunda. A inventiva do autor nos diverte com as interpretações supersticiosas que diferentes aldeões conjecturam como motivos da sua mudança.

Remigio faz uma longa confissão com o padre Chazán, depois do que é convidado para ser carregador do andor de Santa Rosa de Lima, feito que desempenhou sem dificuldades apesar da sua perna defeituosa. Já de volta, tropeça com a temida ‘bruxa’ maledicente da localidade e cai estatelado no chão. Ao levantar-se, já não manquitolava mais. É convidado ao baile da guardiã Civil, onde toca a ele romper o gelo da festa, convidando a dançar ninguém menos que dona Pepita, mulher do juiz Montenegro. A dupla faz maravilhas com as valsas que os músicos emendam uma após outra. “*el sudor del baile le lavaría las imperfecciones porque esa noche*

---

<sup>175</sup> Talvez se refira a *Recuerdos de provincia*: “*¿Cómo se forman las ideas? Yo creo que en el espíritu de los que estudian sucede como en las inundaciones de los ríos, que las aguas al pasar depositan poco a poco las partículas sólidas que traen en disolución, i (sic) fertilizan el terreno.*” (SARMIENTO, 2003, p. 133)

*se le aguzó la nariz ganchuda, se le almendraron los ojos y emigraron las sobras de la sonrisa cínica.”* (p. 137)

Mas isto resulta fatal para a festa. As moças só têm olhos para ele, que por sua vez só tem olhos para *la Niña Consuelo*, que, como o narrador nos esclarece “[...] *vestía un traje ridículamente corto, su pelambre acababa en un lazo inoportuno y sin duda sus enemigas le había dibujado una boquita de colorete en la jeta.*” (p. 138) A impressão causada nas jovens casadouras resultou tão forte que, no dia seguinte, a padaria esgotou seus produtos em poucas horas. Os jovens revoltados decidem visitar o juiz Montenegro para pedir o fim da brincadeira. Homens e mulheres tinham convindo fingir como divertimento, mas o chiste tinha ido muito longe porque “*Así imaginaban “entretenerse” pero se les interpuso la transmutación. Los cálculos de los principales aburridos no incluían el embellecimiento.*” (p. 140)

Remigio continua frequentando as tertúlias. Percebendo a sua ascendência com os principais, os pobres parentes de presos e injustiçados começam a procurá-lo na padaria, carregando presentes para que interceda por eles. E muitas vezes ele conseguia essas vantagens. Ao anunciar os resultados da sua mediação aos parentes na padaria, estes pretendiam beijar as suas mãos. “*Esto confundía al Hermoso que quería, que pretendía ser el mismo. Pero un invisible muro comenzaba a distanciarlo de sus propios amigos.*” Agora os que “*para atraerse la buena suerte le sobaban la joroba, [...] lo saludaban tímidamente, lo trataban de “don” e no se apeaban del “usted”*” (p. 141) Porém, e muito mais grave, os *comuneros*, ao vê-lo rodeado dos principais e *gamonales*, começaram a desconfiar dele e a considerá-lo um traidor. Ninguém poderia em diante, conversar com ele qualquer questão relativa à comunidade. Finalmente, ao voltar de uma gira como ator de uma companhia formada pelo novo pároco, *el Hermoso* informa o juiz que fora aceito em casamento por *la Niña Consuelo*. O juiz será o padrinho da boda e oferece providenciar a festa, o sargento Astocuri se encarregará dos músicos. Os *comuneros* estão furiosos. Apenas Sulspicia defende o (ex) estevado, “—*¡Remigio no há cambiado! Son las autoridades las que cambian.*” (p. 146)

Três capítulos depois, no 22, voltamos a Remigio, agora para nos informarmos “*De los fastuosos preparativos que para la boda del hermoso los notables de Yanahuanca fizieron (sic)*”, pista especialmente pródiga para o autor dar rédea solta a sua intimidade com a hipérbole. O golpe final acontece apenas no Capítulo 26: “*Sobre el no visto esplendor con que se celebró la boda de Remigio, el Hermoso.*” Como para desmanchar a euforia do capítulo anterior, em que os *comuneros* recuperaram coletivamente as terras que “[...] *fueron de sus abuelos y de los abuelos de sus abuelos*”, e nos preparar para a tragédia da érsonagem puramente imaginária.

Curiosa inversão. Já que os lances satíricos e bem humorados protagonizados por estas personagens ‘coringas’ ao longo da obra, tem a função de morigerar a fatalidade dos eventos narrados dos referentes reais.

#### 6.10 Sonho de príncipe não é para pobres

Os padeiros são convencidos pelo guarda Paz a não assistirem ao casamento, para não revelar as origens humildes do noivo já que estaria presente toda a flor e a nata da província. Remigio tenta contradizer essa diretiva, mas os mesmos padeiros concordam em não desluzir o magnífico evento. Remigio por fim entra na igreja vazia à espera do cortejo e da noiva. Convencido de que se virar para olhar a noiva entrando dá azar, Remigio saboreia o seu dia mais alto. “*Lo inundó la quietud. No existe animal solitario. El peor de los castigos es la exclusión. El animal que ha inventado la risa necesita un eco.*” (p. 200) Aí, percebemos que o autor levou o humor a sério e leu os teóricos sobre o tema, no caso dessa última reflexão: Henri Bergson, Nobel de literatura em 1927. Duas linhas depois, Rilke também sem citá-lo e parece-nos escutar Arguedas assentindo: “*La verdadera patria del hombre es su infancia*” e Scorza incrementa: “*Cruzando esa frontera ya se es para siempre sublime o canalla.*” Remigio compenetrado na sua felicidade:

Comprendió que con sólo desearlo, volaría. [...] la tentación del vuelo lo visitó. Nunca sería tan feliz, jamás conocería una hora más alta. ¿Y si se transformara en moscardón? Sintió la picadura de las alas que le nacían en la espalda. Mitad pájaro, mitad hombre vaciló. ¿Hombre o pájaro? Pero sintió el crujido del traje de la novia e decidió; se quedaría entre los hombres, viviría la vida de todos los hombres, trabajaría, engendraría, envejecería, moriría como todos los hombres (p. 200-201)

Mas ninguém aparece e Remigio reza pais-nossos aguardando, reza credos, aguardando, reza mais pais-nossos e aguarda. Até que enfim, “*Era demasiado tarde para volar. [...] Nadie llegó, ni la Niña Consuelo que se carcajeaba en casa de los Montenegro, ni los Cisneros, ni...*” (p. 201). O narrador se pergunta quanto esperou o noivo, já molhado pela chuva que com o anoitecer se desata, “*¿Horas? ¿Días? ¿Semanas?*” E se responde amparado na dúvida: “*Tal vez años.*” E muitas linhas depois, ainda “*Tal vez años. Porque como si la mano de la lluvia le metiera docenas de almanaques por el caño de la boca abierta, la cara se le agrietó, los ojos le bizquearon, las mejillas se rindieron, los dientes recuperaron el musgo.*” (p. 201 – 202)

Remigio foge da cidade, Don Crisanto, o padeiro, o chama, “*Se detuvo, pareció volverse, pero en realidad, se dobló bajo el peso de la joroba que explosionaba en su espalda. Se perdió cojeando.*” (p. 201-202)

Os rebeldes, em meio à recuperação das terras, inteirados da funesta presepada que com ele cometeram, o procuram por toda a região, sentindo-se culpados por tê-lo considerado um vendido às autoridades. Reviram os cerros à sua procura, mas apenas encontram uma folha escrita com sua letra, numa choupana abandonada. Está endereçada a “*Mamá.*” Tenta informá-la de que:

Don Remigio dice que en realidad eres mi papá. No, don Remigio dice que en realidad él es mi mamá. Perdón, me duele la cabeza, no hay luz y don Remigio dice que es mi papá. Tú te confundes o yo me confundo porque ahora que lo recuerdo don Remigio soy yo. [...]  
Mamá, sólo un loco creería que su papá es su mamá y yo nunca he dudado que tu seas mi papá, mamá. Porque si en verdad fueras mi mamá no me hubieras hecho cojito. Para la próxima vez, un consejo: cuando sienta en su barriga a un jorobadito, tome algo para vomitar; ¡eso no se le hace a los amigos! (p. 209 – 211)

Remigio se despede, nesta primeira edição do romance, do seu (único) universo, o diegético, com estas letras freudianas assinando *Su Niño*. Num dos ‘telegramas para a crítica’, como Scorza os chamava, tinha advertido antes do primeiro capítulo de *RR*: “*En Yanacocha busqué, inútilmente, una tarde lívida, la tumba del Niño Remigio.*”

A personagem reaparecerá na hora dos combates finais, mas apenas na memória dos camponeses.

Último detalhe interessante sobre este personagem foi descoberto graças ao trabalho de Suely Reis Pinheiro e Claudia Luna, ambas estudiosas de Scorza no Brasil. Em *Do riso e da luta*, uma citação de Suely Reis surpreendeu-nos por não termos notado antes essa carta. Percebemos então que existe um capítulo 33 “*Texto incompleto da petição que o Niño Remigio dirigió à Virgen das Mercês*” que aparece apenas em algumas edições posteriores e que volta a desaparecer em edições após 1991. Neste capítulo, que aparentemente o autor incrementou e depois se arrependeu (concordamos com esta segunda decisão) introduziu uma nova presença de Remigio num capítulo que registramos, por exemplo, na edição de Plaza y Janes 1977, repetida em 1984. Nesse capítulo ‘enxertado’, Remigio, em fuga pelas alturas de Murmunia, é o primeiro a ver o destacamento da guarda de assalto que se desloca para reprimir a invasão das terras. Começa a escrever uma carta em forma de pedido à Virgen citada nos termos da sua habitual verbosidade descentrada. Com os uniformados já muito próximos, abandona a carta e tenta impedir o avanço desses, colocando-se no meio do caminho. Tenta jogar uma pedra no Alférez que dá ordem de matá-lo.

El guardia lo cegó con su metralleta. Así se comprobó que el Niño Remigio padecía una enfermedad incurable porque la ráfaga que le destapó la mitad de la cabeza mostró que en lugar de sesos tenía una mata de geranios. (SCORZA, 1984. p. 219)

#### 6.11 Maco/Maca Albornoz, a Maria Bonita Perricholi

Esta personagem, podemos dizer que carrega nos seus ombros o grande peso da costura literária de ficção e realidade, fundamentalmente em *La tumba del Relámpago*. Do mesmo modo que Remigio é um coringa que Scorza fabricara e guardava pacientemente para usar no momento em que o seu uso rendesse o maior trunfo possível, esta personagem nasce na diegese como filha de um bandoleiro nos moldes do cangaço: Melchor Albrnoz.

O seu nascimento na pentalogia, divide o capítulo 18 do segundo volume: “*Castigos que a su salida del puesto impuso Cayetano; de los estragos que provoco Maca y otras aventuras a gusto de la más exigente clientela.*” Gregorio Corasma e Garabombo mentiam a suas mulheres. Ausentavam-se de suas famílias por dias a fio argumentando que estavam trabalhando pela comunidade. Cayetano decide castigá-los porque sabe que o motivo é uma mulher que “*¡Donde ambule quebrará matrimonios, licuará compadrazgos, disolverá amistades como fundió la de Garabombo e Corasma!*” (SCORZA, 1972. p. 118) Inteiramo-nos então de que esta criatura nasceu de uma das ‘*comadres*’ de Melchor, “*cuya puntería noventa hombres presentó a la muerte. Pagó su deuda engendrando una estirpe de belicosos bastardos.*” Não foi abandonada onde nasceu porque um dos seus homens sugeriu levá-la para trocá-la por algum bom cachorro. Mas pouco depois devem deixá-la com outra comadre, perseguidos pelos homens da lei. Três anos mais tarde, voltam para procurar a munição que deixaram escondida e se deparam com uma menina que não tem medo dos disparos. Em Pampacruz só lhes oferecem em troca uns “*perritos cochambrosos*”. O “*Yo nunca pierdo en las ventas.*” (p. 119) proferido por Don Melchor fez com que Maca ficasse com eles e se criasse como um varão. “*Todos crecían disparando sobre corceles inaguatables. Las pistolas los amamantaban.*” (p. 119) Aos dez anos, depois de uma grande festa de três dias e muito aguardente, lhes entregava um fuzil e tinham que voltar com bons animais roubados. Maco regressou com três finíssimas éguas. Mas um dia decide roubar animais do “*Consejo Municipal de Santa Ana de Tusi, en pleno día.*” (p. 120) Tusi, terra de ladrões de gado não poderia perdoar essa afronta. Maco é descoberto e obrigado a carregar um dos bezerros rua abaixo, suportando os insultos de todo o povoado. Maco parte humilhado para Goyllarizquiga, onde depois de três dias de bebedeira, “*el cuarto resucitó de mujer.*” (p. 120)

E então Scorza, da sua mão, introduz um tema abordado apenas tangencialmente, antes dele, nas literaturas andinas. A questão sexual contraditória entre os *criollos*, temática que do mesmo modo acontece nos territórios assim colonizados no subcontinente.

El verano, si veranos conoce la puna, se atontó con su incomparable belleza capulí, ese color que debilita a los hombres del ande. Porque empujados por el deseo de mejorar, hacendados y comerciantes enriquecidos buscan mujeres de piel clara, pero en el fondo no pierden la nostalgia de la carne morena. Nada los enferma más que esa hermosura color trigo que les habla con el deseo de sus ancestros. (SCORZA, 1972, p. 121)

Maco ou Maca desaparece e sem ‘pisar’ no terceiro romance, volta a aparecer em *CAR*, já no 2º capítulo, onde o fluxo da consciência de don Migdonio de la Torre (sim, aquele da Fazenda *El Estribo*) conta-nos como conheceu Maca Albornoz. Tanto na redação, com parágrafos muito longos, que incluem novos fatos dentro da narração, e com a clara reminiscência da primeira noite de Migdonio com Maca com aquela do patriarca de *O outono...* com Nazareno Leticia, depois de ter assaltado centenas de mulheres no palácio. O colombiano diz: “*en el asombro de su asombro de madre mía Bendición Alvarado cómo es posible haber vivido tantos años sin conocer este tormento, lloraba, aturdido por las ansias de sus riñones, la ristra de petardo de sus tripas...*” (MÁRQUEZ, 1980, p. 213). Já Migdonio lembra desse modo seu encontro com Maca: “*Esa noche supe que después de haber dormido con cientos de mujeres, yo era virgen. Conocí, maldita la hora en que mis padres se entreveraron, conocí que el cielo y el infierno tienen la misma puerta tibia, y que se puede vivir dentro de un relámpago.*” (SCORZA, 1991. p. 17)

Continuando no mesmo ‘fluxo’, revela saber que circula por aí “una cojudez titulada “*Memorial de las Esposas Ofendidas de Yanahuanca*”, que continua se misturando no pensamento de Migdonio como complementos gramaticais, numa polifonia muito interessante, enquanto relata, em versão um pouco modificada, o dia da transformação de Maco em Maca. Capturado depois da tentativa de abigeato:

A fustazo limpio lo obligaron a bajar, entre insultos y risotadas, por la callejuela central. Sin medir “*las consecuencias que esta imprudencia acarrearía para la paz de nuestros hogares hasta entonces benditos por la Divina Providencia, señor Prefecto*” lo olvidaron en el calabozo [...] Tres abigeos recibieron el cuerpo del ladrón. Curándolo descubrieron lo que Maco, criado como varón, vestido como varón, altanero como varón, había olvidado: que era mujer. Se conocen los nombres de los afortunados cateadores. Se sabe que compartieron una noche inmortal. Se conoce el emplazamiento de sus tumbas. (SCORZA, 1991. p. 18, itálicas nossas para o enxertado do memorial de las esposas ofendidas...)

Recém-nascida como Maca, mas com o sangue cangaceiro nas suas veias, rejeita o convite de partir com seus irmãos e seu grupo, decide se hospedar na casa do próprio Cojo

Domingo que a capturou depois do roubo e passa três meses lá, recebendo as mais destacadas prostitutas de todas as localidades vizinhas.

Roberto Albornoz dijo: “Hombre o mujer, los Albornoz somos siempre los primeros.” La culo Eléctrico, la Calzón de Fierro, la Nalga Pronta, la Rompecatres, la Gallina Clueca y la Triplete, elevaron a Maca hasta la maestría de su arte superior.” [Três meses depois saiu para desgracar o povoado com sua beleza] Una semana después, dejando cuatro muertos, seis heridos, y quince esposas ofendidas, Maca abandono “ese Pueblo podrido donde descubrí que era mujer. .” (SCORZA, 1991. p. 19)

O capítulo acaba algumas linhas depois, concluindo o relato do dia em que Migdonio intimou com Maca. E como quem quer reconhecer seu inspirador, acaba com o mesmo substantivo que Márquez ao lembrar esse(s) dia(s): “*recordaré el día que Satanás me achicharre en su parrilla, cuando de los eucaliptos no talados por las aguas, emergió la relampagueante razón por la que ahora y a la hora de mi muerte los mando a todos ustedes a la pura y mismísima mierda.*” (SCORZA, 1991. p. 21) Como a descrição de García Márquez da noite em que o Patriarca descobriu o amor e culminou com os lençóis salpicados “*con una materia ardiente y agria que pervirtió en su memoria el aire de vidrio líquido de la tarde de lluvias radiantes del mosquitero, pues era mierda, mi general, su propia mierda.*” (MÁRQUEZ, 1980, p. 213)

## 6.12 A(s) verdadeira(s) “mãe(s)” de Maca

Maca encontra em Migdonio, completamente rendido aos seus encantos, o seu mecenas. Ela vai se dedicar a consumir sua fortuna. Vai humilhar não apenas ele, mas também todos os poderosos da região. Ricardo Palma já tinha escrito sobre uma personagem da vida real do século XVIII, ou na realidade duas. Na primeira série de Tradiciones Peruanas, a que leva por nome “*¡Pues bonita soy yo, la Castellanos!*”, ele descreve duas mulheres famosas da mesma época: Mariquita (a do título) e María Micaela Villegas y Hurtado de Mendoza, popularmente conhecida como La Perricholi, atriz, cantante e empresária de teatro. Esta última foi amante do vice-rei, Manuel de Amat y Junyent. Por 14 anos, protagonizaram uma relação fartamente escandalosa. Tiveram um filho chamado Manuel. E por inspiração dela foram construídas as obras mais dispendiosas do seu mandato. Segundo as descrições de Palma, Micaela (também conhecida como Mica —Mica-Maca?) não era tão bonita quanto Mariquita. E o motivo radicava na cor da sua pele:



María Castellanos, como he tenido el gusto de decirlo, era la más linda morenita limeña que ha calzado zapaticos de cuatro puntos y medio. “Como una y una son dos,/ por las morenas me muero:/ lo blanco, lo hizo un platero;/ lo moreno, lo hizo Dios.” Tal rezaba una copla popular de aquel tiempo. (PALMA, 2000, p. 54)

Scorza publicou as obras de Ricardo Palma. Maca é portadora dos comportamentos amatórios caprichosos de uma e a beleza da mestiça. Maca acolhe um séquito de anões e miseráveis que a acompanham a todas partes e para os quais faz comprar todo tipo de bugigangas. Nos nomes com que os batiza continua a percorrer o caminho da carnavalização. Todos tirados de ilustres homens de farda peruano: *General Prado, Coronel Balta, General La Mar, General Gamarra, Mariscal Ureta, Presidente Piérola*, (SCORZA, 2009, p. 38)

Nuno, capataz de seu Migdonio, também apaixonado por Maca, servirá a Scorza como instrumento para questionar o complexo de ‘vira-lata’ de setores da intelectualidade na América Latina no terreno cultural. Maca exige a Don Migdonio que alugue o hotel inteiro para albergar seus protegidos. Depois de restaurado pelos seus peões, Nuno se prontifica a satisfazer um capricho da moça: pintar as paredes com ‘anjinhos’. Para isso este se dirige ao professor Vento em demanda de alguma lâmina de modelo. Começará então a sua carreira de pintor, fazendo recriações dos maiores artistas europeus de todos os tempos. Até que, depois de ter melhorado todas as reproduções contidas no livro que vai lhe cedendo o maestro Vento: numa conversa deste com o padre Chazán, aquele, curioso, se questiona “—¿Es cierto que Nuno anda pintando la iglesia de Chacayán? —Dios no lo quiera. —¿Por qué, padre? —Porque si supera a Miguel Ángel. ¿De dónde vamos a sacar modelos?” (SCORZA, 2009, p. 63). Nuno nos lembra do José Manuel, o escravo artesão de Matalaché.

Este tema do enfrentamento das capacidades forânea e autóctone também está presente no capítulo 27 de *RR*, no enfrentamento de don Ángel de los Ángeles, o herbolário que cura em Huánuco, até que a “*testarudez del gobierno*” decide enviar um ‘*diplomado sin puesto*.’ O médico não tem o que fazer porque a população se atende com don Ángel. Incomodado, o médico o ofende publicamente, desafiando-o a ver quem resiste ao veneno do outro. O duelo foi pactado em três tomadas. Don Ángel optou por tomar as três mezinhas do galeno. Depois de suar em cores diferentes, secado por Pis-pis “*con un pañuelo salpicado de cruces trazadas en luna menguante*.” (Scorza, 1970. p. 233) Por sua vez, o médico tomou os preparados de don Ángel com “*una sonrisita*”, mas em cinco minutos se dessangrou por todos os buracos do seu corpo.

Já em *La tumba del relámpago*, no capítulo 3, o narrador nos apresenta Pajuelo (*el Murciélagos*). Rabula, que estudara, diz que, em Lima. Passa as horas quentes do meio-dia lendo

na praça, como se bíblia fosse, o Código Penal. Educado com todo mundo, sempre se oferece para assessorar os muito abusados carentes de apoio legal. Depois de algum tempo, vão passando ás suas mãos as heranças de pessoas que, ao morrer, misteriosamente, descobre-se, deixaram testamentos em nome da personagem, que se torna desse modo rico e latifundiário. A tal ponto que as pessoas não sabiam mais como tratá-lo: “*No saludarlo era una insolencia que él castigaría en su momento; saludarlo era invitarse al testamento.*” (SCORZA, 2009. p. 25)

Passado algum tempo,

se hizo más friolento, y quizás miedoso. En todo caso, a la plaza llegaba ahora protegido por una escolta de armados. Insolentes, despectivos, pausados, exhibiendo sus “winchesters”, esa mañana se posicionaron de las esquinas. El Murciélago Pajuelo entró en la Plaza, se sentó en su banco, abrió el Libro, empezó a hojearlo. Una forastera se le acercó. (SCORZA, 2009. p. 26)

O suspense assim suscitado se incrementa quando sabemos que as manobras pseudo-legais da personagem têm prejudicado os Albornoz, mas este será desvendado dois capítulos depois, quando Maco, seu irmão Roberto e alguns de seus ‘cazadores’ hospedam-se de madrugada em casa próxima à praça. Perto do meio-dia, Maco sai do quarto fantasiado de mulher. A impressão no grupo foi tão profunda que “*Su belleza nos hundió en un Sumidero peor que el otro Sumidero*<sup>176</sup>.” (p. 38) Incomodado pela atração irresistível que causa com sua forma feminina, adverte o grupo de armados. “*Si alguno de ustedes escapa del balazo que merecen como hijos de puta que son, y si llegan a viejos, que no lo merecen, les dirán a sus nietos: “Yo vi a Maco Albornoz vestido de mujer!, pero añadan: “ese día mucha gente lloró.”*” (p. 38). Quando Pajuelo, instalado no banco cotidiano de suas leituras, percebeu que fascinados pela beleza da suposta forasteira os capangas tinham permitido que esta chegasse ao seu lado:

El Murciélago levanto su cara miope, miró ese rostro maravilloso, aterrado reconoció el oro mortal de esas pupilas, no entendió. Vería entonces el revólver, porque intentó protegerse con el Libro. Esta vez la Ley no lo amparó: Maco le vació el tambor sobre la cara, sobre el pecho, sobre el cuerpo que caía. (SCORZA, 2009. p. 39)

Todo o volume está entretecido por um lado pelas narrativas ‘entretidas’ mencionadas acima e do outro as recuperações de terra sincronizada das comunidades, em combinação mais o menos afortunadas com os movimentos dos mineiros, conduzidos pelos líderes naturais das suas comunidades. Com a ajuda de Genaro Ledesma, do *Movimiento Comunal del Perú* e algum apoio de partidos de esquerda de Lima, resistentes, porém, a aceitar que o eixo do conflito seja protagonizado pelos camponeses. O *Movimiento*, através de Scorza, agora como personagem

---

<sup>176</sup> Jogo de palavras dentro do jogo de palavras, porque Sumidero, na diegese é um local com falésias onde os Albornoz jogam os cadáveres de algumas de suas vítimas.

intradiegética, elabora e envia os comunicados que são publicados no jornal *Expreso* de Lima em dezembro de 1961, e inseridos no romance como capítulos inteiros que levam os números 35, 37 e 39.

Mas as que parecem narrativas paralelas distrativas estão carregadas de descrição do mundo de violência e sua estreita relação com a sexualidade. Temas que permearam muitas das narrações de autores anteriores, apenas informando que as mulheres autóctones eram vítimas sexuais dos *gamonales* e de eclesiásticos pervertidos. Mas Scorza traça as primeiras encenações de uma sexualidade que em todos os setores sociais está ‘pervertida’ pela profunda marca patriarcal. Uma dessas manifestações são os castigos, tão presentes de ambos os lados do conflito, inclusive entendidos como métodos pedagógicos.

Consideramos bastante importante a inclusão dessa temática nas letras andinas. Até a aparição de Maca, o sexo não aparece em cena na pentalogia. Pareceria que, além da sexualidade com fins puramente reprodutivos, no Peru, o prazer estivesse apenas ligado ao prostíbulo. Mas nenhuma cena acontece num bordel. Nenhum personagem “vemos” no texto em atividades amorosas. Porém, a prostituição está sempre sutilmente presente como cereja de um enorme bolo escondido, como um enfeite ou como um indicador. Os nomes das prostitutas aparecem em vários capítulos, e sabemos que sobre elas os protagonistas rememoram histórias ‘picantes’, mas são apenas pinceladas incompletas. Usadas como interessante tempero no capítulo que tratamos no Anexo, estas aparecem como ‘ameaça’ de história paralela’ ou ‘matriuskas’ que não são desenvolvidas. “Omissões laterais’ ou ‘paralipsis’ segundo Genette. Frases incompletas como “*Arutingo se acerca para contarle lo que acaeció cuando la Calzón de Fierro inscribió a su hija en un colegio de monjas*”, mas sem dar continuidade ao relato. Esta manobra, estes nomes que entendemos a quem se referem apenas por sua carga semântica e o artigo *la* que os precede, são (são?) um indicador de que Scorza tinha previsto(?), tinha vontade(?), sentia necessário(?) abordar esse tema. Já que violência, poder assimétrico, discriminação étnica, castigos corporais e submissão são sintomas de uma sociedade sexualmente doente, traumatizada, não resolvida. Inclui, com esses relatos, a beatificação dos santos populares, o machismo e o que pode resultar mais interessante: a relação sempre existente entre sexualidade, sublimação e poder.

### 6.13 Sexo e história

Observemos o que sinaliza Federico Andahazi, que fez uma dilatada pesquisa da questão da sexualidade, prostituição e violência relacionada, na história dos últimos quatro séculos. Trabalho árduo porque a documentação sobre esses aspectos sociais nucleares geralmente dorme nos porões de instituições lacradas, como os mosteiros e os arquivos policiais ou de inteligência. Destacamos desse trabalho a relação das causas político-econômicas da origem dessas anomalias.

[...] políticas sexuales concebidas e instrumentadas desde el poder: la primera tuvo lugar durante la época de la conquista: como ya hemos visto, la corona española llevó a cabo un plan de dominio no sólo político y social sobre los pueblos originarios, sino también, de carácter sexual. La violación sistemática, la apropiación de mujeres y niñas para el comercio sexual, los actos de proxenetismo llevados a cabo por el mismo Cristóbal Colón<sup>177</sup>, demuestran que no se trató de casos aislados ni de excesos, sino de un plan preconcebido, surgido del corazón del poder monárquico español. La segunda herramienta forjada en función de una política sexual concreta tuvo lugar durante el mestizaje: fue éste un proceso perverso, consistente en mezclar la sangre española con la de las aborígenes con el *único propósito de expandir la estirpe europea en territorio americano, negando a los hijos mestizos el derecho a la herencia*. Acaso la humillación impuesta al mestizo haya sido la remota simiente de los posteriores movimientos independentistas. (destaque nosso ANDAHAZI, 2015, p. 113)

E para introduzir esses temas nas literaturas andinas, Scorza, além da personagem Maco/Maca, vai se servir de uma engenhosa forma de multiplicar a sua já diversificada polifonia, somando as vozes de diferentes registros sociais e dos temas especificamente ‘proibidos’ – poupando-se neste caso de justificativas argumentais para colocá-los em cena ou para criar novas locações, decorações ou adereços. São os capítulos nomeados como “*aflicciones del padre Chazán*”. O primeiro é “*De las aflicciones del padre Chazán*”, os seguintes com referência ordinal: 2<sup>da</sup>. a 4<sup>ta</sup> *aflicción*, e mais um, nomeado “*Lo que Rosaura Canales, mal llamada “La Rompecatres” dijo al padre Chazán en el confesionario.*” (São os capítulos 11, 15, 20, 22 e 31 de TR respectivamente)

O padre Chazán, em todos os volumes da pentalogia, parece pertencer ao grupo de personagens ‘curinga’ mas não é. Encontramos uma reportagem referente a ele realizada no

---

<sup>177</sup> Documento que Andahazi levanta como probatório dessas cumplicidades, por exemplo, é uma carta de Michael de Cúneo, ele próprio se incriminando de um flagrante delito: “Mientras esperaba en la barca, hice cautiva a una hermosísima mujer caribe, que el susodicho Almirante [Colombo] me regaló, y después que la hube llevado a mi camarote, y estando con ella desnuda según es costumbre, sentí deseos de holgar con ella. Quise cumplir mi deseo pero ella no lo consintió y me dio mal trato con sus uñas que hubiera preferido no haber empezado nunca. Pero al ver esto, tomé una cuerda y le di de azotes después de los cuales echó grandes gritos, tales que no hubieran podido creer tus oídos. Finalmente llegamos a estar tan de acuerdo que puedo decirte que parecía haber sido criada en una escuela de putas. (ANDAHAZI, 2015, p. 35)

sitio Pueblo Mártir. Na mesma, Próspero Reyes Cortez, seu nome de pia, reconhece que Scorza fez: *“una caricatura de mí, pero sin embargo hay algo que sí es verdad. Él afirma: “Al padre Chazán lo conocía todo el mundo. Hasta los perros lo conocían.” Es cierto, cuando me veían pasar con mi burrito blanco, me hacían fiesta y, alegres me movían la cola...”*<sup>178</sup>

Nesses capítulos de suas aflições, realiza o que poderíamos considerar uma homenagem ao estilo ‘otoñal’ de García Márquez, e também ao ‘centurial’. Estão escritas no estilo de cachoeira de orações sem pontuação, no caso do peruano, sem vírgulas sequer, assim, a polifonia sem indicadores pula entre identidades apenas retroativamente descobertas ou simplesmente supostas, mas que cumprem o valioso serviço de mostrar os detalhes da intimidade social que nenhuma outra personagem poderia revelar.

Neles, Scorza mostra os subornos as traições os estupros cometidos dentro das famílias e já na primeira entrega dessas delícias literárias há uma voz que se identifica como Ginelda Bailarín quem diz que a imagem de Maca (Santa Maca depois da sua morte) apareceu na agonia final de um seu filho de seis meses para salvá-lo quando já estava roxo e nos seguintes também inclui as confissões de milagres realizados pela presumida Santa que não figura em nenhum dos Santorais mas à qual os pobres levantam pequenos templos mesmo que o padre Chazán faça jejuns de três dias em penitência por não conseguir lutar contra as superstições de seus fiéis.

O erotismo propriamente dito aparece em capítulos em que vamos nos inteirando das estranhas manias dos irmãos Albornoz. No Nº 21, Inés relata a irrefreável paixão que sentia por Maco e de como este/a a seduziu com seu palavreado encantador, com as

...mentiras con que engatusas a las desdichadas que te ven, a las viudas de tus ojos que arrojas al Sumidero. Inés yo no soy lo que tú crees Inés yo soy un malvado Inés yo debo muchas vidas es la primera vez que siento el deseo de mudar mi mala vida Inés que bueno que fuera dejar el vagabundaje y vivir en paz en alguna quebrada Inés contigo lejos de balas y balazos Inés lejos de los hijos de puta como yo.” Yo sabía que mentía. “Yo sé que tú piensas que estoy mintiendo.” Yo sé que tú crees que estoy creyendo. Una bandada de tristeza cruzó su cara. Ahora ascendimos por una escalera sin fin, resplandeciente. “Llevo angustias em mi pecho...Decí percanta que has hecho con mi pobre corazón. [Porque toda a cena está acompanhada pela música do tango La cumparcita, cuja letra irrompe no meio do discurso, como acompanhando a dança com que Inés é seduzida] (SCORZA, 2009. p. 120)

---

178 A entrevista foi realizada para “Reunión familiar’ de Radio Pasco. Num trecho, explica o sobrenome: *“Chazán era el nombre de un ser mítico que, decidido a apoyar a un joven enclenque en su lucha por la justicia, le confiere la gracia que, al invocar su nombre, adquiriría dimensiones descomunales para castigar a tanto malandrín que por aquellos tiempos andaba por el mundo. El nombre de este héroe era “El Capitán Maravilla.”* Em: <https://pueblomartir.wordpress.com/2010/07/10/el-padre-%e2%80%9cchazan%e2%80%9d-entrevista-realizada-para-%e2%80%9creunion-familiar%e2%80%9d-de-radio-pasco/> Acesso em 24/07/2019.

E seguramente na página mais erótica de todas as literaturas andinas, ela rememora a delícia de ter feito amor com...

Sus dedos me adivinaron la cara en la oscuridad, me dañaron el labio inferior. Me arrancó la blusa, me desvestió. Se levantó. Salió. Regresó. Volvió a reconocermé en la penumbra, ahora jadeaba, se desnudó. La muchedumbre de sus dedos me lastimó otra vez. Por fin me besó, me mordió, me lamió, maltrató mi dicha. Se tendió junto a esta llaga desnuda, mi deseo, me penetró; atravesó mi juventud, mi adolescencia [...] hendió mi nacimiento, el momento en que mi padre se mezcló con mi madre. Y recordé lo que fui antes de ser. Tres veces me tomó, tres veces me arrojó, tres veces bendije la hora en que me maldije. Me dormí abrazada a su cuerpo que había crecido con el placer. Soné que [...] soné que [...] soné que [...], me desperté. Entonces vi que el hombre con quien me había acostado no era el hombre con quien me había acostado. (SCORZA, 2009. p. 121)

#### 6.14 Roberto Albornoz, o irmão de Maco

No capítulo 31, *Rosaura Canales, La Rompecatres*, fará o favor a Scorza de explicar a prostituição. Definindo-a como o ofício de mentir por caridade. Porque os clientes não pagam apenas para “*recoger su triste flor*”, senão para fazê-los crer que não é pela paga que lhes dão o que lhes dão, senão por amor. Carências por “*relaves de tristezas*.” Confessa então que, procurada e tentada por Maco com fortes somas, acedeu a entregar a virgindade da sua filha Merceditas ao seu irmão Roberto. Mas com uma condição que acabou de convencê-la: na hora da iminência do ato, Mercedita devia sair do quarto solicitando licença para “*hacer aguas*.” Nessa hora entrará outra mulher no quarto. Merceditas estará pronta para, quando a outra mulher sair novamente, desfazer a troca. Os detalhes do apaixonado encontro são relatados de ouvidas por Rosaura, que revela assim o escutado:

la verdad padrecito se me llaga la garganta Merceditas había salido para que entrara la hermana del hermano de la hermana que el hermano gozaría sin saber que la que gozaba con el gozo de su falsa hermana era el hermano de la hermana del hermano que no sabía que gozaba con su verdadera hermana... (SCORZA, 2009. p. 179)

Sabemos então que no café da manhã que segue a esta intensa noite, Roberto, feliz ao lado da Mercedita, a quem acredita ter possuído, provoca tamanhos ciúmes no olhar de Maco/Maca que seu irmão começa a ser queimado por chamas azuis como as que dá “*el ron cuando se enciende*.” Maca se abraça ao seu irmão em chamas. A casa se incendeia. Quando a moradia toda é consumida, entram os comparsas dos Albornoz e entre o mundo de cinzas e carvões, encontram Maca intacta “*arrodillada con la cabeza baja y las manos juntas contritas*...” (SCORZA, 2009. p. 180)

Quando sugerimos que a homenagem a García Márquez era também ‘centurial’, assim o entendemos porque o incesto é uma das pedras basilares de *Cien años...* mas de Maco e Maca não há descendência que possa nascer com rabo de porco.

#### 6.15 O homem que dobrou a aposta

Entendemos que as possibilidades de análise da obra de Scorza permite e merece abordagens específicas, mais detalhadas, nos múltiplos aspectos em que resultou inovadora dentro das literaturas que abordam essas temáticas. Que a dívida apontada por Escajadillo continua aberta. Que a distância temporal que nos separa da redação das mesmas (já quase meio século) não conseguiu apagar o brilho e o agrado que a sua leitura provoca. Que o infausto acidente de avião, – aquele que Ana María Peppino Barale lamentou no artigo homenagem *Poquer de ases*, em inspirada metáfora sobre o valor das quatro figuras das nossas literaturas perdidas nessa tragédia – não nos deixa imaginar o quanto Scorza poderia ter produzido e quais coringas teria ele puxado da manga, para iluminar um pouco as letras do nosso continente que, nas duas décadas seguintes, careceriam do vigor e da luz das décadas passadas.

## 7 MODOS & MODAS PARA O AUTOR APRESENTAR LONGA PANORÂMICA DOS TEMPOS DA GUERRA INTERNA ATÉ HOJE. UMA BIBLIOTECA DE SILENCIADOS E “LICENCIADOS”, ONDE SE PODEM RETIRAR DAS ESTANTES LOS ILEGÍTIMOS, DO (LITERALMENTE) DESAPARECIDO HILDEBRANDO PÉREZ HUARANCCA (COMBATENTE DO SENDERO LUMINOSO); PAÍS DE JAUJA, DE EDGARDO RIVERA MARTÍNEZ E ABRIL ROJO, DE SANTIAGO RONCAGLIOLO

### 7.1 Pérez Huarancca

Incluimos o escritor e combatente do *Sendero Luminoso*, Hector Pérez Huarancca, no corpus deste trabalho depois de descobri-lo, graças à menção que Escajadillo faz de *Los Ilegítimos*, em *La narrativa indigenista*, conformando-o ao segundo grupo (cronológico) de autores contempláveis dentro do neo-indigenismo.

De sua biografia, podemos afirmar que nasceu em 1946 em Espite, Ayacucho. Mark R. Cox<sup>179</sup>, nos informa que:

según numerosas fuentes, habría muerto en los años ochenta; algunas de ellas señalan su deceso en julio de 1984. Fue profesor de Lengua y Literatura en la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga y la Universidad Nacional Enrique Guzmán y Valle (La Cantuta). Colaboró con el grupo literario Narración. En 1975 su colección de cuentos *Los ilegítimos* ganó el primer premio del concurso “José María Arguedas”, patrocinado por la Asociación Universitaria Nisei del Perú (aunque solo se publicó muy posteriormente, en 1980). En febrero de 1978 fue a trabajar a China como profesor, y volvió en octubre de 1980 a Ayacucho para enseñar en la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga. En enero de 1982 fue arrestado con la acusación de pertenecer al PCP-SL. Ya para mediados de febrero tenía el permiso legal para su liberación, pero, por demoras burocráticas, todavía estaba en la cárcel el 2 de marzo cuando las fuerzas subversivas atacaron el CRAS de Huamanga y él logró huir. No hay duda de que se unió a las fuerzas senderistas. Lo que está en debate serían sus motivos, por qué lo hizo, su posición dentro del grupo subversivo y en qué acciones armadas participó. (COX, 2012. p. 11)

Fora este livro, que Cox escreveu justamente para tentar demonstrar que todas as versões que pretendem ‘informar’ sobre os dados dos últimos anos do autor falham em verossimilhança e honestidade, todo o resto que nos foi possível recavar está carregado por paixão militante.

---

179 Professor norte-americano de espanhol e estudos latino-americanos, do *Presbyterian College*, com vários trabalhos publicados sobre literaturas peruanas, especialmente sobre os anos 80s. e 90s.



Outro dado que podemos inferir em entrevistas ao seu irmão (dez anos mais novo), Julián Pérez Huarancca, também escritor, é que seus pais os induziram a ingressar no mundo da leitura, do estudo e das narrativas:

No puedo dejar de mencionar el papel que jugaron mis padres en mi formación literaria, como agentes que me incorporaron al maravilloso mundo de la tradición oral. Recuerdo que con ellos teníamos asegurado el deleite de asistir a los relatos orales, en nuestra lejana niñez y en las noches mágicas y algo góticas del pueblito ayacuchano de Espite. Cada uno de ellos tenía un repertorio inacabable de relatos orales que me hacía pensar que esa afición y no otra fue la que les unió hasta la tumba. (HUARANCCA, 2012)<sup>180</sup>

Julián Pérez Huarancca publicou, entre 1988 e 2017, dez romances e dois volumes de contos. Já de seu irmão desaparecido, nos restou apenas o volume de contos que analisaremos, e um romance inconcluso, intitulado *Tierra grande*, que talvez seja publicado.

Sobre a Biografia de Hildebrando, poucas informações circulam e foi impossível provar sua morte sem a localização do seu cadáver. Muitas publicações, no mais das vezes amparadas no informe da CVR<sup>181</sup>, afirmam que o autor teria conduzido o Massacre de Lucanamarca. Nessa localidade, ocorreu um dos episódios mais cruentos da Guerra Interna produzidos por Sendero Luminoso. O *comunero* Olegario Curitomay fora morto a pedradas, golpes de foice e fogo, sua mãe foi enforcada e seu pai assassinado a golpes de machado pelos grupos paramilitares. Em vingança, a direção do *Sendero Luminoso* decidiu escarmentar a participação de camponeses nessa investida. Dez dias depois do crime, 60 combatentes do SL invadiram a localidade e mataram 69 moradores, entre eles 18 crianças, com métodos idênticos aos descritos acima. O massacre foi assumido pelo maior dirigente da agrupação político militar:

Nuestra tarea fue asestar un golpe devastador... para hacerlos entender que no iba a ser fácil. En algunas ocasiones, como esa, fue la jefatura central misma quien planeó la acción y dio las instrucciones. Así es como era. En ese caso, lo principal es que les asestamos un golpe devastador, los detuvimos y entendieron que estaban tratando con un tipo diferente de luchadores populares, que no eramos los mismos que aquellos con

---

<sup>180</sup> Entrevista a Julián Pérez, autor de *Retablo por Arturo Caballero*. Em *Naufrago Digital*. (2012). Acesso em: <http://blog.pucp.edu.pe/blog/naufrago/2012/02/21/entrevista-a-julian-perez-autor-de-retablo-2004/> Acesso em 20/07/2020.

Em outra entrevista, Julián repete esta argumentação que parecerá confirmar-se na análise de *Los Ilegítimos*: “*Quien nos obligaba a leer era mi mamá y no sé por qué nos hacía leer sobre todo literatura. Además, ella era una narradora oral extraordinaria. Recuerdo que cuando mis hermanos y yo éramos niños, en las noches, antes de dormir, oír de sus labios los innumerables relatos populares era nuestro placer favorito. Aún extraño a mi madre, en parte por eso; desde que falleció no he vuelto a Ayacucho.*”

Em: <https://revistabuensalvaje.wordpress.com/2014/03/18/el-goce-no-solo-es-placer-sino-tambien-dolor/> Acesso em 20/08/2020.

<sup>181</sup> CVR: Comisión de la Verdad y Reconciliación. Criada para investigar os episódios de violência que involucraram o *Sendero Luminoso*, o MRTA, força repressiva e paramilitar de diferente composição, no período de 1980 a 2000.

los que habían peleado antes. Esto fue lo que entendieron. Los excesos son el aspecto negativo... (GUZMAN, 1988)<sup>182</sup>

Pelo massacre de Lucanamarca, Abimael Guzmán e a sua companheira Elena Iparraguirre foram condenados à prisão perpétua como autores intelectuais.

A pesquisa e o livro de Cox não pretendem desmentir a pertença do autor ao grupo guerrilheiro, mas adverte –da mesma forma que mostramos Scorza desmontando a “objetividade” dos ‘documentos’ históricos, e como veremos também a personagem Chacaltana, de *Abril rojo*, parodiar os mesmos – que a indução a confirmar que o autor de *Los Ilegítimos* conduziu os episódios mencionados é de uma absoluta falta de rigor investigativo. Na realidade, como Cox mostra no trabalho depois de cotejar e ‘crear’, as diferentes versões e ‘recortes’ dos depoimentos que incriminariam Pérez Huaranca, consegue verificar que os tratados em plural são, em verdade, do mesmo Teófanés Alcahuamán Vélchez, e que foram ‘maquiados’ por etapas, para diminuir as “olheiras” de que a testemunha não estava no local no dia do massacre, e que o “conhecer” o acusado na realidade era derivado de um ‘fulano me disse que era Hildebrando Pérez Huaranca’, um ano antes dos fatos.

Talvez, algum dia – se aqueles que permanecem vivos tiverem um gesto de mínima compensação com a história e a vida de tantas pessoas sacrificadas – possamos descobrir se o mesmo individuo pode escrever os contos valiosos que comentaremos e, ao mesmo tempo, ter um desprezo tão grande pela vida humana. Outra informação contida no livro de Cox é a de que, pouco tempo antes desses eventos, Iván Pérez Vallejo, o filho de 15 anos de Hildebrando Pérez, que ele pretendia manter longe da atividade insurgente, morreu combatendo pelo *Sendero Luminoso*.

## 7.2 Os legítimos doze contos de *Los Ilegítimos*

Sessenta páginas para doze contos já indicam que a escrita de Hildebrando Pérez Huaranca é concisa. Há apenas um conto com dez páginas. Diferente de Arguedas que, desde os primeiros contos, já tinha sede dos horizontes mais abarcadores da novela, ou melhor, do romance. E não é mesquinhez, nada falta e nada sobra nas diegeses dos seus contos. E até o que não é escrito fala o bastante.

---

<sup>182</sup> “Entrevista del siglo” Abimael Guzmán, líder de SL, publicado em 1988 no *El Diario*, órgão do PCP SL, e incluso nos informes da CVR

A impressão que temos é a de que os contos finais foram escritos primeiro, pois há uma superação notável de trás para a frente. Os primeiros são peças precisas. Implacáveis. Astutas, sob a aparência de uma escrita despretensiosa. Espécie de bonsais pacientemente podados e restritos à água imprescindível, como as terras em que vivem (ou lutam por viver) as personagens.

No primeiro parágrafo de *La oración de la tarde*, primeiro conto “*Cuando el sol ya empezaba a crecer los árboles en sombras gigantes, nos recogimos camino a la casa de don Grimaldo Linares*”, (HUARANCCA, 1980, p. 8) percebemos já uma certa aproximação de elementos também presentes em Arguedas e Scorza como o da paisagem ativa e o do sol como relógio nessas localidades. A primeira pessoa do plural – ‘*nós*’ – planta a voz narrativa na diegese: quem conta pertence ao drama. Esse “*nós*” terá uma presença simbólica ao longo da obra.

A voz narradora, contínua nessa voz gramatical, intercalada com os diálogos, cria uma atmosfera de estar no meio da diegese. Não apenas o leitor se vai inteirando aos pulos, o próprio *nós* da narração, em pé de igualdade, descobre depois, a explicação para fatos acontecidos. O narrador coloca, entre hiatos, a complementação de informação, que é subministrada por novos diálogos: “*Recién cuando nos recogimos acompañados [Juandico] me contó con la voz que se le caía de vergüenza. — El mañoso, al verme solito, se me vino encima; y luego de tumbarme, se subió sobre mí con todo el peso de su talego.*” (p. 10)

Esclarece então por que estavam(os) com raiva dele, Juandico, o diminutivo do que é o único ‘menor’ da narração: “*Creíamos que se había recogido hacia su casa por flojo.*” (p. 10) Na boca de Juandico, coloca uma frase que expressa o cuidado de representação da fala dos referentes, porque evidencia não uma falta de inteligência linguística – como aqueles empobrecimentos que resultavam em caricaturas de nativos, também questionadas por Arguedas e Scorza –, mas a fidelidade a um mundo referencial que põe os eixos de interesse em outros elementos da realidade e da percepção: “*—El rato que me tumbó para montarse, perdí toditito el pensamiento.*”, ou antes, quando acreditavam que fugira covardemente, sem suspeitar do ataque do animal “*maldiciéndole al pobre desde la raíz de los abuelos.*” As histórias paralelas complementam o conhecimento do episódio ‘presente’ na diegese: “*Con eso me vino a la memoria el viejo Juvencio y mi finado abuelo conversando, la tarde en que lograron capturar al animal más grande que se vio en el Pueblo...*” Vamos entendendo aos poucos que o núcleo do drama é a caçada a um felino. Um puma, que apenas uma vez é mencionado como

tal. Ele ameaça a vida não apenas dos animais que eles criam, mas também a vida das pessoas, como se desprende da menção feita à memória de ataques a humanos.

O barulho da chegada de uns *arrieros* com suas mulas salva Juandico; “*Sólo así se bajó de mi encima el perro y fue a perderse detrás de los árboles; y yo alcancé el “Jesús” que desde hacía rato quería pronunciar.*” (p. 11) Destacamos a palavra “perro”, revelador da pouca fortuna dos canídeos no imaginário popular andino, como já percebêramos na cena de *RR* em que estes cobiçam longamente as carcaças dos cavalos ‘heróicos’. Numa das poucas presenças humorísticas na obra de Pérez, lembra que tempo atrás *el viejo Juvencio* tinha dado o conselho de como se livrar do animal em caso semelhante: “*...soltarse un pedo largo y grueso, y se verá como se largan apuraditos.*”

Na metade do conto, é plantada a semente do drama que o autor pretende ilustrar: “*¡Hasta los animales se burlan de nosotros sabiendo que somos puros viejos, Juandico!*” (p. 11) Lembra então que é a segunda vez que lhes acontece de perder o ‘*dañino*’. Daquela vez, eram um macho e uma fêmea. Conseguiram cercá-los e tocaram fogo ao seu redor. Assustados e desorientados os animais, laçaram a fêmea, mas o humor os perdeu: o macho começou a miar de medo. “*—No te pongas celoso, nariz ñato, don Pedro sabe respetar lo ajeno*” (p. 12). No meio da risada geral, o macho conseguiu fugir. Continuaram a persegui-lo até acuá-lo na beira do rio. Mas o felino, com um salto extraordinário, conseguiu pular a correnteza e se perdeu nas faldas da montanha. Jogando atados de palha seca, conseguiram colocar fogo do outro lado do rio. Simbolicamente, a violência é levada aos extremos: “*...Wichinca comenzó a arder Y ardió noche y día durante cuatro meses íntegros, oliendo a carne asada. Allí murieron muchos animales. ¡Los justos pagaron por los pecadores!*” (p. 13). A perseguição foi suspensa e marcada para o dia seguinte, porque era necessário recuperar-se das pernas. O narrador alterna as explicações da ‘migração’: “*Los pedazos de tierra que debemos sembrar, no bien asome el aguacero, no alcanza ni para la fuerza de los viejos que quedamos, los jóvenes sobran en este pueblo maldecido.*” Os jovens partem para trabalhar em outros lugares, para “*gente que ni siquiera conocen*” (p. 14). Quando voltam, voltam tristes, ou nem voltam. Mas os que voltam fazem renascer até a vontade “*aun en el corazón de los más gastados*” de seguir vivendo. Mas aqueles voltam a partir depois “*de la fiesta grande del Pueblo, a seguir gastando sus fuerzas*” (p. 14). Os velhos, então, gotejam suas tardes de descanso, sentados nas portas de suas casas, imaginando que os filhos voltam, trazendo novas esperanças. “*Sin embargo, el animal no aparece, tampoco hay noticias de los hijos hoy y el día se va ya muriendo todo teñido de rojo por el sol del poniente.*” (HUARANCCA, 1980. p. 15)

E assim termina o conto, deixando a incógnita: qual é o ‘animal’ que não aparece?

Desta forma, Huarancca instala nas literaturas andinas a problemática dos povoados habitados apenas por velhos, pela emigração forçada dos jovens por conta da falta de terras, de recursos e de novas possibilidades.

### 7.3 Somos de Chukara, makta Arguedas

“—*Son muchos este año los matriculados – nos dice el maestro mirando al hijo de Victoria Cáceres que acaba de romper el trompo de su amigo. Entonces me acuerdo:*” (P, 16)

Assim começa o segundo conto. Nas lembranças, a narrativa volta à 1ª pessoa do plural. Ninguém ficava no povoado pelas tardes, até o mestre partir. Nessas lembranças, nós “los escolares” tinham(os) medo de ir para a escola pelas ruas que quedavam desertas. Inventavam travessuras clássicas para matar aula e diferentes desculpas. Tudo narrado com poucas referências, marcando-se apenas os detalhes significativos ou ‘eternos’. Aqui o relógio dos meninos era o “*Qaqchaka, cerro alto [...] de espaldas a la aurora*” (p. 17). Quem rememora raramente deixava as lavouras da sua família para ir ao povoado, mas nas festas, pugnava por ir... e entre as lembranças dessas negociações, aparecem os ritos formadores, os castigos como a larva cotidiana da violência:

...aceptando las exigencias de mi madre para confesarme por la cuaresma aunque para ello tuviera que ayunar los miércoles de ceniza y recibir el azote los días viernes a las cuatro de la mañana, y oír decir para consolarme: Hay que sufrir en estos días de guardar, acompañando los sufrimientos de Cristo durante su pasión y muerte. (HUARANCCA, 1980, p. 17)

Lembra então um impreciso dia em que Victoria Cáceres, chegando tarde à missa, ouvia, com o filho nas costas, as admoestações do pároco no púlpito:

...rabiando: Las mujeres que dan hijos naturales jamás verán el rostro del señor. Por causa de ellas cae la granizada al pueblo casi a diario. Los hijos ilegítimos, nacidos fuera de la ley de Dios, están condenado a ser desgraciados en esta y en la otra vida. Para ellos no habrá nada en esta tierra, y hasta la hora de sus muertes maldecirán a sus madres por haberlos traído a este mundo. (HUARANCCA, 1980, p. 17)

Aos poucos, amarrando fios, do mesmo modo que o leitor, os escolares vão associando o episódio ao que comentavam, alguns meses antes: “...*los que parecían saberlo todo: La Victoria está que engorda. Caray, debe estar comiendo algo. La victoria dice, no quiere comer nada. Estará pues, recién llenadita. ¿Será del Pueblo el padrillo?*” (p. 18), pressupondo maliciosamente que não, porque essas jovens “*están como las perras atrayendo extraños.*” O

pároco continuou cuspidando fogo sobre a desditada e a presidenta da irmandade arrancou o escapulário da Virgem do Carmo do pescoço da mãe. O lembrador-narrador confessa: ‘lloramos’, porque a imagem de Victoria Cáceres, do seu filho,

...y de nosotros, los curiosos que estábamos allí sin saber si éramos hijos de padres casados y porque pensábamos que la Victoria, de ahí en adelante, ya no tendría a nadie para que la ampare de las desgracias y que, convirtiéndose en maligno, andaría asustando a la gente o tal vez comiendo criaturas en el pueblo. Por eso decidimos todos los curiosos regalarle nuestro escapulario que llevábamos colgado al cuello. (HUARANCCA, 1980, p. 18)

Mas agora vão pouco ao povoado (“*todos* crescimos”) não gazeiam aula. Frente ao Pachaspata, de regresso, descansam suados pela ladeira do caminho. “*Tampoco llevamos escapularios ni la Victoria trae granizo pegado a su hijo*” (p. 19).

Hoje estão(amos) na praça porque é dia de festa e o Governador é aguardado para dar início ao desfile, mas o narrador, mais do que aguardar, olha o filho de Victoria Cáceres, que está rindo, mas não porque percebe que o autor está fazendo uma homenagem a Arguedas, a Ernesto, ao zumbayllu, aos *Ríos profundos*, que em sua correnteza arrastam o limo fecundo que vão expropriando das encostas e beiradas para doá-lo águas e terras abaixo e fecundá-las. Simplesmente ri, porque quebrou (porque assim é esse jogo, como o cortar as linhas das pipas alheias com cerol) o pião “*extranjero*” de su amigo. *Y Faustino Huaraca que también está junto a nosotros en el segundo piso de la escuela de mujeres, dice: —Este hijo de nadie parece más gente que los legítimos de nuestros principales.*” (p. 19)

Três páginas e meia magistrais. Do nada, de duas imagens: a da igreja e a dos meninos brincando de pião, amarra um universo andino e sintetiza várias de suas mazelas, já retratadas por outras engenhocas literárias até aqui visitadas: a ingerência católica como ferramenta de sujeição dos espoliados, antecipada na sua forma de violência como prática ‘formadora’ da quaresma, o machismo patriarcal, a culpa por uma “falta” cometida ‘a dois’, recaindo apenas sobre o lado ‘fraco’, a maledicência (leia-se: pobre descarnando pobre), a solidariedade, (mesmo que por medo à credência), e a superação, graças à escola, coincidindo ali com a insistência de Scorza neste tema. Além de um dos mais sutilmente amarrados, este conto é um dos poucos que mostra uma luz.

#### 7.4 Em três páginas poéticas *el abuelo aparecla*

“— *Deme su último favor, don Pánfilo — había dicho nuestra madre, según las personas que afirman haber estado con ella, la tarde que dejó el pueblo —; y deje que cargue con mis dos hijos que ni siquiera llevan el apellido suyo.*” (p. 20)

Assim começa o curto, ajustadíssimo terceiro conto, fazendo-nos lembrar de outra catáfora dramática de Scorza, no longo primeiro parágrafo do 1er. Capítulo de *RR*: “*Por la misma esquina de la plaza de Yanahuanca [...] emergería la guarda de asalto para fundar o segundo cementerio de Chinche...*” Três linhas que são como um *uppercut* na mandíbula do leitor. Todo o patriarcalismo descarnado. Na voz de um@ filho@, falando(?) com seu/sua irm@? Quanto tempo depois?

Como em quase todos os contos, a prosa de Hildebrando, talvez intuindo que tinha pouco tempo, não gasta tinta para apresentar personagens, nem nomes. Vão sendo deitados quando, e se, os diálogos assim o tornem necessário. Aliás, os mesmos personagens assim se inteiram. Certa vez, a mãe voltou, e a voz narradora que é filha, “*supimos su nombre por boca del mismo abuelo. [...] ¡Nicolasa! No me vuelvas a fastidiar a los chicos. [...] no llegué yo a comprender nada de eso; y tú jamás me lo supiste explicar*” (p. 20). E continuam as lembranças que nos revelam, sempre lateralmente, que o interlocutor da voz do/a narrador/a, chama-se (acreditamos) Francisco, e que é o irmão maior. E sabemos do papel de servos que desempenhavam essas crianças na casa. Da solidariedade de Francisco com, depois sabemos, Virginia. Do seu pequeno ato de rebeldia salvadora, sua resistência. Nos dias em que “o avô” os obrigava a jejuar, na quaresma. Francisco lhe ensinava a catar o. “*... fruto da imilla, [...] come, come, Virginia; come antes que alguien nos vea... límpiate la boca, enjuágate, que abuelo nos revisará cuando retornemos...*” (p. 21)

Continua explicando então que por esses tempos ela tinha o costume de acordar chorando. E Francisco a interrogava sobre o motivo, mas ela não respondia. Ele não insistia, apenas limpava suas lágrimas com a quina do poncho. Porém; “*Hoy te lo diré, para que no te vayas triste [ainda por cima ela vai ficar sozinha?] como vuelvo a decirte, por esa fecha me daba pena hacerte sufrir con mis cosas.*” (p. 21). Ela, para esconder o motivo, fazia o irmão apalpar os sulcos que o chicote do avô tinha deixado nas suas nádegas. E quando ele enxugava as suas lágrimas com o canto do poncho, ela lembrava do sonho que se repetia toda noite: a mãe chegava como aquela vez, ela corria para abraçá-la de braços abertos, mas chegava o avô e repetia a mesma frase: “*¡Nicolasa, no me vuelvas...*”

Isso provocava o choro e o seu choro acordava o avô que a mandava parar de chorar e como ela não parava ele descia o chicote. Assim, muitas vezes, espantavam os cavalos do vizinho que invadiam a chácara de cevada, ou estavam tangendo animais, mas era apenas sonho, porque mal dormidos não tinham se levantado e o avô entrava irritado no quarto e os açoitava quando eram chamados para fazer o(s) serviço(s).

Durante ese tiempo fuimos dos, Francisco. Tú fuiste mi hermano mayor y mi padre. En cambio, de hoy en adelante, me quedaré sola en esta quebrada de la cual decías: odio este lugar, porque acá nos hicieron sirvientes. También esta mañana será la última vez que conversemos los dos. Dentro de un rato ya harán llegar tu cajón y te llevaremos al cementerio. (p. 20 - 23)

Assim se esclarece que o “*poéticas*” do título desse apartado se referia a Poe, e que a incógnita semeada no: “chama-se (acreditamos), *Francisco*” é porque o final nos revela errado o tempo verbal presente.

O seguinte conto, “*Los hijos de Marcelino Medina*”, ‘nos coloca’ junto do narrador, trancados não sabemos onde, espiando pela fresta da janela alguém que vem, presumivelmente a fazer mal, na voz em primeira pessoa do singular, se dirigindo sem falar ao invasor. Algo nos diz que somos indefesos. Enquanto o invasor, felinamente desliza sob a lua pelos espaços da chácara, os cachorros não latem nem aparecem. Vamos escutando a voz interior do narrador contando como o pai – que resistia a entregar as terras que as autoridades queriam, diz que para construir o cárcere público – morreu seguramente envenenado. E que o dono da voz que narra sofre de alguma dor nas suas pernas e tem um sobrenome...

al día siguiente he ido arrastrándome hasta el Pueblo para dar aviso sobre la muerte de Marcelino Medina y más tarde cuando reclamamos sobre su muerte las autoridades dijeron que mi padre había muerto con dolor de estómago y se negaron a decimos más explicaciones. (p. 25)

Mas já na terceira página do conto sabemos que o invasor é o irmão e que o autor treina os longos parágrafos como Márquez anteontem, como Scorza ontem, mas ainda não é o voo livre, é um bom mergulho para revelar-nos o tutano do drama:

¡Dí! Yo te reconozco. Eres el desvergonzado de mi hermano mayor. El que nos dejó sin compasión en medio de la miseria y con esta parálisis comiéndome día a día al perderte de noche a la mañana y así nomás siguiendo a una mujer preñada ya en tiempo en que paren las perras sin que sea tu hijo el que llevaba dentro. (p. 26)

No final sem final, mesmo que o narrador desejasse outra possibilidade: “*Ahora empujas la puerta. [...]. Yo quiero abrirte la puerta y abrazarte cuando muchachos. Pero no. Sé que vienes con tus malas mañas siendo mi hermano mayor*”, o invasor toma distância para cair com



o peso do corpo sobre a porta para acabar o conto: “*Ahora sí comprendo lo que quieres hacer conmigo. No hagas estas cosas. Cometerías un pecado muy grave. Te irías al infierno como dicen. Somos hermanos de padre y madre y eso debería alegrarte ahora que vuelves después de años a nuestra casa.*” (p. 27)

### 7.5 *Mientras dormía se contaban*

Este conto imita no seu percurso o trajeto de um bumerangue. Conto circular que volta ao ponto de partida. Um convite para aguardar um ‘curto’ período, no “*-Me atiendes el fogón, Ignacio; voy a traer agua antes que caiga la lluvia. También recógeme las ropas tendidas en el patio. -Ya mamá...*” e, a seguir, um “*Tú papito decías cuando empezaba el viento a silbar las puntas de nuestros ponchos...*” (p. 28) que nos confunde um pouco. Até o regresso que não, no parágrafo que finaliza o conto: “*-¡Pero, Ignacio! Siempre estás conversando contigo mismo sin ocuparte de nada. Ni siquiera el fogón me atizaste.*” (p. 30)

O “*Tú papito...*” abre uma oração que percorre as três páginas do conto entre o começo e final citados acima. Elas mostram uma “tomografia” (antigamente se dizia radiografia, mas hoje, com novas tecnologias e ferramentas literárias, podemos aceder a cantos e pregas mais ocultas das doenças e dramas humanos)<sup>183</sup> de uma das tragédias mais perversas da história do nosso continente desde que chegaram os navios, desde Túpac Amaru, até o próprio autor alguns anos depois de seus contos serem premiados no concurso José María Arguedas: o desaparecimento dos corpos.

Dominando já a escrita sem pontuação marqueziana, conservando apenas a ‘bengala’ das aspas para os estilos diretos e os signos de interrogação e admiração, descreve o que o menino – que acabamos sabendo se chama Ignacio – dialoga consigo mesmo. A sua própria infância transfixada pela espera do retorno impossível, a descoberta pelos diálogos espionados de mãe e avó quando finge que dorme, a infeção aditiva do não falável, a incerteza existencial do não-corpo. Para velar, para honrar, para se des-pedir. A ruptura e sutura impossível do afeto-vínculo-identidade, a devolução surda de um espelho cego. O pai foi morto, tudo indica, nas manifestações de 1969<sup>184</sup>.

<sup>183</sup> Como afirma, em consulta realizada ‘ad hoc’, o Dr. Edgardo Bomfiglio, o ‘padrão oro’ atual em exames médicos é a tomografia computadorizada, mas lúcido, indicou a vantagem literária da velha radiografia, porque ‘revela’.

<sup>184</sup> Junho de 1969, única data das narrativas, aparece também no conto *Día de mucho trajín*. Nesse mês houve verdadeiros levantamentos populares, sobretudo em Huanta, e Ayacucho. O estopim foi um movimento estudantil,

Em destaque no seguinte trecho, algumas das que consideramos mostras da sutil habilidade do autor com a linguagem para direcionar e potencializar o caudal emotivo do relato:

[...] e que a más rato volverías trayendo leña o tunas como siempre lo hacías pero no sucedió así no volviste *durante el tiempo que te esperamos digo que te esperábamos* con la comida preparada barrida la casa llenos de novedad sin embargo nunca más te apareciste y entonces *cada canto de gallo y cada ladrar de perro* era tu llegada mientras que en la casa mi madre se pasaba diciéndome en las *mañanas en las tardes de todos los días* que estabas de viaje que ibas a volver pronto y... (p. 30)

Em *La tierra que dejamos*, dramatiza-se a dor-aprendizagem da partida dos jovens das serras à procura de trabalho em outras localidades. A síntese está bem apertada no trecho: “— *Llegar a la plaza del pueblo es fácil. Hasta los pies apuran solos. La cosa es cruzando el puente. A partir de allí los pasos se te hacen pesados y el cuerpo se suaviza hasta ponerte aguanoso de pies a cabeza.*” (p. 34). E como o comparsa que acompanha o narrador “*ya es maestro en esto de salir*”, recebe o conselho “—*Estando en tierra extraña, Florentino, no hay que perder la costumbre de estar agrupados*”<sup>185</sup>, porque:

Es igual con los mandones en cualquier parte. Siempre están buscando como agarrarlo desprevenido al pobre. Sin embargo, tiemblan viéndote en grupo. Por eso hay que estar unidos, como paridos por una sola madre. [...e para vencer o medo do novato apela as forças que a natureza doa]  
Pero Florentino, no me pongas la cara de viernes santo viendo que ahí acaba todo. Estando en la cabeza del cerro sólo veremos al guardián de los nuestros; al grande Uqulla, de igual a igual, como si fuéramos de su mismo tamaño. Porque, a partir de allí, todo es bajada. Entonces, cielo y tierra empiezan a juntarse para ocultarte de las cosas que dejas atrás. (p. 31-35)

Arguedas também está presente em *La leva*, “*Nosotros maqtas escoleros, como decía tayta Mariano, juguetones, traviesos, hasta atrevidos sin motivo*” (p. 36). E, como José María, aposta no crescimento, jurando amor à terra e dizendo que nunca vai abandoná-la: “*Decíamos creyéndonos ya hombres bajo el cedro del centro de la plaza que repartía sombras durante los recreos del medio día.*” (p. 36 destaque nosso).

No conto *Las señoritas*, instala-se um tema ausente nas narrativas até aqui perscrutadas, os mecanismos de legitimação das ilegitimidades das filhas dos principais através da instituição escolar:

Así es la costumbre de las maestras hijas de un principal. También tendrá, tal vez, varios hijos y quién sabe hasta no sabrá quién es el padre, como la antigua maestra

---

ao que rapidamente se somaram camponeses e a sociedade civil, em oposição rotunda ao Decreto conhecido como DS 006, que tornava pago, o ensino público para aqueles alunos que ficassem penderes em alguma disciplina. Nesses agitados eventos, duramente reprimidos, Abimael Guzmán caiu preso pela primeira vez. Este é considerado o mês de nascimento de SL. Era o começo do governo de Velazco Alvarado. O Decreto foi anulado e poucos dias depois foi aprovada a Reforma Agrária.

<sup>185</sup> Que lembra letra da banda pernambucana Mestre Ambrósio: “Não fique de boca aberta, Zé / em cidade que for chegando...”

que cuando tuvo uno opacó los rumores de la gente que sabía del secreto con eso de que el muchachito era hijo de un abogado que murió la misma noche de su matrimonio. Aunque jamás se había matrimoniado. (p. 38)

Em “*Ya nos iremos, señor*”, vemos a repetição dos métodos com que os poderosos se livram daqueles que com maior consciência e coragem ousam enfrentar as injustiças. A personagem, Augusto Ayala, agora é um bêbado violento com a sua mulher, mas isso foi depois de ser mantido preso cinco anos por um crime do qual sempre se disse inocente: ter castrado um testículo de um opa do povoado. O opa teria reconhecido Don Augusto pelas suas “botas.” As informações importantes, ao modo de Borges nos seus contos, são lançadas apenas como ilação de comentários ouvidos, semeando ambiguidade. Durante a prisão de Ayala, o Opa sofre a segunda orquiectomia, mas desta vez as próprias autoridades se desentendem: “...*corrió el cuento ese de que el opa había porfiado también a la hija de uno de ellos cuando la chica iba por agua al río.*” O pai do opa, Don Pedro, como da vez anterior, recorreu às autoridades, mas desta vez receberá da boca do Tenente Governador uma peça de humor scorzeana: “*Carajo, eso de la primera vez fue porque lo dejaron con uno solo: Ahora ya lo completaron debes tener por bien, puesto que caminará sin ladearse. Así despedieron a los quejantes aquella vez*” (p. 43).

A explicação da desgraça de Don Facundo Ayala, que morreu “desbarrancado” ao cair do seu cavalo, no exato local que, bêbado, costumava indicar que morreria, já vimos em Scorza com outra personagem. Na cantina repetia o discurso que explica a sua sorte. Seu pecado era a lucidez, como a cura da invisibilidade de Garabombo.

Son cuatro cojudos que pisotean a todo el pueblo; y cuando alguien reclama se valen de sus padrastrós los cachacos, para mandarlo a uno a la chirón. Aquí todo queda en casa como dicen: ellos son las autoridades; sus hijas las maestras; y el cura es también de la misma camada aunque no es del lugar. En sus reuniones hasta hablan de progreso. Carajo, cuando sólo a estos mismos fulanos se les elimine desde la raíz de sus puterías llegará el progreso a este lugar y no por obra de estos mismos cojudos. (Em itálica no original. p. 45)

Ainda depois de morto, as autoridades perseguirão o seu cadáver, não autorizando a sua remoção do local do acidente. Cinco dias ficará na ladeira da sua ‘morte anunciada’ para então se ordenar a autópsia; “[...] *y lo descuartizaron como si fuera un carnero, ya apestando y con algunas hormigas blancas en los orificios principales del cuerpo, al pie del cedro del centro de la plaza*” (p. 43). Como um novo Inkarrí, da mesma forma que Fortunato em *RR*, retorna em forma de assombração: “[...] *por eso las autoridades se vieron obligadas a dar la orden de no caminar de noche sin compañía, y esa ordenanza se cumplía sin ninguna desavenencia durante mucho tiempo —tal vez sigan todavía cumpliéndola...*” E o seu cavalo, tão fiel como os de Scorza “...*no se acostumbró con su nuevo amo y murió sin querer probar un bocado...*” (p. 44)

## 7.6 As perguntas sem respostas

Bastante próximo às nossas observações sobre a obra, Silvia Nagy analisa os contos em função da sua pertença ao neo-indigenismo.

[...] es su capacidad de sintetizar, de penetrar en varios niveles de la realidad por medio de las innovaciones narrativas inventadas por la generación del "boom." Sus cuentos son cortos, muy concentrados, el lenguaje aplicado es llano y sencillo. Se ha eliminado enteramente el discurso en registro culto de un narrador exterior al mundo diegético. Con esta eliminación se desaparece la distancia entre el observador y su sujeto, y se acentúa la unión solidaria del narrador/autor a sus personajes. (NAGY, 1992, p. 270)

Roberto Reyes Tarazona, que assina o prólogo da publicação dos contos em 1980, destaca que, na década de 70, época de procura de novos rumos, novos espaços narrativos e novas dimensões nos relatos, a literatura peruana volta a deitar seus olhos no âmbito rural. Menciona então Scorza, Yauri Montero, Huamán Cabrera, Rivera Martínez. Num. “...*afán por descubrir nuevos mundos o por aprehender la totalidad de la sociedad.*” (HUARANCCA. 1980, p. 4) Mas este retorno aos temas rurais é encarado “*con nuevas armas literarias, con nuevos recursos técnicos, con una práctica más creativa y rigurosa del lenguaje, e incluso bajo planteamientos muy disímiles entre uno y otro narrador frente al nuevo contexto social y cultural del momento.*” (p. 4)

Assim como a do seu próprio final, fica a incógnita de como seria a continuação da sua obra, quais fronteiras conseguiria alcançar com suas narrativas. Talvez, se publicado, seu romance inconcluso nos dê uma pista. Mas seu volume de contos, sem dúvida, já é uma obra robusta o suficiente para entrar com mérito nas literaturas andinas.

## 7.7 Edgardo Rivera Martínez

A necessidade de determinar um corpus que coubesse no corpo desta tese, seguindo a forma de abordar os autores e os seus textos, tornaram muito difícil a decisão de incluir escritores posteriores a Scorza. Vários autores e obras foram cogitadas, porque – como asseguram alguns críticos – o tema andino, mesmo com o seu aparente sumiço nas narrativas de 80/90, não deixou de ser abordado, nem poderia, porque o problema da posse da terra, das culturas ancestrais, da multiculturalidade segue presente. E nos dias em que fechamos este trabalho, vemos na Bolívia essas questões agitarem a política de todo o subcontinente. O

discurso de posse do vice presidente eleito, David Choquehuanca, pronunciado dois dias antes de entregar este trabalho<sup>186</sup> lembrou e muito, a compreensão da cosmovisão andina que tanto defendeu Arguedas.

Não foi sem certa sensação de dívida com nós mesmos que deixamos fora deste périplo os dois importantes volumes que compõem *La violência del tiempo*, de Miguel Gutiérrez. Obra muito mais ousada nos recursos estilísticos que as obras escolhidas para ilustrar o pos-Scorza. Complexa, rica, árdua e com importantes doses de hermetismo. Portanto, um desafio. Nosso tempo e espaço não teriam permitido realizar o trabalho na profundidade que pretendemos. Quiçá reunamos fôlego para uma investida posterior, que a obra merece.

Edgardo Rivera Martínez tem uma vida e uma progressão da sua obra bem diferentes daquelas dos autores trabalhados até aqui. Pensando nos traços característicos diferenciais, veio a nosso pensamento destacar que “nunca esteve nem preso nem exiliado.” Mas nas suas letras encontramos a pegada profunda de uma vida guiada pela reflexão e pela prudência.

Nasceu em 1933, em Jauja. Vinte e dois, e três anos mais jovem que Arguedas e Scorza respectivamente. A cidade de Jauja, primeira capital colonial, está localizada a 4.000 metros de altitude no vale do rio Mantaro, a quase 300 km de Lima. Desde o tempo final da colônia, a medicina da época identificou o clima dessa cidade como muito benévolo para a recuperação de enfermos de tuberculosos e de outras doenças pulmonares. Isso representou um fluxo permanente de pessoas abastadas, tanto do Perú como de outros países até a aparição dos antibióticos<sup>187</sup>. Muitos desses pacientes acabaram estabelecendo residência na localidade, o que contribuiu para uma composição étnica e social cosmopolita, elemento muito presente na obra que analisaremos.

É importante destacar que, na época colonial, os *xauxas*, antigos habitantes da região, receberam dos invasores um tratamento diferenciado: não foram submetidos nem à *mita*, nem ao regímen “*de la hacienda*.” Este diferente tratamento pode ter suas origens na atitude que os irmãos Manco e Paullu tiveram face aos conquistadores: Paullu colaborou com Almagro e depois com Pizarro. Fundamentalmente, para negociar o fim da resistência dos povos originários em troca de condições de supervivência para as elites incaicas e evitar perdas de vidas nos combates, que deixavam saldos exponencialmente opostos em número de vítimas de

---

<sup>186</sup> 08 11 2020.

<sup>187</sup> Mais precisamente a estreptomocina, como esclarece o autor em entrevista com Jeremías Gamboa Cárdenas. Inclusive reconhece ser essa a causa da determinação do tempus do romance nesse 1947, situá-la depois desse momento “hubiera atentado contra lo que hay de ‘verdad histórica’ em mi novela.” (MARTÍNEZ, 2003 p. 35) Também foi determinante esse momento democrático, ou ilha de paz social, antes do começo do *ochenio* de Odría, como arriscamos nas suposições da escolha da datação.

cada lado da contenda. Manco nunca aceitou a rendição, mas sempre manteve contato com o irmão e nunca tentou acabar com ele, como fez com outros colaboradores.

Interessante artigo de Ximena Medinaceli, fartamente documentado, sugere como bem provável a interpretação levantada por Zuidema y Duviols<sup>188</sup> sobre a conduta dos dois irmãos: “...ambos – a pesar de lo conflictivo del período – actuaron conociendo lo que hacía uno y otro estando siempre en contacto. Es decir que podría estar funcionando, bajo condiciones dramáticas, la famosa diarquía inca.” (MEDINACELI, 2008. p. 2).

## 7.8 Infância e juventude em paz

Rivera teve uma infância tranquila e sem privações, fez o curso primário em escola religiosa e o secundário no colégio Nacional San José de Jauja. Em Lima, estudou Literatura na *Universidad Nacional Mayor de San Marcos*. Professor desde 1956, no ano seguinte, conseguiu uma bolsa que lhe permitiu estudar em Paris e em Perugia durante dois anos. Na volta, se doutorou com trabalhos intimamente relacionados com a questão da imagem da geografia peruana: um sobre a presença da paisagem na poesia de Cesar Vallejo e outra sobre as referências paisagistas do Peru nas narrativas europeias dos séculos XVI, XVII e XVIII.

Passou dez anos ensinando na Universidade Nacional de Centro, em Huancayo. Viajou duas vezes à França para aperfeiçoamento, foi docente anos a fio em San Marcos, ministrando os cursos de Literatura Grega, Literatura Peruana do S. XIX, Literatura Hispano-americana, e alguns de Teoria Literária.

Exerceu a docência como visitante em *Darmouth*, Estados Unidos, em 1988, e em *Tours y Caen*, França, 1990. Desempenhou também as funções de tradutor e jornalista. No ano de 2000, integrou-se à *Academia Peruana de la Lengua*. Em 2012, recebeu o Prêmio Nacional de Cultura de seu país.

Começou a publicar em 1964. O volume *El unicórnio* estava integrado por quatro relatos ambientados nos Andes. Já em 1974, publicou uma novela, *El visitante*. O volume de contos *Azurita* foi publicado em 1978; no ano seguinte, *Enunciación*.

---

<sup>188</sup> Refere-se a DUVIOLS, P. – *Algunas reflexiones acerca de la tesis de la estructura dual del poder incaico*. Revista Histórica, 4 (2): 183-196; 1980. Lima.  
E a ZUIDEMA, T., 1989 – *Reyes y guerreros: ensayos de cultura andina* (Burga, M., comp.), 563 p.; Lima: Asociación peruana para el fomento de las ciencias sociales.

Mas a primeira obra que teve destaque, divulgação e atenção da crítica foi o seu conto *El ángel de Ocongate*, ganhador da primeira versão do concurso *El cuento de las mil palabras*, organizado pela revista *Caretas*<sup>189</sup>. Esse conto integrou também o volume *El ángel de ocongate y otros cuentos*, 1986.

*País de Jauja*, escrito entre 1991 e 1993, publicado em 1993, representa a entrada de Rivera no universo dos cultuados das Letras peruanas. Depois desta, se multiplicam as publicações: seu segundo romance (também de longo fôlego), *Libro del amor y las profecías*, apareceu em 1999. *Cuentos Completos*, publicado por Alfaguara no mesmo ano, três novelas sob o título de *Ciudad de fuego*, em 2000, *Danzantes de la muerte y de la noche*, contos, em 2006, a recopilação *Cuentos del Ande y la neblina*, em 2008 – no qual a ‘neblina’ identifica os ambientados em Lima –, e os romances *Diario de Santa María* (2008) e *A la luz del amanecer*, (2012).

O autor faleceu na sua casa em Miraflores, Lima, aos 85 anos.

#### 7.9 Escrita positiva, tentativa de reproduzir uma felicidade que o autor experimentou

Desde o título, a obra que abordaremos opõe-se aos tons cinzentos e dramáticos de muitas das narrativas andinas, e esta será uma das suas marcas distintivas. Sobre a cidade do título, deixando de lado a verdadeira origem etimológica – para alguns, árabe; para outros, nativa da língua dos povos pré-colombianos – e a associação com a imagem de paraíso em terra, ou de terra da abundância e da felicidade, cabe destacar: a) na região habitavam, antes da penetração hispânica, os povos *xauxas*; o som de agá aspirado no espanhol da época era representado pelo xis; b) os incas, habitantes da região, realizavam nela estocagem de alimentos e riquezas, que ficaram à disposição dos invasores nos primeiros tempos; c) na Espanha, os comentários que chegaram sobre *Hatun-Xauxa* associaram-se, na imaginação hispânica, com as lendas e narrativas circulantes na Idade Média, que falavam da quimera de uma terra de abundância e folgança, de clima excelente, onde se produzia em abundância todo tipo de alimentos – lembrando que, nas correspondências e nas longas viagens em caravelas, os adjetivos engordavam absurdamente.

---

189 A revista *Caretas* foi fundada em 1950, por Doris Gibson e Francisco Igartua, inspirado seu título em *Caras y Caretas*, de Buenos Aires. De mensal passou a quinzenal e mantém-se ainda como semanário investigativo. Foi, durante seus 70 anos de existência, uma janela de ar democrático nas sucessivas ditaduras que viveu o Perú.

Esse imaginário acompanhava e estimulava os muitos aventureiros que realizaram a conquista, como bem descreve Ángeles Pérez Samper:

El mito surgió en una sociedad estamental injusta y oprimida, no es de extrañar que la fantasía popular pusiera su esperanza en la existencia de lugares imaginarios donde no había sufrimiento y donde los placeres carnales eran ilimitados. En esta época, las utopías colectivas basadas en las promesas de un mundo mejor presentan una enorme difusión y variedad: así, en España el lugar se denominó Jauja o Cucaña, en Alemania Schlaraffenland o Venusberg (monte de Venus), el Paese della cuccagna en Italia, en Francia el Pays de Cocagne (SAMPER, 2015. p. 186)

Soma-se a isso uma filosofia de vida positivista do autor no enfrentamento das adversidades, como podemos extrair, por exemplo, da reflexão final do relato *El puente y los luceros*, que compõe o volume *Al andar de los caminos: estampas de viajes* (2003), rememorando uma longa travessia que o autor realizara de ônibus nas serranias peruanas.

O motorista levava uma criança de uns doze anos como assistente. Numa parada necessária, enquanto o motorista verificava os fluidos do veículo, o menino subiu no teto do ônibus para checar a correta amarração das bagagens. Pouco depois partiram, e só uns dois quilômetros depois perceberam que Julián – a criança – não estava no transporte. Voltaram, vasculhando o caminho até chegar à ponte onde tinham feito a parada. Lá estava o menino, pendurado numas estruturas metálicas em cima da ponte, onde tinha subido para fazer umas acrobacias e desentumecer os músculos. O ônibus partiu e ele ficou lá mesmo, aguardando o retorno. Já havia anoitecido. Interrogado sobre o que tinha feito, o menino respondeu: “¿Qué iba a hacer? Me puse a mirar los luceros...” A viagem recomeça. O menino se estende numa manta e adormece, sumindo o autor nas seguintes cavilações: “¿No nos dio una temprana lección de sabiduría? ¿No deberíamos hacer algo semejante para hallar, aunque sólo fuera por momentos, una forma de felicidad?” (MARTÍNEZ, 2003. p. 5)

Desde sua vocação de estudante, nas pesquisas para a sua tese, o autor carrega este gosto pelo autobiográfico e pelas impressões das viagens, pelo encontro, primeiro com a paisagem, mas também com o outro, os outros, o outro ‘si mesmo’, pelo passar do tempo e/ou com o voltar no tempo. Adere à ideia de que a máxima mensagem, a maior bagagem que de si pode oferecer o ser humano para o benefício do seu semelhante é abrir o cofre da própria experiência. O que não deixa de ser um gesto de doar sem se entregar, como podemos perceber nessa humildade-timidez, tão presente nos seus relatos autobiográficos. Fica isto bem ilustrado num outro relato do mesmo volume, em que narra o encontro casual com Simone Signoret, quando, por um erro no localizador, foi convidado a viajar em primeira classe, compartilhando com ela uma poltrona. Manifestada a honra que ele sentiu de sentar ao seu lado, a atriz começou uma



conversação com ele e quando descobriu que era peruano e escritor, começou: “una plática animada, en la que era ella la que interrogaba, y no al revés como habría sido más lógico.”

Terminada a viagem, resulta quiçá exagerada essa humildade quando reflete:

todo ese tiempo [do voo] lo había consagrado a platicar sobre la injusticia y la pobreza reinantes en mi patria. Y mi interlocutor había sido nada menos que esa majestuosa mujer de negro, que por sus méritos y su trabajo pertenecía al mundo más refinado y cosmopolita. ¡Coincidencias que nos depara la vida!” (MARTÍNEZ, 2003. p.78)

A escrita de Rivera Martínez é franca, num registro culto sem floreios. Descritivo, detalhista, um pouco lento às vezes. É transparente. Parece que se percebem os trechos em que é a sua vida que relata e quais pertencem à fantasia, mesmo quando em alguns contos opta pelo fantástico, pelo obscuro ou incompleto. Como em *El ángel de Ocongate*, no qual parece que o final aberto e enigmático dá mais luz ao conto. Ou assim ficou ao conseguir ajustá-lo às mil palavras que o concurso colocava como limite?

Mesmo assim, esse conto, associado a outro posterior, intitulado *Ese joven que te habita*, incluído em *Danzantes de la noche y de la muerte y otros relatos*, em que a personagem optou pelo caminho oposto ao que veremos em *País de Jauja*, revela uma tendência permanente ao solilóquio e a certa dificuldade na abordagem do ‘Outro’. Nesse conto, o toque fantástico é a imagem que o personagem sexagenário percebe no espelho e que acaba reconhecendo como ele próprio quando jovem, a olhá-lo com ar de reprovação. Esse fenômeno se repete em ocasiões espaçadas no tempo, causando preocupação na personagem sobre a sua saúde mental. “*No supiste qué responder, y como no podías acudir a ningún amigo para que te explicase el misterio, porque te tomaría por loco, y menos aún pedirle que aguardara contigo, allí en tu gabinete, la posible repetición del hecho,*” Também redigido em segunda pessoa, este bem sucedido comerciante, recentemente viúvo, com remorso do “*hijo que quisiste tener y que tu mujer no te dio nunca*”, começa a se-questionar (ou a sentir-se questionado pelo ex-ele próprio do espelho) sobre a correção daquela decisão de abandonar a vocação de artista (queria ser pintor) “*por ciertos altibajos en la salud y en los negocios de tu padre, por consideración a tu madre y tus hermanos menores, y también por falta de carácter, cediste a sus instancias, y optaste por la vía más segura, aunque prosaica, del empresario.*” (MARTÍNEZ, 2006, p.14 – 18)

Lembra-nos, além do Dorian Gray, do poeta espanhol Jaime Gil de Biedma, também frente ao espelho, recriminando a sua não-aceitação do fim da juventude, quando a parte cordata de si reclama da excessiva intimidade consigo mesmo, da “*innoble servidumbre de amar seres humanos, y la más innoble que es amarse a sí mismo!*” (BIEDMA, 1989. p. 89)

No final entreaberto, parece compartilhar com aquele (também) amante dos espelhos, que era Borges, a curiosidade pela ‘porta de emergência’:

Y hoy, esta mañana, has amanecido resuelto a dar en algún momento ese paso, aun si ello significa el fin de tu vida orgánica. Acabarán, entonces, contemplación, perplejidad y soliloquio, pero se abrirá otro modo de existencia, y en ese mundo volverás a ser tú mismo. (MARTÍNEZ, 2006, p. 18)

Ou como disse Jorge Luis naquele poema sublime sobre a velhice, *Elogio de la sombra*: “*Llego a mi centro, a mi álgebra y mi clave, a mi espejo. Pronto sabré quién soy.*” (BORGES, 1969, p. 74)

## 7.10 Entrando no País de Jauja

*y recuerdo también la fórmula definitoria que Lukas da de la novela,  
pero que también puede aplicarse a la existencia:  
“El camino ha comenzado, el viaje ha terminado.”  
Un camino que está allí, pero cuyo curso es circular  
y no nos llevará a ninguna parte. ¿Y El viaje?  
¿Fuimos realmente nosotros quienes lo decidimos?<sup>190</sup>*

Edgardo Rivera Martínez

Na edição de Peisa, de 1997, *País de Jauja* tem 548 páginas, sem divisão em capítulos ou partes. Os cortes ou mudanças de cena são indicados apenas por um espaço em branco. Os diálogos são sinalizados entre aspas e apresentados sem verbos introdutórios. Salvo os casos em que os interlocutores são vários, em que o autor intercala expressões como “*dijo tu madre*” ou “*quizo saber tu tía*” e outras semelhantes.

O “*Ya estabas de vacaciones, en esos meses de lluvia pero también de días claros, en que podrías hacer lo que te viniese en gana*”, com que começa o romance, estabelece já esse diálogo, ‘*telegrafado*’ ao leitor na quarta e última epígrafe, que precede a página das homenagens e agradecimentos e na qual lemos: “*¿Por qué no hacer que el adolescente dialogue con el adulto que será, y el adulto con el niño o el adolescente que fue? ¿Por qué no reinventar una y otra vez la propia vida? Raúl de Palma* (MARTÍNEZ, 1997. p. 9)

Nesse começo de férias de um estudante jaujino, começam as memórias –relatadas ao adolescente pela voz narradora –. Aquelas vão coincidir em duração com os três meses e

<sup>190</sup> Último parágrafo do relato Hotel de Andahuaylas, em *Al andar de los caminos*: estampas de viajes (2003)

vinte dias dessa folga. Do 19 de dezembro de 1946 a 1º de abril de 1947.<sup>191</sup> A precisão destas datas é aportada pela irrupção de outros gêneros textuais. Os registros dos diários, que o adolescente, de nome Claudio (inteiramo-nos três páginas depois), leva como registro de vida e incipiente treino, seguindo ‘uma das’ suas aspirações: a de se dedicar à literatura. Outros são alguns proto-contos que o jovem escreve, cartas (a e de) sua irmã, Laurita, ou a e de sua pretendida. Estas inserções servirão, além de precisos marcadores temporais, para quebrar certa monotonia. Monotonia que representaria a única voz tão precisa, tão bem informada, ‘aparentemente’ externa à diegese, mas ao mesmo tempo tão intradieética, pela mesma intuição sugerida, de ser a voz da mesma personagem a quem se dirige, vinda do presente extradiegético, o da leitura. É esse contraponto – o dessa fantasia possível no interior de uma pessoa, de falar e de entre-narrar os episódios que foram compondo o roteiro da própria existência, vista nas portas da velhice – que areja o fluxo de eventos corriqueiros e banais que compõem o relato. Carregado, ao mesmo tempo, da leveza e do sabor de oralidade.

A personagem principal, Claudio Ayala Manrique, é um jovem de vida ‘remediada’: ‘possui um quarto para ele só’. Convive com o irmão mais velho, Abelardo, bibliotecário, com Laura, sua mãe viúva, que faz trabalhos de costura, e com sua tia solteira, Marisa, professora de escola. Laurita, sua irmã, vai passar uma parte das férias com a família. Ela estuda artes na universidade, em Lima. Sua casa será o cenário principal da diegese. Claudio é, já no meio da sua segunda década, um adolescente centrado, responsável e que escuta com muita atenção não só as recomendações, as opiniões filosóficas, religiosas e políticas, mas, fundamentalmente, as histórias de vidas de gente que os adultos lhe relatam. É, de certa forma, um fofoqueiro. Muitas vezes, o relato nos informa das estratégias que ele usava para provocar as conversações com parentes laterais para obter informação suplementar dos ‘segredos’ que vai descobrindo. Longe de ser isto uma crítica, mas apenas uma observação de método, no convencimento de que a ‘fofoca’ é a mãe de todas as narrativas e de que a sua funcionalidade norteia todos os outros gêneros, pois possibilita a negociação da imersão ou adequação do emissor numa determinada posição na hierarquia social em que convive. Há negociações pelo contraste, em que a estratégia é a depreciação de condutas alheias, forma indireta de valorizar as próprias ‘aparentemente’ diferentes. Isto tem levado a catalogar essas necessárias narrativas como ‘maledicência’. Mas também cumpre destacada importância para ventilar e desnudar as ‘aparentes’ diferenças que

---

<sup>191</sup> Fins da presidência de José Luis Bustamante y Riveiro, um dos poucos períodos na história peruana de governo ajustado ao ordenamento constitucional. Seria derrocado, no ano seguinte ao da narração que nos ocupa, e substituído pelo General Odría.

sustentam ‘injustas’ hierarquias de poder. Da mesma maneira que Scorza dela se servia para, através do relato de pessoas que servem na Casa Grande, descobrir os ‘podres’ dos principais. Estes diálogos de ‘curiosidad’ da personagem (do autor?) são as cadernetas de Scorza, as livretas de Claudio. O autor as conservava ainda, quando escreveu *País de Jauja*?

No que seguramente é um dos ‘climax’ do romance, o diálogo com Zoraida Awapara, esta o descreve: “*No tienes cara de chico piadoso, qué va, y si más bien de curioso, con su poquito de socarrón.*” “*¿Quiere decir usted “chismoso”?*” “*No, chismoso no, pero sí de joven que mira y observa a la gente, y toma nota de lo que observa y se divierte.*” (p. 471). Veremos mais adiante possíveis influências nestes recursos informativos e descritivos.

Este romance, muito bem acolhido pelos diferentes segmentos da crítica, definido como romance de formação, é publicado num momento em que as narrativas, de algum modo, privilegiam esse segmento da existência. Num artigo sobre a literatura dessa década, intitulado *De críticos, novelistas y otros bribones. Un acercamiento a la narrativa peruana en los años noventa*, Carlos García Miranda destaca que a crítica tem tentado influenciar a difusão das novas publicações em ressonância com os interesses presentes nos mercados Espanhol e norte-americano.

Esto explica su insistencia [da crítica] en proponer como marco de reflexión conceptos como “Generación X” o “Literatura light.” El primer concepto surge de la novela Generation X de Douglas Coupland, que trata sobre el complejo mundo de los jóvenes que oscilan entre los quince y treinta años. A partir de esta novela, y potenciado por los medios de comunicación de masas, se generó un gran fenómeno social. Se trató de un nuevo tipo de literatura juvenil de noveles autores que describen sus propias experiencias en un modelo caracterizado por presentar una narrativa ausente de valores, apática, donde se mezclan la violencia y la agresividad propias de esa edad. (MIRANDA, 2004. p. 4)

Obviamente não sugerimos aqui que o nosso romance careça de ‘valores’, nem compartilhe as outras adjetivações. Referimo-nos ao nicho ou brecha editorial que a época oferecia. Não é o caso de um jovem que reflete ‘desde’ a tempestade de estímulos e referências que representa esse período fértil do crescimento, mas de um personagem que ouve a narração da sua adolescência com esse eu possível em que foi/vai se transformar, relacionando-a, ao mesmo tempo, com os próprios ‘registros’ levantados ‘*in tempo*’. Com isso, a equação narrativa ganha nas duas pontas.

A localização temporal, cinco décadas antes, permite a verificação de elementos que mudam histórica ou socialmente, e daqueles que permanecem quase idênticos por pertencerem à essência mesma da própria vida humana e de seus processos de crescimento. A escolha desse restrito período deixa fora das lembranças os eventos políticos mais marcantes e

diferenciados sobre as questões andinas, como foram os levantamentos abordados por Scorza: a revolução de Alvarado e a subsequente reforma agrária e a guerra interna, que aconteceria depois da aparição do *Sendero Luminoso*. Publicado nos momentos finais dessa guerra, com suas profundas e trágicas marcas, o romance evita abordar qualquer referência direta à evolução desses processos e pretende um olhar positivo e de esperança para a evolução dos mesmos fatores dialéticos enraizados na problemática social peruana.

O que coloca esta obra no escopo das narrativas aqui estudadas é a escolha do autor em relacionar as dificuldades de adaptação inerentes a esse período da vida com as dificuldades de opções na formação identitária do seu país. Percebemos nela, coincidindo com boa parte da crítica e com o mesmo autor, que sua proposta global sinaliza a necessidade de uma negociação cultural que evite as amputações. Refratária às tendências de ablação.

E essa reflexão identitária vai-se estruturando ao mesmo tempo, como uma narrativa conceituada como um subgênero, o do romance de formação, em particular, do artista. A dialética estrutural da trama é a decisão que o jovem deve tomar sobre o rumo de suas tarefas e estudos, do que o autor é consciente segundo reconhece numa entrevista a Jaime Cabrera Junco:

País de Jauja es una novela de la felicidad, del descubrimiento, de la vocación verdadera, del camino de realización. Si bien el protagonista (Claudio Alaya) está dotado para la música, su formación es bastante tardía; su camino de realización es la literatura. [...] La propuesta de País de Jauja es la de una utopía posible, una conjunción feliz de un país multicultural como es el Perú. Y esa diversidad se sigue mostrando. Ahora se toma conciencia sobre las muchas etnias amazónicas con su propia lengua, su cultura, amenazadas por el sistema político y económico en que vivimos, por la minería informal, etcétera. Somos un país multicultural y lo que debería lograrse es una convivencia armónica, feliz, creadora. Esa es la propuesta de la novela. (MARTÍNEZ, 2013, p. 14)

Não seria então o primeiro escritor peruano a abordar a questão da identidade explorando as possibilidades que oferece o romance de formação de fundir as reflexões existenciais com as dialéticas de uma consciência nacional, tendo na sua genética uma constituição multiétnica como a dos países do subcontinente. Entre seus compatriotas, Christian Reynoso recopila as seguintes obras como precedentes:

De acuerdo a un orden cronológico de aparición: Los ríos profundos (1958) de Arguedas, Crónicas de San Gabriel (1960) de Julio Ramón Ribeyro, La ciudad y los perros (1963) de Vargas Llosa, El viejo saurio se retira (1969) de Miguel Gutiérrez, País de Jauja [...] y Ximena de dos caminos (1994) de Laura Riesco [que representaría o único caso de personagem feminina no romance de formação peruano.] (TORRES, 2015. p. 13)

7.11 As personagens e a carne que Martínez coloca no assador. Objetivo: amortecer o impacto do choque Ocidente – Andes

Obviamente sua bagagem de leitura de textos ligados a autobiografia, helenismo, língua latina, e a sua precoce introdução no catolicismo são aproveitados na construção da sua narrativa. Há tanto citações em latim quanto em quéchua. As personagens dividem-se entre aquelas bem semelhantes aos seus possíveis parentes e vizinhos e a outras estrategicamente cinceladas para servirem ao interesse da construção narrativa.

Como um dos temas centrais da obra é o do encontro das dissímeis vertentes culturais presentes no entorno da personagem, são construídas possibilidades de contato para com elas compor o ‘baralho’ de representantes das culturas presentes em Jauja na década de quarenta.

Entre elas, teremos as personagens ‘puras’ – por assim chamar as que respondem a uma única vertente étnica o cultural – e as personagens ‘híbridas’ – por ascendência cruzada ou por escolhas conscientes ou inconscientes. Obviamente, um dos pilares dessas diferentes visões de mundo está relacionado com o tema religioso, permanentemente em tensão durante a obra e, sobretudo, na psique de Claudio.

Uma das primeiras passagens em que o autor insere a presença das principais vertentes formadoras da sua cosmovisão, encontramos nas págs. 28-29: depois de uma reprodução das conversas familiares em que o tema é o futuro do adolescente, suas capacidades para a música, suas anotações nos cadernos, seu ‘perceptível’ estado de ‘enamoramiento’, o tema muda para questões políticas: “*Tú escuchaste por un espacio, pero luego tus pensamientos volvieron a esa muchachita de falda azul y blusa blanca. Leonor, ¿Cuándo la volverías a ver?*” A jovem em questão é uma camponesa nativa, que ele vê poucas vezes, mas pela qual se sente apaixonado. A continuação, agora em itálico, marca com que indica a mudança de cena ou do gênero em que continua o relato, retoma a voz ‘adulta’, lembrando-lhe a primeira audição do relato do mito dos *Amarus*, que se repetirá no volume como *leitmotiv*. Sentado junto a Marcelina<sup>192</sup>, junto ao fogão da cozinha (como o menino Arguedas, e reparamos também no nome da empregada da sua casa), em uma noite de chuva: “*Eran dos serpientes, una negra como la noche, y otra blanca como el día, con alas las dos, y que estaban en el fondo de las aguas que entonces cubrían el valle. Eran los amarus, y allí se revolvían y peleaban.*” Mas quando nessas disputas, chegaram ao céu, Ticse Wiracocha irritado jogou neles o raio “*el amaru negro se escondió en*

---

<sup>192</sup> Leonor Uscovilca e Marcelina integram o grupo das personagens ‘puras’, nativas. O nome de Marcelina é assim muito oportuno porque ela é a ‘memória’ de mitos andinos, tantos deles recopilados ou traduzidos por Arguedas no seu labor como antropólogo, musicólogo e etnógrafo.

*la laguna de Yanamarca, y el otro, el blanco, en una de las siete lagunas de Janchiscocha.*” As brigas cederam, mas faltaram as chuvas que elas provocavam e a vegetação murchou e o mundo se “*volvió triste y callado.*” Porém Marcelina possui o mesmo temperamento que o autor, ou foi dessas gentes que o autor adquiriu essa filosofia de vida, e com a mesma melodia do mito do *Inkarri*, a anciã conclui: “*Mas algún día regresará, y entonces tornarán a caer los aguaceros como antes, y los amarus podrán recobrar su libertad. Y volverá también la alegría.*” (MARTINEZ, 1997. p. 28 - 29)

Espaço em branco, abandono do negrito, aspas em linha: “*Esta vez*”, *dijiste*, “*Nuestro nacimiento va a ser diferente.*” Então o menino explica à surpreendida tia que a ideia na realidade foi de Laurita, de montar a manjedoura com ‘*piritas*’ de Huarón, trazidas pelo finado pai, um pouco de *ichu* e galhos de *quihual* (ambas da vegetação montanhosa local) e outros adereços representativos da cultura andina. Mesmo esclarecendo que o próprio pai, não sendo crente, fez algo semelhante por “*complacer a tu madre*”, o autor realiza uma simbólica operação de sincretismo. E duas páginas depois esclarece essa ‘*complacência*’ paterna. Ao ser questionada por Claudio, sua mãe lembra que o finado “*sentía cariño*” ainda que “*no era creyente.*” E a voz narrativa diz: “*No, no lo era, y más bien militó en un movimiento anarquista de los años veinte, para luego seguir una línea socialista, según te había explicado con mucha paciencia tu Hermano Abelardo.*” (MARTÍNEZ, 1997. p. 32) O irmão Abelardo, referente masculino da casa em ausência do progenitor, habilmente introduzido(?) pelo autor no ofício de bibliotecário e de jogador de xadrez, facilitará os contatos com personagens ‘*híbridas*’ e com a bibliografia que, a modo de ilustração de fontes, indicará de algum modo os percursos intelectuais e ideológicos.

Uma das personagens ‘*híbridas*’ (como os coringas de Scorza) importantes da trama é um dos contatos ‘*emprestados*’ pelo irmão mais velho. Mitrídates crescera num Orfanato em Lima. Nessa instituição, contraiu tuberculose e foi enviado a Jauja. No tempo da diegese, desempenha a função de responsável da morgue e de ‘*enfermeiro*’ eventual no desprovido hospital. A relação com o irmão de Claudio deve-se aos gostos em comum, o xadrez e a leitura, além da afinidade política. Numa visita que fazem Claudio e Bernardo ao humilde quarto em que Mitrídates mora no hospital, o hóspede devolve uns livros da biblioteca: “*Ya acabé el libro de Valcárcel [...] y también el de Uriel García. Los leí casi de un tirón.*” O prestador oferece mais tempo para a leitura, mas o enfermeiro considera desnecessário já que apontara as coisas que achou interessante aprofundar. Os livros em questão são: *El nuevo índio* y *Ruta cultural*

*del Perú*. Abelardo recomenda ainda que seria interessante cotejar os pontos de vista levantados com os de Mariátegui.

Nesse momento, Mitrídates começa a contar de uma viagem que realizara a Huancavélica, acompanhando um médico. A localidade “*cerca de um sitio que se llama Acoria*”, (a da padaria dos Escorza). Lá conheceu um feudalismo primitivo...

Hubo un almuerzo campestre, y los indios atendían y miraban, y de rato en rato les tiraban un poco de papas, de restos de carne, de huesos, como si fueran perros. [...] No se imaginan el desprecio con que se refieren a ellos, cosa difícil, porque aquí en Jauja la situación es muy diferente. [...] porque aquí en el valle, hasta los campesinos más pobres tienen sus parcelas.” (MARTÍNEZ, 1997. p. 85-86)

E a conversação acaba em tom profético e de maus augúrios, que depois se verificariam. “*Pero alguna vez todo cambiará, estoy seguro, aunque el costo será enorme.*” Fala-se também no ‘futuro ameaçado’ de Jauja como paraíso de tísicos: “*¿No has oído hablar de un nuevo medicamento, que no sé cómo se llama, que ya se usa en otros países y que cura en poco tiempo la tuberculosis?*” Os irmãos partem, mas fazem uma parada para apreciar a paisagem das serras, e refletindo sobre o que haviam conversado com o amigo de Bernardo, o autor parece dar seu palpite pela boca do irmão mais velho:

“¿Qué habrá querido decir con eso de que todo cambiará?” “Está convencido que alguna vez habrá una revolución de verdad, muy cruenta, y que acabará con la injusticia.” “¿No es eso lo que pensaba papá?” “Así es.” “Y tú, ¿Qué piensas?” “Yo también lo deseo, pero no tengo la misma fe.” “¿Por qué?” “Por mi temperamento y porque creo que la historia, así como la vida, no va en línea recta, sino como un río que da vueltas y se abre en meandros, que luego se juntan.” “¿Y?” “Y que finalmente desemboca en el mar.” “No te entiendo.” “No supiste qué decir”. (MARTÍNEZ, 1997. p. 88)

## 7.12 A difícil tentação dos modelos estéticos e a escolha pela luz

No privilegiado mundo multicultural da sua casa, Claudio vive o conflito do ‘choque’ de culturas e procura uma saída que enlace outras vertentes. Gosta das aulas de piano, ainda que com as escalas e exercícios monótonos do Czerny – que o ajudam a ganhar digitação e soltura –, ministrados pela professora Mercedes Chávarri. Esta recomenda à mãe de Claudio: “*es mejor no mesclar [...] la música culta, superior por sí misma, y la música de la sierra, que podrá ser todo lo nuestra y sentida que quieras, pero es tan limitada, tan monótona...*” Não sabe a professora que é com a própria mãe, com alguma instrução no instrumento, que Claudio está fazendo um trabalho de recuperação e arranjo para teclado de músicas autóctones. Sua professora recomenda Donizetti e interroga ao jovem por que ele prefere Mozart. Na resposta,



percebe-se que sua bússola é a mesma que em outras escolhas: “*Será porque en ellas hay tanta luz, tanta felicidad...*” (p. 197)

Noutra oportunidade, perseguindo a música das quadrilhas na festa de Carnaval, Claudio interroga os instrumentistas sobre as músicas que acaba de ouvir, porque descobre que os “pasacalles” soavam diferentes dos jaujinos. É que o harpista contratado era *apurimeño*. Vai atrás do músico ‘foraneo’ e consegue conversar com ele quando a festa termina, mas com certa dificuldade, porque “*era evidente que no hablaba bien el español y que se habría sentido mucho más cómodo hablando en quechua, pero por desgracia tu conocías muy poco el idioma vernáculo, que casi ya no se hablaba en Jauja.*” (p. 209)

O músico o convida a acompanhá-lo até uma esquina afastada do barulho. Começa a tocar então uma música muito diferente, “*construida a base de una línea muy simple pero ritmada por acentos bruscos, casi violentos*” e o acompanhamento tinha “*una forma que acentuaba, por así decir, la dureza un poco bárbara del motivo principal. No habrías de olvidar nunca esa música.*” Intrigado, pergunta o jovem: “*¿De dónde es? ¿Es suya?*” Na resposta, o autor não destaca a questão da posse, mas o harpista sim. “*De mi tierra, de la puna, daqui de donde yo soy es*”, dijo el hombre y prosiguió: “*Pero esta música, música de todos es, joven.*” Claudio quer saber o nome da mesma... “*No tiene nombre.*” “O jovem sintetiza o significado destas respostas da seguinte forma: “*la música andina era, a pesar de su diversidad, una sola, porque uno solo era su espíritu...*” e o harpista ainda esclarece: “*Música nuestra como el aire es, como el viento, como el aguacero es. Como el cumbre, como luz.*” (p. 210). Claudio vai tentar recuperar no piano, por vários dias, impressionado, a aquela música que ouvira do harpista.

Abelardo recomenda a leitura dos clássicos e Claudio se entusiasma com *A Ilíada*, a *Odisseia*, depois por *Antígona*, por motivos bem particulares, como veremos.

Do outro lado, ‘confessa’ o seu encanto com os modelos estéticos ocidentais. Ele acompanha dissimuladamente a caminhada que realiza uma interna do hospital de tísicos em direção à igreja, Elena Oyanguren, que ele relaciona com a Helena de Troia da *Ilíada*, que está lendo, obsequiado o volume por uma das suas muitas tias. Assim expressa esta oposição de atração erótica que ele resolve como aditiva, mas desde um pé de desigualdade:

Es tan diferente de las muchachas de jauja, en su arreglo, en su modo de sonreír y de caminar, en la ropa que se pone. Y en esa fragancia, que debe ser de un perfume raro y costoso. [...] Y aunque sé que nunca podré ser su amigo, y ni siquiera un conocido, y que mi verdadero amor es la jovencita de Yauli, voy con disimulo detrás de ella, deslumbrado. A veces la veo también en mis sueños, y no me importa mucho, entonces, al despertar, que no sepa nunca de mí. Elena Oyanguren, mundo bello, lujosos, distante. (p. 81)

Independente do grau de semelhanças que possam ter as personagens com recordações autênticas do autor, é evidente que elas encerram em cada uma delas simbolismos não sempre transparentes. Seu vizinho, Fox Caro, é um curioso personagem que constrói ataúdes, toca violino e é um contemplativo pregador de particular cosmovisão, da qual Cláudio toma conhecimento numa visita circunstancial. Nesse encontro, com seu método ‘entrevistador’ e curioso, consegue as seguintes explicações a respeito de “¿Cómo comenzó todo:

«Fue una venturosa mañana de mayo de 1913, [...] volvía yo de una pequeña finca de mis padres en Huerta, y me detuve a observar las gotas del sereno en un retoño de eucalipto. Cada gota se veía tan pura, tan feliz en su transparencia, que me dije que lo mismo podía suceder con nosotros si sabemos abrirnos al aire, a la luz, al agua. Es decir, si sabemos volver a lo límpido a lo natural, y con ello a la alegría. Y así se nos abriría el camino hacia Dios, que es el universo todo. ¿No era así como pensaban nuestros antepasados?» [...] sólo podemos ser felices cuando somos de veras humanos, y cuando tomamos debida nota de que la sencillez, la vida natural y una sincera hermandad con la naturaleza son el camino. Repito que no en otra cosa creían nuestros antepasados con su culto a los puquios, a los peñascos, a las montañas... (MARTÍNEZ, 1997. p. 164)

E em resposta à pergunta de se considerar ou não católico, Fox responde: “*No, ya no lo soy, porque el catolicismo es a mi entender una religión de sufrimiento y de culpa, y yo, hijo, creo en la alegría.*” (p.166)

Acreditamos que esses conceitos estão muito próximos da espiritualidade adulta do autor, mas não poderiam ser as formulações do rapaz de quinze anos. Sutilmente colocadas desta forma, completam a conexão e o resgate dos elementos da cosmovisão autóctone, da mesma forma que Claudio já o faz com a música.

O autor está convencido de que, naquela metade do século XX, Jauja era uma exceção no Peru. Mitrídates, num novo encontro com os irmãos Ayala, agora na biblioteca municipal onde Bernardo trabalha, confessa o motivo do seu apego a Jauja e o porquê de nunca ter cogitado voltar a Lima (onde ‘lhe disseram’ ele nasceu). Explica que faz apenas dois meses que recebe paga por seu trabalho, depois de tê-lo feito muito tempo apenas pelo teto e a comida.

“...porque Jauja es un sitio tan especial que puedo conversar con ustedes de igual a igual, y ser parte del clubcito de ajedrez, [...] En otro sitio habría sido un tísico de mierda, y nada más.” “En todo caso nosotros no tenemos nada de ricos”, precisó tu hermano. “Ya lo sé, pero ustedes están en su tierra, viven en casa propia y son gente leída...” “\_Clase media baja de provincia serrana, con ciertas aspiraciones intelectuales...” dijo tu hermano.” (MARTÍNEZ, 1997. p. 182)

Outra dessas personagens acessórias serve para ilustrar uma particular disposição para o embate de ideias. O barbeiro Palomino, curioso personagem que estuda latim e elabora delicados e multicoloridos ensalmos decorativos para colocar nas bestas em festas religiosas e pagãs, mas maltrata os clientes que não têm a pele branca, deseja um ‘Mussolini’ para resolver

os problemas do Peru. O rapaz escreve em seu diário, fazendo jus aos comentários de parentes e conhecidos:

Detesto la sobrada y el racismo de Palomeque, y su alambicada manera de hablar, pero también me inspira una enorme curiosidad, y me conmueven su amor por las enjalmas y su estrambótico entusiasmo por el latín. ¿Dónde se ha visto un peluquero latinista? ¿Y ese vozarrón, Dios mío? Me da risa y lo aborrezco, y sin embargo también lo admiro. Sí, lo admiro, por asombroso que parezca. Y con gusto inventaría no una sino cuarenta historias más a sus costillas. ¿Cómo entender todo eso? (MARTÍNEZ, 1997. p. 150)

Outro tema que Martínez aborda a partir de sua ótica da multiculturalidade é o da atração sexual. Seguramente, a matéria em que um adolescente esteja mais disposto à abertura cultural. Claudio está apaixonado por Leonor, mas também, platonicamente, pela paciente do hospital, e seduzido pelo exotismo da jovem viúva de origem árabe. Mas nas comparações, repete-se esse complexo de humildade cultural que protagonizara ao narrar o evento do avião com a atriz francesa (nascida na Alemanha). Na casa da tia Rosa, conheceu o perfume do sândalo, de um pequeno cofre dessa madeira que a senhora possuía e associa:

Pienso hoy en esa fragancia, y la asocio con la imagen de Elena Oyarguren. ¿Y Leonor? No, ella me hace recordar más bien el aroma del junco, de la retama, de la ropa recién lavada en agua de puquio, y de esas flores de la puna que venden en la época de la fiesta de la herranza. Olores tan diferentes en su modestia, en su pureza, de aquel sándalo. Nombre que es ya por sí solo una palabra lujosa y trae a la mente el áloe, la mirra, el incienso de los Reyes Magos. Y más cercano, por eso, A Zoraida Awapara y a sus orígenes orientales. (MARTÍNEZ, 1997. p. 187)

Dois personagens, aparentemente acessórias, são fundamentais para a amarração histórico-mitológica da obra. Presença helenística nas figuras das duas “tias locas”, segundo a carinhosa adjetivação de tia Marisa. As irmãs Euristela e Ismena de los Heros introduzem furtivamente a tragédia como gênero dentro do romance. Ao mesmo tempo, acreditamos que simbolizam a um tempo: a chegada dos conquistadores, a mestiçagem forçada ou consentida criadora dos ilegítimos marginais, sua estreita ligação com a violência pela legitimação da posse da terra, com os cadáveres desaparecidos, com a impossibilidade da elaboração do duelo, com a importância da recuperação da memória histórica, mesmo dentro do restrito marco familiar, com o refúgio na ‘loucura’ como Scorza dizia ter acontecido com os povos privados da sua história.

Elas vivem, seguramente com Alzheimer, reclusas numa simples casa do subúrbio, assistidas apenas por uma anciã servidora da família. Tias avós de Claudio, é pouco o que se sabe delas. Filhas de don José María Herón, dono de terras, muito rico e dado às mulheres e ao luxo. Numa tempestade, um raio incendiou a casa grande, um sobrinho morreu, e don Herón ficou desajustado. Pouco tempo depois, as suas terras foram invadidas por latifundiários

vizinhos. As duas irmãs, já meio idas, foram morar nessa casa suburbana. Mas como elas desvariavam, o que se sabe é mais rumor que certeza. A família de Claudio sente-se na obrigação de cuidar delas. A parte administrativa e de suprimentos fica sob a responsabilidade de Bernardo; a Claudio, se atribui a incumbência de brindar companhia, aproveitando as férias. Essas visitas vão constituir, no nosso julgamento, as páginas mais líricas do romance. Suas falas desconexas, cheias de véus e miragens, criam um suspense que a narrativa linear e detalhista dos restantes trechos agradece por sua leveza e sabor inebriante. Dissemos que elas introduzem o helenismo pela inevitável associação aos nomes, que Claudio já reparara em sua semelhança com Antígona e sua irmã Ismenia.

Essas senhoritas, nas visitas de Claudio, às vezes falam com ele, mas na maioria das vezes, falam (ou emitem orações) entre si, o com pessoas que na realidade não estão mais presentes, e o fazem sempre numa recuperação de felicidade passada, revivem cenas delas cantando, acompanhadas do piano, as músicas da terra, os *huaynos* e *jaravies*:

“Yo cantaba” Prosigue de pronto la tía mayor con dulzura. “Antenor”, prosigue la menor, “prefería nuestra música.” “Música nuestra que escuchó en Jauja, en Huancavelica, en Ayacucho.” “Era así en esas noches tan lejanas.” “Y papá a veces nos acompañaba.” “Unas veces sí y otras no.” “Porque tú te acuerdas de Antenor, ¿verdad?” te pregunta de súbito Ismena, mirándote y contesta por ti su hermana: “Claro que se acuerda, y también de ese canto que dice Huk urpichatam...” Y tú asientes, como si en efecto hubieras asistido a esas veladas y cantado con ellas, y escuchado a Agenor, que también era Antenor. (MARTÍNEZ, 1997. p. 214)

Como peças soltas de um quebra-cabeças, que vai coletando de cada parente, de cada conhecido aos quais pode arrancar alguma informação, Claudio vai montando a árvore genealógica das fontes da identidade familiar e, ao mesmo tempo, das tragédias nacionais. Será depois de ter assistido a uma das reuniões organizadas por Fox Caro, com (talvez) quinze ‘seguidores’, entre os quais se conta a atraente viúva Awipara, que nosso jovem vai descobrir que esse Antenor, suposto sobrinho de don Herón, era na realidade filho dele com uma amante que morrera no parto, o que era desconhecido por todos os envolvidos no drama, já que, na época, foi trazido à fazenda como sobrinho órfão de um seu irmão, já falecido também.

Resta ainda entender o ocorrido naquela noite do incêndio, que coincidiu em data, 1910, com a passagem do cometa Halley. Para revelar-nos estes acontecidos, seja porque detesta finais abertos, seja porque acha que assim prefere o seu narratário, o autor realiza uma manobra de ruptura com o foco narrativo escolhido desde a primeira página.

“*Estás ahí, Antenor, tan pálido, sentado en ese rincón de la sala,*” depois de uma página do diário de Claudio. Já sem itálico, a voz narrativa se dirige a uma segunda pessoa que, desta vez, não é Claudio: “*Estás ahí y dices: “¿Qué podía hacer? ¿Qué...?” ¿A quién te diriges? ¿A*

*mi, que no soy más que una presencia sin nombre al outro lado del tiempo?*” E a voz descreve como esse ‘tú’ está vestido, sua camisa, sua gravata de seda, suas luvas, e lhe lembra o que disse: “*Por la mañana, temprano, mi tío me convoco a su cuarto, allí donde tenía el escritorio y leía.*” Então, Antenor, em primeira pessoa, nos informa que o tio o tinha visto tomando a mão de Euristela. O jovem diz que sabe que isso é mal visto, pelo fato de serem primos, mas como o amor que os une é tão intenso, ele fará o impossível para casar com ela, já que a lei não proíbe (proibia) a união entre primos. Então ele se inteira do que nós já sabemos. A cena continua com o pai tentando convencer ao ‘recentemente’ reconhecido filho da impossibilidade dessa união, mas o jovem diz ser impossível renunciar a esse amor. Há um impasse em que o jovem sai a cavalo para se acalmar e na volta reitera sua decisão de não desistir do seu amor. O pai saca de um revólver e segue-se a cena:

“En todo caso”, dije, dispuesto a terminar con la discusión, “es inútil que me amenace.” Y me puse de pie. Él me miró entonces y sin otra palabra, disparó.” Otra vez miras hacia aquí, Antenor, y aguzas la mirada, para ver si hay alguien que te escucha. Y agregas con voz muy tenue, casi inaudible: “Y así fue como acabó todo.” Y yo quisiera contestarte y preguntar cómo es entonces que estás ahí y hablas, pero es inútil, porque no me escucharías, y porque en realidad sólo te hablas a ti mismo. Me gustaría contarte, si acaso no lo sabes, como fue que cayó un rayo sobre la casa y... (MARTÍNEZ, 1997. p. 529 – 530)

A voz continua agora informando ao infortunado como seu corpo carbonizado foi recolhido e lavado por Euristela e enterrado não em Jauja como ela queria, porque seu pai proibiu, nem em Marco, como queria seu pai, que ele queria transformar em seu sogro, senão que nessa cidadela dos mortos para onde ela e Ismena conduziram o seu cadáver. E conta como seu pai quase sogro em pouco tempo morreu, e as irmãs foram viver nessa casa suburbana de Jauja. E que agora, ninguém sabe

de ti, Antenor, y menos aún ahora, luego de la muerte de tus hermanas. Y los pocos que saben prefieren no prenuciar tu nombre. [...] Y quisiera preguntarte, ya que estás ahí, como surgió ese amor, quizás en esas veladas de música [...] Y preguntarte asimismo si Ismena te amaba, porque a veces he tenido la impresión de que ella también te amaba. Y pedirte que hables del *anillo que ahora tengo conmigo*, y al que se referían en forma casi obsesiva mis tías [...] Y quisiera hablarte también de una mujer, Antígona, que en otra edad y en un remoto país, amó también a su hermano con un amor no muy diferente al que sintió por ti Euristela, y que a su muerte lo enterró en violación de la ley y de la orden de su padre. (MARTÍNEZ, 1997. p. 530 *itálico nosso*)

Nessa página inteiramo-nos de muitas coisas que foram mistério por páginas a fio e entendemos que a voz narradora rejuvenesceu uns 45 anos porque quem recebeu por testamento o anel mencionado foi o próprio Claudio várias laudas antes e que Rivera Martínez também leu

García Márquez e conhece o realismo mágico e seguramente também Juan Rulfo e Scorza cujos mortos também falam.

Essa quebra da narrativa da segunda pessoa, dirigida invariavelmente a Claudio, ocorre em alguns outros “capítulos”, com diferentes focos narrativos. Há um outro, também ‘real maravilhoso’, em que Palomino recebe na sua barbearia a ‘visita’ de um toureiro que morrera pela chifrada de um touro que portava um enxalmo feito pelo pai trinta anos antes.

A primeira cena que transgrediu essas normas narrativas aconteceu na página 224, em que narra um episódio que parece realmente enxertado no romance, porque nele ‘presenciamos’ uma sessão de tortura. Um ex-policial violento e racista, que destragara várias vezes Mitrídates em páginas anteriores, aparece no hospital porque necessita submeter-se a um pneumotórax, cruel tratamento para a tuberculose, que consistia na injeção de azoto na cavidade da pleura. Operação delicada e dolorosa. Mas o médico não está na cidade. Quando isto acontece, quem se encarrega dessa tarefa é Mitrídates. Depois de amarga discussão, sem outra saída, o tenente Delmonte se submete ao procedimento. Mitrídates vai aproveitar a oportunidade para, repetindo métodos de tortura frequentes em policiais truculentos, devolver as humilhações que sempre recebera do militar. Pausando intencionalmente a inserção da agulha, vai obrigando ao (im) ‘paciente’ a repetir frases auto incriminadoras e humilhantes: *“Y vas a repetir al pie de la letra, porque la aguja ya no está en su sitio, y si te mueves o te agitas, te entra el gas en una vena y estiras la pata con una embolia.”* O conteúdo das frases que o torturado é obrigado a repetir não difere maiormente das que são veiculadas nas mídias sociais de nossos dias em suplícios semelhantes. Depois do procedimento, Mitrídates fecha a porta e acende um cigarro, olha pela janela. E talvez se justificando face a um leitor atento, o autor conclui a cena nestes termos: *“Mira desde allí, sin ver, todavía tenso, todavía duro. Lo observas por un rato, y te vas luego, invisible, diciéndote que así fue, que así tuvo que ser.”* (p. 229, redondos nossos)

Mitrídates, que em sonhos já fora advertido de que o seu verdadeiro nome era Azrael, soma assim um duplo simbolismo, já que, como o antigo rei do Ponto – famoso por ter se imunizado contra os venenos, ingerindo progressivamente pequenas doses<sup>193</sup> – reconta a Bernardo que, durante a peste de tifo<sup>194</sup>, ele carregou os cadáveres que ninguém mais conseguia recolher, mas não se contagiou. Já o seu segundo nome faz relação com o seu destino de atender o necrotério do hospital. Ele cuidou, nos últimos tempos, das irmãs tias de seus amigos. Misteriosamente, numa das últimas visitas para aplicar-lhes injeções, elas tinham-lhe avisado

<sup>193</sup> Mitridatismo é nome que leva o hoje esse método de imunização contra venenos.

<sup>194</sup> Na região andina, esta peste aconteceu nos anos 30 do século passado.

que a ele incumbia recebê-las ao partirem deste mundo. E foi ‘realmente’ ele quem conduziu ao cemitério seus féretros, feitos com o maior cuidado por Fox Caro com as iniciais de cada uma. Claudio tinha visto esses féretros numa visita que fizera ao seu vizinho predicador e tinha admirado a sua simplicidade e a sua beleza. Azrael era o anjo da morte, o que recebia as almas e as acompanhava, segundo fosse seu destino, ao céu ou ao inferno, nas mitologias judaico-cristãs. Já o tenente teve menos sorte: correspondeu-lhe o anjo da justiça islâmico.

Uma das cenas das últimas páginas é o “aguardado” (muito mais pelo protagonista, claro, mas também pelos leitores) encontro de Claudio com Zoraida Awapara. Ele comparece à casa dela, atendendo ao convite formulado num encontro casual. No diálogo que eles mantêm, ouvimos que ela tem poucos amigos: “...*porque soy muy independiente y eso no le gusta a la gente.*”(p. 471) Como teoricamente o convite era para ouvi-lo tocar piano, ele pergunta o que ela gostaria escutar. Segue-se o diálogo: “...*algo nuestro, de Ayacucho o de Huancavelica*” “*Pero usted es mora.*” *Se rió y aclaró: “Ni mora ni egipcia y menos turca, como a veces creen algunos. Yo soy peruana, pero mis padres eran del Líbano.”* Isso leva Claudio a interrogá-la sobre a sua religião. Não é católica, mesmo tendo sido batizada, tampouco maometana. “*¿Entonces?*” “*Soy como soy, jovencito...*” Mas acede a explicar que o pai era maronita e a mãe drusa. Ou seja, o primeiro é cristão, mas não católico e a mãe é maometana: “...*pero ambos aprendieron a tolerarse y terminaron dejando de lado todo eso.*” (p. 472)

Interrogada novamente sobre a origem do seu gosto pela música andina, Zoraida explica que em Huanta, onde morava, tinham uma empregada que cantava essas músicas e assim ela aprendeu a cantá-las e ainda: “*No soy mora ni libanesa, sino peruana, y para ser más claros, serrana.*” Mas o jovem está interessado no exótico e pede para ela cantar alguma coisa na língua paterna. Depois, ele toca o piano e ela canta em quéchua com um acento que encanta ainda mais o nosso rapaz. Ela explica sobre a música oriental que ouvia da sua mãe: “...*a veces parece tener algo de común en los sonidos con el quechua que aprendí en mi infancia.*” (p. 473) Depois, ela toma a iniciativa e acontece o que o público leitor aguarda, de modo satisfatório para ambos. Ao despedir-se, ela pergunta: “*¿Es la primera vez?*” “*Sí.*” “*Te volvió a besar, entonces y dijo: “Eso me imaginé.*” (p. 477)

O romance acaba com a missa que a família de Claudio organiza em memória das tias-avós. Pela importância lírica destas no romance, interpretamos justa esta dupla homenagem, a religiosa, da diegese, e a literária.

Todas as pessoas conhecidas estão lá. Um renomado organista de passagem pela cidade toca acompanhado de Radulescu, tenor romeno, paciente do hospital, homem de grande cultura e amigo da família. O próprio Claudio interpreta, no magnífico órgão da Igreja Matriz de Jauja, uma obra do seu avô e, sem que ninguém estivesse ao corrente, toca umas músicas andinas que vem treinando em sigilo e que estão integradas por seu arranjo às melodias do harpista que tanto o haviam impressionado. Todo mundo elogia a beleza das interpretações. Nas escadarias da igreja, recebem o carinho de todos os conhecidos e amigos e a jovem Uscovilca se aproxima e lhe dá um beijo, desta vez, sem vergonha de ser vista.

7.13 Conto de fadas (factum), utopia pequeno-burguesa, procura de um tempo perdido? Ou uma utopia parcialmente real e possível?

Afortunadamente foi quase no final da nossa redação que tomamos contato com materiais valiosos que abordam o autor e a obra. O trabalho foi realizado dessa forma: leitura, releitura e análise própria, antes de partir para conferir os aportes e a compreensão de erros ou inconsistências das nossas observações. Neste autor em particular, acreditamos ter errado muito pouco, ou pelo menos, as opiniões dos críticos não têm acirramentos. E o mais interessante, ao depararmos com a rica entrevista que com o autor fizera Jeremías Gamboa Cárdenas, é descobrir que de muitas das coisas que apontamos e outras que doravante comentaremos o autor era consciente.

Analisar literariamente País de Jauja faz inevitável lembrar de Marcel Proust, pela sua escolha de narrar a partir dos pequenos eventos cotidianos, num meio familiar de preeminência feminina, na tentativa de universalizar a ‘leitura’ – ao menos de ‘uma parte’ – da realidade social, a partir do doméstico e corriqueiro, dos comentários aparentemente banais ou, como mencionamos antes, da fofoca<sup>195</sup>. O tempo que Martínez vai buscar deste modo não é perdido; na sua empreitada, está a recuperá-lo.

Escrito no meio de um dos momentos mais doloridos da história peruana, e talvez por isso, País de Jauja impacta pela sua carga de paz e harmonia. Pode, num momento como aquele?

A resposta, como a possibilidade de qualquer retrato que uma ficção faça de uma realidade histórica, é obviamente que sim. O que é que – a priori – não se poderia poder na ficção? Para que existiria a literatura?

---

<sup>195</sup> Walter Benjamin dizia que a narrativa de Proust representava uma ‘fisiologia da fofoca’.



E o mais curioso: toda essa criativa fabulação está ancorada numa experiência tão palpável como a do próprio autor. Acreditamos possível estabelecer um paralelo, justamente, com as utopias dos Países de *jaujas* ou *cocagnes*. As fantasias desse paraíso ‘existível’, na Idade Média, surgiram das condições adversas que enfrentavam os povos na Europa, e da conveniência das elites em hospedar a esperança modificadora longe das injustiças do sistema social imperante no próprio território, direcionando assim as vontades aventureiras e heroicas a ignotos territórios que resultaram na conquista de riquezas esperadas e inesperadas na África, no Médio Oriente, na Índia e na América. Na leitura das narrações das travessias e nas descobertas, podemos reconhecer este veio. Na época da redação de *País...*, o autor escrevia nos horários em que o subministro de energia elétrica estava disponível, sendo surpreendido às vezes pelo estrondo das bombas colocadas pelas várias facções terroristas. *País de Jauja* parece uma tentativa de ilustrar uma dissímil negociação dos conflitos.

Acreditamos encontrar no episódio de tortura praticada por Mitrídates, uma demonstração simbólica do conflito coetâneo à escrita do romance. Talvez um pouco forçada para a caracterização da personagem, se bem que ele sonhava com uma mudança radical das coisas, ainda que prevendo ‘custos’ pesados, em trecho já citado. Mais especificamente do que no romance, o autor identifica essa violência em artigo que escrevera para o *Bulletin de l’Institut français d’études andines*:

Pero mi retorno a lo vivido, en pos de inspiración o materia, no ha implicado, ni lo hace ahora, un olvido de cuán trágica ha sido en general nuestra historia, y cuán inquietante es la hora actual. Tengo muy presente la recurrente violencia que se ha abatido sobre nosotros. Ahí están para recordarlo, las matanzas de la conquista, la crueldad de la mita y las reducciones, la represión feroz que siguió a la derrota de Túpac Amaru. Y, en tiempos más recientes, las masacres de los penales, Cayara, La Cantuta, Los Barrios Altos, sin olvidar los terribles asesinatos selectivos realizados por la subversión armada. [ E también a violencia estructural] ...los millones de niños condenados al retardo por falta de proteínas, los millones de jóvenes sin trabajo ni futuro, y los cientos de miles de ancianos condenados prácticamente a la miseria y el hambre, todo por causa y obra de un modelo económico que impone a los países subdesarrollados el nuevo orden capitalista mundial, con la complicidad de los gobiernos nacionales. (MARTÍNEZ, 1999. p. 288)

Pode-se objetar que os conflitos sociais estão ausentes em grande parte, e apenas alguns foram abordados, sem aprofundamento. O autor é consciente disso, mas também opõe uma visão que remete à sua vivência concreta a partir da sua realidade social na época, que podemos chamar de privilegiada, mas que corresponde a um fenômeno verificável no continente nessas décadas, com a ampliação de uma classe média com acesso à educação pública e uma razoável margem de mobilidade social. Ou, em palavras do próprio autor: “*Aquí se trata de una utopía lírica, si se quiere, algo que de alguna manera fue realidad para mí, para mi familia y otras*

*familias de Jauja. Quizá no teníamos consciencia pero era algo que se vivía.*” (CÁRDENAS, 2003a. p. 43)

E a escolha do formato de ‘romance de formação’ faz verossímil a representação que faz do seu entorno. Ao mesmo tempo, se analisado como de ‘formação do artista’, que isso é também, parece-nos acertada a observação de Rossina Leceta Gobitz:

El retrato de País de Jauja se detiene en el momento en que el protagonista encuentra un sentido a sus vivencias del verano de 1946-1947. El tema que subyace a la novela podría resumirse en la frase “Claudio madura y descubre su vocación” y por ello es una novela de formación. La revelación que tiene el protagonista en la misa de honras, expresada en la última frase “Brilla el sol y el aire es límpido, clarísimo” es la confirmación de que el rito de pasaje a la adultez ha concluido, dando término a la formación del protagonista y con ello a la materia de la novela. (GOBITZ, 2014. p. 30)

Difícilmente um autor pode fazer uma obra que de algum modo não caiba na sua roupa, ou na sua ‘capacidade de blefe’. Acreditamos que uma oposição contrastável é ilustrativa se observamos a vida e a progressão artística de Rivera Martínez e Scorza. Resulta clara a diferença das suas apostas. Scorza, sem máquina de escrever própria à época, promete ao editor uma *pentalogia* quase pronta, da qual não tem concluído o primeiro romance – não apenas da *pentalogia*, mas da sua produção literária. Nem volume de contos tinha publicado. Rivera confessa que se não tivesse tomado contato com um computador nos anos 90 e se familiarizado logo com ele, nunca teria escrito *País de Jauja*, pela dificuldade que a escrita de uma obra de longo fôlego requer para corrigir, deslocar trechos, inserir personagens ou eventos, reformular passagens ou subtrair, para relocar estrategicamente certas informações.

Esta obra maciça é muito singular dentro da temática das obras que abordamos e oferece uma outra perspectiva, muito oportuna: as possíveis negociações de um futuro possível, não apenas para a região em diegese, mas para o mundo inteiro. Essa é a forma de epicurismo que acreditamos caracterizou a sua vida, e que permeia a obra toda: a constante procura de mitigar a dor, de controlar as paixões, ouvindo as diferentes versões sobre os temas em conflito, de encontrar felicidade nos pequenos eventos, e o destaque de todas as aproximações ao misticismo que apresentem a morte como um fenômeno natural e propugnem uma relação menos traumática com a mesma. Como podemos avaliar nas colocações de Fox Caro face à curiosidade de Claudio, que cala e interroga, para ajudar ao seu adulto narrador a mostrar a sua própria visão da espiritualidade:

«¿Siempre ha trabajado usted con ataúdes? ¿Nunca ha tenido miedo?» Sonrió y contestó: «No, nunca, y no veo por qué. Y no hay que ser injustos con la muerte, jovencito. [...] A menudo somos injustos porque olvidamos que ella es también bálsamo, alejamiento, infinitud. Olvidamos que es como una madre que nos acoge y nos devuelve, una y otra vez, a la senda del renacer. [Explica que respeta as virtudes

que predica el cristianismo, porém:] no creo en la cruz ni en la confesión, y menos que esta vida sea un valle de lágrimas. [Claudio não compreende como a morte pode ser associada com a alegria] Lo que sucede es que tenemos en mente sólo sus aspectos temibles, o la entendemos como un tránsito a un más allá tenebroso [...porque não há] purgatorio ni infierno, y tampoco cielo, sino sólo una vía sin término a través de sucesivas existencias. [viagem para onde, quer saber Claudio] el sempiterno viaje a través de la semilla, y de la flor, el insecto, la mujer, la luz, el aire... [la muerte é] como un río que desemboca en sí mismo. [Explicando então, as recomendações filosóficas necesarias para uma vida sã] humildad, limpieza de cuerpo y espíritu, comunión con la naturaleza, volver a nuestros padre, adoradores del agua, de los cerros, del cielo infinito. Ser fieles a la tierra, principio y madre de todo. (MARTÍNEZ, 1997. p. 317-318)

No tema do misticismo, encontra na imagem ‘da luz’ uma síntese presente em outras vertentes religiosas. Em passagem anterior, também numa das reuniões de Fox Caro, este inicia desta forma sua prédica:

«Nos reunimos» prosiguió, «bajo el signo de la luz, [...] Y si hablo de la luz, hermanos, quiero decir la del Sol, nuestro padre y padre de nuestros padres, Inti, Apu Inti. Y de la luz del firmamento, Hanan Pacha y la de las estrellas y de los luceros. Principio y fin de todas las cosas... [...] «Se lee en el Génesis que Dios mandó que la luz fuese, y la luz fue, obra primera del Ser Supremo. Lo mismo se lee, según me he informado, en los libros sagrados de otras religiones. Invoquemos, pues, con reverencia y agradecimiento, ese principio original... (MARTÍNEZ, 1997. p. 230)

Entendemos a aposta de *País...* como uma ideia de nação formulada a partir da realidade social e cultural do enunciador, transparente na sua estratégia, para uma configuração de leitor menos exigente que a de Scorza. Nesse sentido, destacamos o cuidado que Martínez toma em explicar qualquer alusão que possa passar despercebida ao narratário. Exemplo disso são as explicitações do paralelismo entre nomes e situações associadas com os textos helênicos ou mesmo com a epígrafe que mencionamos, de Raúl Palma. Mais tarde descobrimos, na entrevista que deu a Jeremías Gamboa Cárdenas: “*Me dije que si la novela era ficción, el epígrafe también podía ser inventado. Y como necesitaba de uno que facilitara la comprensión del texto, imaginé a ese autor.*” Estende assim as liberdades que Scorza inaugurara nos seus paratextos e que tanto enfureceram a crítica silenciadora, porém, com pedagogia face ao leitor, distinta do ficcionalizador de Garabombos e Agapitos. Comparando os dois nesse sentido, diríamos que o autor de *País...*, se dirige ao leitor como se faz no letramento, enquanto Scorza se dirige a alunos mais avançados, cobrando deles o raciocínio crítico e um maior compromisso das forças intelectuais na operação de deciframento.

Os momentos históricos são diferentes, o mercado editorial, o público disponível, também. Por caminhos diversos e originais, a obra de Edgardo Rivera Martínez não deixa de se ajustar aos conceitos que Cárdenas levanta de Ángel Rama, referindo-se a Arguedas:

[...] hay, en esta novedad, un fortalecimiento de las que podemos llamar culturas interiores del continente, no en la medida que se atrincheran rígidamente en sus tradiciones, sino en la medida que se transculturán sin renunciar al alma, como habría dicho Arguedas. Al hacerlo, robustecen las culturas nacionales, (y por ende el proyecto de una cultura sudamericana), prestándole materiales y energías para no ceder simplemente al impacto modernizador externo en un ejemplo de extrema vulnerabilidad. La modernidad no es renunciable y negarse a ella es suicida; lo es también renunciar a sí mismo para aceptarla. (RAMA, 1985, p. 71 Apud CÁRDENAS, 2003a, p. 104)

Consideramos aquela digressão sobre os irmãos Capac com que começamos este aparte, em absoluto gratuita, porque perfeitamente assimilável à atitude e ao simbolismo da obra em análise no referente ao choque cultural, que pode marcar uma diferenciação com outras obras que resgatam/aram uma resposta unívoca e intransigente em tudo relacionado à hibridização ou transculturação. Esquecendo muitas vezes um detalhe que Arguedas tentara advertir, tanto em seus trabalhos antropológicos ou etnográficos quanto na sua literatura: a necessidade de compreender as diferenças culturais e inclusive linguísticas, que não apenas aimará e quéchua. Além dessas diferenças pré-colombianas, e também relacionadas a estas, as formas variadas que adquiriram tanto a dominação quanto a resistência desses povos.

#### 7.14 Santiago Roncagliolo

*“Considero que la historia sea ante todo un arte, un arte esencialmente literario. La historia existe solo con el discurso.”*

Georges Duby  
(*Historiador francês, 1919 – 1996*)

#### 7.15 *Abril rojo*: a história recente do Peru e as literaturas andinas

O romance que abriu as portas do mundo das letras ao escritor peruano Santiago Roncagliolo, ainda que considerado pelo próprio autor como *thriller* ou romance policial, está, pela sua trama e sua estratégia narrativa, inevitavelmente ligado ao relato histórico dos acontecimentos político-sociais do seu país de nascimento.

Santiago Roncagliolo nasce em Lima em 1975. De *La Guerra Silenciosa* foram publicados apenas os dois primeiros volumes. Quando está com dois anos, seu pai tem que partir para o exílio e leva a família para o México. Ele convive com os filhos de outros exilados

da América Latina. Retorna a Lima com dez anos e aprende a se *camaleonizar*, sobretudo na linguagem e nas atitudes machistas, para não resultar estranho aos seus colegas agressivos do colégio religioso em que continua a cursar o primário. É o tempo da guerra, das explosões, dos sequestros e massacres. O autor conhece o medo que, confessa, será tema presente em todas as suas obras. Conclui seus estudos universitários em Linguística e Literatura na *Pontificia Universidad Católica del Perú*. Graças às boas relações políticas da família, consegue um cargo na *Defensoría del Pueblo*. Trabalha redigindo ou corrigindo discursos políticos ou outros textos burocráticos. Percebe que o seu futuro poderia convertê-lo no que resultaria a sua personagem do romance que abordaremos. Assim, junta sua poupança e parte para Madrid (2000) para tentar ser escritor, como outros compatriotas fizeram. Ganha (diz que mal) a vida escrevendo roteiros, ou como escritor fantasma, sempre driblando as dificuldades para regularizar a sua estadia na Europa, o que não conseguia por não ter emprego fixo, que não podia obter por não ter os documentos em regra. Escreve diferentes gêneros para diferentes públicos, crônicas, contos infantis, peças de teatro, com regular sorte. Em 2006, (com 31 anos), seu romance *Abril rojo* ganha o Prêmio Alfaguara, sua sorte muda. A partir de então, publicou: *La cuarta espada. La historia de Abimael Guzmán y Sendero Luminoso*, 2007, *Memorias de una dama*, 2009, *Tan cerca de la vida*, 2010, *El amante uruguayo. Una historia real*, 2012, *Mi primera vez*, (cuentos), 2012, *La casa embrujada / La abuela*, 2013, *Óscar y las mujeres*, 2013, *El gran escape*, 2013, *La pena máxima*, novela, 2014, *La noche de los alfileres*, novela, 2016.

O material que empregou para redigir *Abril rojo* é parte de um trabalho que realizou como jornalista na região do conflito: “Estuve en Ayacucho durante dos, tres años, moviéndome también a otras regiones. Para mí esta estancia fue casi como una maestría en ciencias políticas. Eran los últimos años de Fujimori, una situación muy delicada.”<sup>196</sup> Portanto, bastante semelhante à pesquisa realizada por Scorza, mas num momento histórico diferente. Pertencia ele a uma geração-criança quando o conflito teve lugar. E o autor é consciente da dissímil perspectiva que isso lhe oferecera. Assim explica a sua distinta aproximação ao tema de outros romances que precederam o seu, como por exemplo *Lituma en los Andes* (1993) de Mario Vargas Llosa, *Rosa Cuchillo* (1997) de Óscar Colchado e *La hora azul* (2005) de Alonso Cueto.

—Lituma en los Andes y Rosa Cuchillo son de otra década, cuando en la sociedad peruana todavía existía la idea de que alguno de los dos bandos tenía razón. En cambio, la novela de Cueto y la mía son de la década posterior, cuando se empezaba a sospechar que ninguno de los dos bandos estaba exento de culpa y todos nos

---

196 VERVAEKE, Jasper y MAESENEER Rita De. *Entre las ventas de Stephen King y las críticas de Roberto Bolaño. Una conversación con el escritor peruano Santiago Roncagliolo*. Universiteit Antwerpen (Bélgica). *Espéculo*. Revista de estudios literarios. *Universidad Complutense de Madrid*. 2010.

preguntábamos cómo era posible que hubieran muerto setenta mil peruanos. (VERVAEKE y MAESENEER, 2010)

Descreve então o que entende como o enfrentamento de duas vertentes literárias: a dos vargallosanos e a dos arguedianos, opostas na maneira de entender a nacionalidade. “Ahora, al contrario, creo que nos estamos dando cuenta de que vamos a vivir juntos, nos guste o no.” Já sobre a diferença com o romance de Cueto, entende que esta se deve, em parte, à idade diferente e também ao fato de ter estado na região e investigado os fatos:

Yo también soy blanco, capitalino y clasemediero, pero de una generación que ya no puede ser sospechosa: éramos niños en la época de la guerra. [...] Entré en contacto con los militares y con los senderistas, todo lo cual cambió mucho mi manera de ver las cosas. Tanto esta experiencia personal como el cambio de generación hicieron que en la novela yo impusiera un punto de vista diferente. (VERVAEKE y MAESENEER, 2010)

Explica também não ter se sentido seguro em recriar personagens indígenas. Seu protagonista é mestiço, mas vem de Lima, o que facilitaria de certo modo a identificação do leitor *costeño*. E obedecia também a uma leitura ideológica:

Esa decisión también servía para poner de manifiesto algo que pensaba respecto a este conflicto: todos decían que estaban defendiendo a los campesinos, pero los que dirigían, o bien estaban en Lima, en el caso de los militares, o bien eran intelectuales de la clase media mestiza provinciana, en el caso de Sendero Luminoso. Los campesinos eran, una vez más, la mano de obra. Esa situación me venía muy bien para no tener que meterme con ellos. Los conflictos en la novela son conflictos entre mestizos. (VERVAEKE y MAESENEER, 2010)

É clara a relação dessas leituras da realidade com o terreno dos antagonismos no plano literário do qual já falamos neste trabalho, com os enfrentamentos fratricidas, que só debilitaram o campo literário peruano, causando perdas tão danosas às obras e aos autores. Roncagliolo faz referência ao efeito pernicioso do ódio criado por esses antagonismos:

En la literatura peruana hay dos bandos claramente diferenciados: los que se acercan más a la zona rural y los de la capital. Son políticamente opuestos y mantienen una pésima relación en los debates públicos. También en este sentido, pertenecer a mi generación es una ventaja, porque yo no formo parte de estos debates. Al fin y al cabo tales enfrentamientos resultan ser más bien personales. [...] son odios personales, pero como no quieren expresarlos directamente, los disfrazan. (VERVAEKE y MAESENEER, 2010)

O *locus* da diegese de *Abril...* é Ayacucho<sup>197</sup>, epicentro das lutas lideradas por Abimael Guzmán, hoje em prisão perpétua, incomunicável, na base naval do Callao, desde sua captura em 1992.

---

<sup>197</sup> No departamento andino de Ayacucho concentra-se mais de 40% dos mortos e desaparecidos reportados à CVR. Somando a elas as vítimas consignadas pela mesma CVR nos departamentos de junín, Huánuco,

Interessa a esta tese verificar como e por que podemos considerar *Abril rojo* um texto criado para trabalhar de modo histórico ou, pelo menos, de modo a dar assistência na construção do(s) discurso(s) histórico(s) sobre esse período tão traumático das lutas sociais da América Latina.

Partindo do convencimento de que, no relato construído por Roncagliolo, as principais ideias estruturadoras, ou as “perguntas do historiador”, de que fala Jorge Hernández<sup>198</sup>, radicam na tentativa de identificar e expor os elementos constitutivos culturais que facilitaram (facilitam) uma violência social da magnitude que caracterizou a *guerra popular* na sociedade peruana. Seguindo, em alguns aspectos, características ideológicas, políticas e organizativas semelhantes às de outros movimentos revolucionários do continente – sobretudo nos anos 1960 e 1970 – distinguiu-se pelo radicalismo y acirramento, o que o transformou quase com certeza, no mais sangrento da região. No que se refere às perguntas ou ao enfoque historicista do autor, tentar-se-á demonstrar que a viga-mestra, sobre a qual está arquitetada a estratégia narrativa da obra, consiste em colocar, em cenas verosímeis de um enredo possível, personagens que permitam tornar perceptíveis (permitir sentir) as construções imaginárias subjacentes às várias vertentes teológicas que estão presentes nas populações comprometidas, tudo o que nelas está relacionado às ideias de morte, de dor, de sofrimento e de *sacri-fício*, compartilhando, ambos os lados em disputa, em apreço pelo discurso belicista, com subjacente místico e teleológico e desprezo ou desapego pela vida terrena.

#### 7.16 Algumas informações do contexto

A *guerra popular*, ou *lucha armada*, teve início simbólico no 17 de maio de 1980, com a destruição das urnas eleitorais em Chusqui, no retorno à democracia formal do Peru depois de 17 anos de governos militares. O PCP-SL (*Sendero Luminoso*)<sup>199</sup> é uma excisão do antigo Partido Comunista Peruano, liderada por Abimael Guzmán. Este professor de filosofia da *Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga*, depois de visitar a China na década de 60, abandona a Universidade, passa à clandestinidade e empunha a ideia de que a guerra de

---

Huancavelica, Apurímac y San Martín se chega ao 85% das vítimas registradas. (Em: *Conclusiones, de la Comisión de la Verdad y Reconciliación - CVR*) Em:

<http://www.cverdad.org.pe/ifinal/index.php> Acesso em 21/09/2019

<sup>198</sup> HERNÁNDEZ, Jorge Lozano: *El discurso histórico*, Sequitur, Madrid, 2015

<sup>199</sup> O nome provém de uma frase de José Carlos Mariátegui: “*el marxismo-leninismo es el Sendero Luminoso del futuro.*”

classes será protagonizada pelos camponeses dos Andes Centrais, na sua maioria descendentes diretos ou mestiços das culturas originárias, sobretudo quéchua-falantes<sup>200</sup>. Uma das características distintivas do PCP face à maioria dos movimentos revolucionários dos países vizinhos foi a espetaculosidade de suas ações com a finalidade de “aterrorizar” a população e as forças armadas. Forças policiais militares e grupos paramilitares os enfrentaram, valendo-se de todas as metodologias de “guerra sucia” já conhecidas no continente. Já o lado subversivo se dedicou a dinamitar torres de transmissão de energia, provocando os famosos “apagões”, a promover invasão armada de povoados, a executar fazendeiros escravagistas, militares, policiais, ou delatores e outras autoridades institucionais; e de levar, à força, combatentes camponeses para integrar as suas fileiras.

O número de peruanos mortos ou desaparecidos como resultado dos enfrentamentos da Guerra Interna indica a magnitude do conflito<sup>201</sup>. Por exemplo, se compararmos essas cifras com as das lutas políticas de Argentina, culminadas quase 15 anos antes, —30 mil vítimas, também entre mortos e desaparecidos—, principalmente às mãos do que se deu em chamar “*terrorismo de Estado*.”

A composição da população do Peru é: ameríndios, 45 a 49%, na sua maioria quéchua, segmento mestiço 30 a 37% (sobretudo, de sangue espanhol e quéchua), brancos (7 a 15%); negros e mulatos (5 a 7%) e imigrantes de origem asiática (principalmente chineses e japoneses) 3 %.<sup>202</sup> A maioria dos mortos nessa guerra eram indígenas ou mestiços.

### 7.17 Participação na construção do discurso histórico

Não é apenas a temática do romance que nos fala da intenção do autor de meter o corpo no *corpus* literário na construção do discurso histórico sobre esse período convulsionado do seu país. Como fatores externos ao relato, podemos citar, seguindo as recomendações de Genett, os paratextos que ajudam a negociar um estatuto de leitura para orientar a recepção. Assim, na página seguinte à capa:

Siempre quise escribir un thriller, es decir, un policial sangriento con asesinos en serie y crímenes monstruosos. Y encontré los elementos necesarios en la historia de mi país:

<sup>200</sup> Língua que Guzmán tinha estudado, a instâncias do reitor da sua Universidade, o destacado antropólogo Efraín Morote, considerado um dos mentores intelectuais do movimento.

<sup>201</sup> La CVR estima que la cifra más probable de víctimas fatales de la violencia es de 69.280 personas. Estas cifras superan el número de pérdidas humanas sufridas por el Perú en todas las guerras externas y guerras civiles ocurridas en sus 182 años de vida independiente. (CVR)

<sup>202</sup> Em: <http://www.reportaje.com.pe/demografia-peru.html> Acesso em 21/09/2020.



una zona de guerra, una celebración de la muerte como la Semana Santa, una ciudad poblada de fantasmas. ¿Se puede pedir más? (RONCAGLIOLO, 2006, p. 2).

Soma-se a isto, a menção à(s) pesquisa(s) de arquivos sugerida no paratexto final.

Los métodos de ataque senderistas descritos en este libro, así como las estrategias contrasubversivas de investigación, tortura y desaparición, son reales. Muchos de los diálogos de los personajes son en realidad citas tomadas de documentos senderistas o de declaraciones de terroristas, funcionarios y miembros de las Fuerzas Armadas del Perú que participaron en el conflicto. Las fechas de la Semana Santa del año 2000 y la descripción de sus celebraciones también son verdaderas. Sin embargo, todos los personajes, así como la mayoría de las situaciones y lugares aquí mencionados, son ficticios, e incluso los detalles reales han sido descontextualizados de su lugar, tiempo y sentido. Esta novela cuenta, como todas, una historia que podría haber ocurrido, pero su autor no da fe de que haya sido así. (RONCAGLIOLO, 2006, p.170).

Não temos encontrado nas entrevistas com o autor, a que tivemos acesso, uma única menção a Scorza. Mas esse paratexto parece escrito a quatro mãos. *Aquela* “Noticia”, antes do primeiro capítulo de *RR*: “*Este libro es la crónica exasperantemente real [...] En Yanacocha busqué, inútilmente, una tarde lívida, la tumba del Niño Remigio. [...] Más que un novelista, el autor es un testigo [...] los excesos de este libro son desvaídas descripciones de la realidad.* (SCORZA, 1970, P9-10)

Posterior à publicação de *Abril rojo*, essas e outras pesquisas do autor sobre o mesmo tema produzirão “*La cuarta espada. La historia de Abimael Guzmán y Sendero Luminoso*, Debate, 2007 (quarta espada em referência a Marx – Lenin – Mao e, Guzmán). Outro *trilher político* (histórico) é *La Pena máxima*, ambientado no mundial de futebol de 1978, quando o protagonista, num salto *en arriere* no tempo, é o jovem Félix Chacaltana Saldívar.

Mas o que nos interessa é perscrutar no romance elementos de verificação desse propósito de intervenção no discurso histórico, das perguntas historicistas que nele levanta e a estratégia narrativa orientada para esses propósitos, porque se dão nessa discussão os eixos fundamentais deste trabalho, em relação aos motivos extraliterários que determinam o apagamento da obra scorziana.

#### 7.18 Breve sinopse do romance *Abril rojo*

A obra narra as investigações que realiza o protagonista, Félix Chacaltana Saldívar, fiscal distrital adjunto, sobre uma série de homicídios relacionados, com requintes de crueldade extrema. A aparição de um cadáver carbonizado com um braço arrancado, no pequeno povoado

de Quinoa, próximo a Ayacucho, em época de festas religiosas, é o início das peripécias deste fiscal. Cada uma das futuras vítimas entrará em contato durante a trama, por diversos motivos, com o protagonista, até que, num golpe de sorte, ou de (pouco verosímil) piedade do organizador dos crimes, em lugar de última vítima, Chacaltana vira o algoz do Comandante Carrión.

O relato se realiza da seguinte forma: a) narrador onisciente em 3º pessoa; b) transcrição dos informes oficiais do próprio fiscal e mais outros (dois) que mencionaremos; c) fluxo do pensamento e da consciência do protagonista e d) construção de diálogos. Há também a irrupção de textos em fonte menor, cheios de erros de ortografia, de incompreensível origem no momento em que aparecem, mas que cobram sentido ao ser revelada a fonte no episódio final (o Comandante Carrión). O tempo da narração vai de 9 de março a 10 de maio de 2000, diferentes datas desse período aparecem como título das partes (a modo de capítulos), num total de nove.

O tempo da diegese estende-se até a infância do protagonista nas suas olvidadas ou fragmentadas recordações ou sonhos, que aparecem como *leitmotivs*<sup>203</sup> e que se tornam compreensíveis na revelação final do modo como morreram os pais de Félix. Do deambular demente final do protagonista pelas áreas próximas a Ayacucho, onde acontece praticamente toda a trama, nos inteiramos pelo informe que reporta aos seus superiores um dos personagens, até então, aparentemente secundário, o agente do Servicio Nacional de Inteligência Carlos Martín Elúspuru.

Apenas como exemplificação e para estabelecer contato com a escrita de Roncagliolo, vão aqui alguns exemplos de como operam essas vozes narrativas. O romance propriamente dito começa com um dos (no fim do mesmo entendemos) ‘informes’ de Chacaltana, em itálico para posteriores identificações das mudanças de foco narrativo. A informação é a de que Justino Mayta Carazo (31), depois de uma bebedeira descomunal pelos dias festivos, entrou a descansar num palhar no galpão do seu vizinho:

[...] no notó nada sospechoso ni encontró a nadie y se dirigió a través del patio directamente al pajar, donde se recostó. Manifiesta haber pasado ahí las siguientes seis horas solo. Nemesio Limanta Huamán (41) ha refutado su versión afirmando que a las doce horas sorprendió abandonando el pajar a la joven Teófila Centeno de Páucar (23), esposa de Deolindo Páucar Quispe (32) y dotada, según testigos, de unas considerables postrimerías y un apetito carnal muy despierto, lo cual ha sido prácticamente desmentido tanto por su cónyuge como por el susodicho declarante Justino Mayta Carazo (31). [pouco mais tarde] en circunstancias en que estiraba los brazos para despertarse, el declarante manifiesta haber tocado un cuerpo áspero y rígido oculto a medias entre la paja. [...] asemejando más bien un tronco quemado,

---

<sup>203</sup> “*golpes, golpes...*” uma dezena de vezes, muitas delas relacionadas também com a palavra *fuego*, que também cobra sentido com as revelações do final da obra.

negro y pegajoso. Procedió a retirar las últimas briznas de paja que lo cubrían, encontrando una superficie irregular perforada por diversos agujeros. Descubrió, según refiere, que uno de esos agujeros constituía una boca llena de dientes negros, y que en la prolongación del cuerpo quedaban aún retazos de la tela de una camisa, igualmente calcinada y confundida con la piel y las cenizas de un cuerpo deformado por el fuego. (ROCAGLIOLO. 2012. p. 7)

É o primeiro corpo que aparece e o fim desse texto descreve a dimensão do vilarejo e o nome da personagem principal do enredo:

[...] los gritos de terror de Justino Mayta Carazo (31) despertaron a los otros 1.575 vecinos de la localidad.  
Y para que así conste en acta, lo firma, a 9 de marzo de 2000, en la provincia de Huamanga,  
Félix Chacaltana Saldívar  
Fiscal Distrital Adjunto (ROCAGLIOLO. 2012. p. 8)

Segue, agora sem itálico o narrador onisciente – e chegado ao mundo das letras – que nos descreve um Chacaltana feliz ao revisar seu texto.

Ahora sí. Era un buen informe. Seguía todos los procedimientos reglamentarios, elegía sus verbos con precisión y no caía en la chúcará adjetivación habitual de los textos legales. Evitaba las palabras con ñ – porque su Olivetti del 75 había perdido la ñ – pero conocía suficientes palabras para no necesitarla. Podía escribir “cónyuge” en lugar de “señor esposo”, o “amanecer” en lugar de “mañana.” (ROCAGLIOLO. 2012. p. 8)

A eleição e caracterização da personagem protagonista é sem dúvida o mais significativo desses elementos. Este aparente anti-herói carrega nas suas costas o peso de diferentes heranças e funções narratológicas, no que diz respeito a sua tarefa de embaixador psicológico face ao leitor. A sua profissão é indicadora de uma das principais marcas historicistas da obra. Na sua obsessão e quase devoção pelos arquivos, pelos informes e documentos oficiais, Chacaltana assume a parte de paternidade autobiográfica. É caracterizado como um ‘rato de biblioteca’. Não casualmente, ao terminar de revisar um dos seus relatórios: “Se repitió satisfecho que, en su corazón de hombre de leyes, había un poeta pugnando por salir” (RONCAGLIOLO, 2006, p. 8).

Chacaltana parece representar, ao mesmo tempo, o leitor comum, o peruano “que não participou diretamente”<sup>204</sup> dos fatos políticos, o cidadão comum, mal ou (des) informado apenas pelos meios de comunicação de massa. O fiscal, com seu cariz inocente e legalista, toma da

---

<sup>204</sup> A própria obra nos persuade a evitar objetivações como inocente ou alheio aos fatos: “*Nunca se le habría ocurrido que uno podría ser responsable de una muerte simplemente así, por defecto, sin haber hecho nada para producirla. Quizá él no era el único culpable. Quizá había más, de hecho, quizá vivía en un mundo donde todos eran culpables de algo.*” (RONCAGLIOLO, 2006, p. 63) e: “*Debería usted pasearse un poco entre las celdas. Vería cosas interesantes. Quizá se le quitaría esa manía de distinguir entre terroristas e inocentes, como si esto fuera cara o sello.*” (No diálogo de Chacaltana com o senderista preso, destaque nosso) (p. 78)

mão esse leitor para levá-lo, surpresa após surpresa, ao “deserto do real” (emprestando as palavras de Morfeus no filme “Matrix”). “Nosso” fiscal, hesitando sempre, acaba escolhendo a pílula vermelha. O leitor vai junto.

Fora de intenção qualquer tentativa de colocar a obra dentro de alguma das categorias das literaturas historicistas. Compartilhando a convicção de Antonia Viu em *Una poética para el encuentro entre historia y ficción* que todas elas formam, de algum modo o mesmo *corpus*:

[...] difícil delimitar un corpus específico de novelas [...] y ha llevado a varios críticos y teóricos de la narrativa hispanoamericana a proponer ciertas clasificaciones de acuerdo con el lugar desde el cual sitúan su análisis. Términos como “nueva crónica de Indias”, “nueva novela histórica”, “novela neobarroca”, “ficción de archivo”, “metaficción historiográfica” o “novela histórica posmoderna” suelen aplicarse a una misma novela. (VIU, 2006)

Esta digressão se justifica, pelo espírito da obra em questão. Tanto na temática em sua intencional intervenção no discurso histórico, quanto na sua linha fundamental de formulação historicista. Esta é, ao nosso ver, a de propiciar uma crítica sistemática dos “documentos” do período, (através de recursos estilísticos como a ironia ou a sátira) e justamente do papel, mais que (des)informativo de muitos deles, o de silenciador por “desaparecimento” de certas fontes documentais. Entre elas, aquela comum aos mais atrozes momentos da história do nosso século passado: a dos corpos. Tema que retomaremos nas conclusões.

Entendemos que *Abril rojo* permite a leitura de uma disputa no discurso, pelo discurso. Numa tentativa outra que as produzidas pelos dois polos dessa guerra, assinalando neles um *pitonismo*<sup>205</sup> teológico e teleológico, separando, desmontando e *identi*-ficando-os como um discurso dualista com muito de especular.

A parte satírica de descrédito à documentação oficial, já percebemos no informe que abre o romance. Talvez, no céu das personagens literárias, Chacaltana tenha participado de algum workshop de escrita burlesca com *El Niño Remigio*.

Do mesmo modo que sinalizamos em Scorza, os *informes*, obsessão e porto de segurança psicológica de Chacaltana, desnudam, pelo exagero, o absurdo dos tantos comunicados militares, que os médios repetiam, ora obedientes, ora cúmplices, durante as ditaduras militares em AL, fabulando inverossímeis ‘tentativas de fugas’ as mortes de prisioneiros executados, ou dos que não resistiam às espantosas sessões de tortura. Bastem,

---

205 O neologismo *pitonismo* (das *pitonisas*) no sentido que Foucault dá aos discursos dos gregos épicos: “el discurso verdadero por el cual se tenía respeto y terror, aquél al que era necesario someterse porque reinaba, era el discurso pronunciado por quien tenía el derecho y según el ritual requerido; era el discurso que decidía la justicia y atribuía a cada uno su parte; era el discurso que, profetizando el porvenir, no solo anunciaba lo que iba a pasar, sino que contribuía a su realización, arrastraba consigo la adhesión de los hombres y se engarzaba así con el destino. (FOUCAULT, 1992, p. 9)

como exemplo, trechos do informe pelo qual Chacaltana se inteira do procedimento militar no domicílio da família Mayta Carazo, que sequestrou Edwin, cujo corpo aparecerá, muito tempo depois, numa fossa comum.

Con fecha 8 de marzo de 1990 [...] un destacamento de las Fuerzas Armadas se apersonó en el domicilio de la familia Mayta Carazo, [...] para efectuar las correspondientes averiguaciones [...] haciendo uso de su prerrogativa, encapuchados y armados con sendos fusiles H&K de combate contrasubversivo, encontrando en su interior a la familia [...] Tras su ingreso al lugar, los dos varones Mayta, que no presentaron resistencia, fueron reducidos con las culatas de las armas para mayor seguridad [...] procediendo en consecuencia a incautar los bienes de la familia y detener al sospechoso Edwin Mayta Carazo, dejando a su hermano libre en atención a que durante el interrogatorio se le había quebrado el fémur de la pierna izquierda. Simultáneamente, la madre de ambos, Nélica Carazo viuda de Mayta, hizo acto de intentar entrar en la casa con sus vástagos, ante lo cual los efectivos del Ejército del Perú se vieron obligados a retenerla para no entorpecer la labor de las autoridades. Subsecuentemente, como demuestra el correspondiente certificado médico, Nélica Carazo sufrió rotura de mandíbula con complicaciones en la estructura ósea parietal. (RONCAGLIOLO, 2006, p. 69 - 70)

Para complementar esses ‘documentos’ da história ficcionalizada, compõem o elenco: o Comandante Carrión, do exército, o Juiz Briceño, o padre Quiroz e o chefe de Polícia, Capitán Pacheco (quatro representantes dos poderes do Estado), um terrorista, Hernán Durango Gonzalez, *terrucó*<sup>206</sup> preso e Edith Ayala, jovem filha de senderistas mortos há tempos, com quem Chacaltana começa uma relação amorosa. A outra escolha mais original e oportuna é a do médico forense, Faustino Posadas.

A consonância desta escolha vem do lado bárbaro destas constatações sobre os documentos, sobre o material que fornece informações sobre certos processos e procedimentos das forças em pugna nos acontecimentos políticos da nossa história recente.

*Abril rojo* apresenta uma trama em que essas atrocidades são cometidas por um *serial killer* que faz cinco vítimas. O objetivo desses crimes, que é o suspense do enredo, é a ‘queima de *archivo*’, programada pelo Comandante Carrión e (como saberemos apenas na última página) pelo agente de Inteligencia Elésperu. As vítimas “necessárias” da operação são o padre Quiroz, conhecedor e partícipe na queima de corpos de subversivos no crematório da sua igreja, o preso González, que conhece os crimes de ambos e o Tenente Alfredo Cáceres Zalazar, autor de inúmeros crimes e considerado um sanguinário até pelos próprios colegas. Os coadjuvantes ou ‘danos colaterais’ (no jargão belicista) formam parte da estratégia de camuflagem da

---

206 Nome dado aos integrantes do PCP-SL, no caso de Hernán (González, podemos intuir uma representação de Abimael Guzmán (conhecido como presidente Gonzalo).

operação, para colocar a responsabilidade no PCP-SL, representando uma coreografia macabra do mito de Inkarrí<sup>207</sup>, das culturas andinas.

— Los campesinos andinos creen que las partes de Tupac Amaru fueron enterradas en distintos puntos del imperio, para que su cuerpo nunca se volviese a unir. Según ellos, esas partes están creciendo hasta unirse, y cuando encuentren la cabeza, el inca volverá a levantarse y se cerrará un ciclo. El imperio resurgirá y aplastará a los que lo desangraron. La tierra y el sol se tragarán al Dios que los españoles trajeron de fuera. A veces, cuando veo a los indios tan sumisos, tan dispuestos a aceptar lo que sea, me pregunto si por dentro no piensan que ese momento llegará, y que algún día nuestros papeles se invertirán.

¿Qué tiene que ver Sendero Luminoso con eso?

— Muchísimo. Sendero se presentó como ese resurgimiento. Y siempre fue consciente del valor de los símbolos. A una mujer la mataron y volaron su cuerpo con explosivos para despedazarla. Así, sus pedazos nunca volverían a juntarse. Su resurrección se hacía imposible. (RONCAGLIOLO, 2006 p. 124)

É com estas palavras que Chacaltana é informado pelo padre Quiroz sobre o mito, ante a pergunta de qual poderia ser a causa da extrema crueldade nos crimes da série, que até então, ele acredita serem obra do PCP-SL.

#### 7.19 *Natural Born Killers?*

Como pergunta historicista articuladora do drama, está a da origem dessa violência que descreve quase como genética. Do mesmo modo que o filme “Assassinos por Natureza”, dirigido por Oliver Stone, com roteiro de Quentin Tarantino, podia ser interpretado como uma metáfora: a de que os Estados Unidos estão condenados a pagar um alto preço de violência interna pelo extermínio dos povos originários, as históricas exações de territórios aos seus vizinhos, e por práticas de dominação econômica, bélica e cultural aplicadas em grande parte do mundo. Em coincidência com *Abril rojo*, no filme há menção à incomunicação com os escassos descendentes dos povos originários, ao machismo, ao sexismo, ao consumismo, às drogas legais e ilegais e à influência nociva da televisão (“*televisão demais*” é a explicação do índio na Parábola da serpente, para o estado alterado do Mickey). Roncagliolo rastreia, nas pistas do passado, na partição cultural e social determinada pela cor da pele, as práticas sociais de um patriarcado ancestral, pelo profundo arraigamento no imaginário e nas práticas coletivas

---

207 Este mito foi recolhido inicialmente em 1955, em Cuzco, por uma equipe de antropólogos da qual formava parte Efraín Morote, posteriormente reitor da *Universidad de Huamanga*, que convidou como professor Abimael Guzmán. Posteriormente se recolheram mais de 15 versões espalhadas pela cultura oral por diferentes regiões. José María Arguedas dedicou-lhes uma importante investigação e recopilação. Scorza também inclui na sua *A guerra silenciosa* a versão de Arguedas deste mesmo mito.

das diversas manifestações teológicas, e coloca em cena o que parece ser uma condenação semelhante à de Stone para o Peru. Verificaremos a continuação, algumas delas.

## 7.20 À procura do DNA da violência peruana: fratura social, o índio esse “outro” desconhecido

A fratura social brancos-índios/mestiços é uma constante nas literaturas andinas e é simbolizada pela impossibilidade de comunicação, por uma barreira não apenas linguística. A frequência da impotência que provoca essa alteridade que não fala, que não quer(?) falar. Esse fenômeno é verificável até em representações forâneas dessas culturas na literatura:

—¡Entablar relaciones con los habitantes! Padre Juan, se nota que venís de España. El Perú es otro mundo, un mundo de vencedores y vencidos, y los vencidos no hablan con los vencedores. [...] ¡Qué queréis! Para él, los buenos tiempos eran aquellos en que los españoles no estaban aquí. Hasta los jóvenes, que no los han conocido, sueñan con ellos. ¿Y cómo luchar contra los sueños? En efecto, hoy el sueño constituye para esa gente lo esencial de la existencia. Soñar con lo que fue. (DAVENAT, 2005 p. 4)

Roncagliolo não tenta, como Scorza e em maior medida Arguedas, ficcionalizar o índio, Colocá-lo em cena com sua voz, suas sensações ou pensamentos. As personagens protagonistas do enredo falam “do” índio, não “desde” ele, e o estranhamento é singular, desnudando a realidade de que, invadidos e dominados, ainda não foram conhecidos. Vejamos a seguinte seleção de menções aos índios e mestiços, às vezes simplesmente campesinos, nas vozes dos protagonistas de *Abril...*:

[Padre Quiroz] “Los indios son tan impenetrables.” (p. 27) “Un indio bastante corto de mente, en realidad. No lo considero capaz de planear nada.” (p. 31) “Por fuera, cumplen los ritos que la religión les exige. Por dentro, sólo Dios sabe qué piensan.” (p. 103). “...cuando veo a los indios tan sumisos, tan dispuestos a aceptar lo que sea,” (p. 124) “desde la noche del Miércoles Santo, los indios se abandonan a las fiestas más... pecaminosas. Corren mares de alcohol, mucho sexo, normalmente hay incidentes violentos. Es así hasta el Domingo de Resurrección.” (p. 125)  
[Capitão Pacheco] “los indios nunca reclaman. No les importa.” (p. 38)  
[Comandante Carrión] “—Porque no hablan nunca. ¿O aún no lo ha notado? Los campesinos siempre evitan aparecer, se esconden.” (p. 22) “No conoce a los cholos. ¿No los ha visto pegándose en la fiesta de la fertilidad? Violentos son.” (p. 23) “Los campesinos no les preguntaron nada a esos periodistas. No podían, ni siquiera hablaban castellano.” (p. 23) “¿Usted qué opina de los campesinos? ¿Que son buenos? ¿Inocentes? ¿Que se limitan a correr por los campos con una pluma en la cabeza? No sea ingenuo pues, Chacaltana. No vea caballos donde sólo hay perros. (RONCAGLIOLO, 2006 p. 24)

O próprio Chacaltana, hospedado num casebre de camponeses que não falam em momento algum, acorda ao ouvir explosões: “Nadie en la familia le respondió. Todos juntos,

apretados, le dieron esta vez la impresión de un nido de serpientes.” (RONCAGLILOLO, 2006, p. 45)

## 7.21 A dor, o sofrimento, a morte, o sacrifício no discurso místico-religioso

Podemos começar por lembrar algumas informações aportadas pelo relato, como a do significado do nome Ayacucho. Literalmente, ‘rincão dos mortos’ (do quéchua aya (morto, cadáver) y k’ucho (rincão, canto). Interessante também descobrir que, junto com Sevilha, são as duas cidades que mantêm as tradições rituais mais antigas do catolicismo nas Celebrações da Semana Santa, cujas festividades (em Ayacucho) duram dez dias, atraindo milhares de pessoas.

Como nos ilustra o Padre Quiroz: “*Ésta y la de Sevilla. Ayacucho guarda el recuerdo del cristianismo más antiguo. El Viernes de Dolores, por ejemplo, ya no se celebra en la mayor parte del mundo.*” (p. 103)

Assim, como os fatos têm lugar justamente nessas datas, Roncagliolo – ou melhor, Chacaltana – ‘fotografa’ e ilustra o arsenal pictórico da cidade. Como ao descrever a Igreja Del Corazón de Cristo:

La iglesia del Corazón de Cristo se elevaba más allá del arco, casi donde empezaba la cuesta. [...] sus vitrales eran representaciones de las estaciones de Cristo. En una esquina, se elevaba un altar de la Virgen de la Dolorosa con sus siete puñales en el pecho. Del otro lado, cerca de la sacristía, una imagen de Cristo arrastrando la cruz hacia el Gólgota. [...] La imagen de Cristo crucificado vigilaba el altar [...] Félix Chacaltana se fijó en su tétrica desnudez, en las gotas de sangre que corrían por su rostro, en las heridas de sus manos y sus pies atravesados por clavos, en el tajo que descendía por su costado. [E já na sacristía] Sobre la pared colgaba una imagen de Cristo en claroscuro, elevando las manos hacia el Señor. Las manos perforadas. La corona de espinas ceñía su cabeza... (RONCAGLILOLO, 2006. p. 28)

E também na página 117:

La imagen de Cristo capturado por los judíos tenía las manos atadas y signos evidentes de tortura. De soslayo, se fijó en ese cuerpo amoratado y exhausto, en sus cardenales y sus cicatrices.

Mais tarde, o fiscal acompanha, apertado entre a multidão, a procissão do encontro do *Señor de la Agonía* com a *Virgen de los Dolores*, que representa o sofrimento de Cristo e o de sua mãe. Sente uma espetada, “*varias mujeres se pinchaban mutuamente con agujas entre risas, ‘para ayudar al Señor en su dolor.*” Até que consegue alcançar a imagem da Virgem no seu encontro com “*el Señor de la Agonía, el hijo que va a morir en su último adiós en vida.*”



(p. 97) A explicação do significado dos rituais é administrada pelo Padre Quiroz, com quem Chacaltana se confidencia e procura ajuda para interpretar os sinais ritualísticos dos crimes, como as amputações e as cruzes talhadas a faca na testa das vítimas:

Parece que [o assassino] trata de destruir el cuerpo para que no pueda resucitar [...] guardamos los cuerpos para la resurrección. [...] Enterrarlos es guardarlos. [...] “camposanto” o “cementerio” no son palabras que se refieran a la muerte, sino al descanso, el reposo hasta que el cuerpo se reencuentre con el alma. Es hermoso, ¿no? (p. 101/102)

Celebramos la muerte de Cristo y la representamos para morir con él.

—Oh, comprendo eso, pero... quiero decir... ¿Por qué celebramos la muerte? ¿No es un poco extraño? —La celebramos porque no creemos en ella en realidad, porque la consideramos la transición hacia la vida eterna, una vida más real. Si no morimos, señor fiscal, no podemos resucitar. (p. 103/104)

O padre Quiroz tenta iluminar uma explicação teológica para o fato de que as vítimas aparecem esvaziadas do seu sangue:

Lo de la sangre quizá tenga un significado más bien pagano. Podría ser la sangre del sacrificio. En muchas religiones, los sacrificios de animales tienen el fin de ofrecer a los muertos la sangre necesaria para conservar la vida que se les atribuye. Vaciar la sangre de alguien es vaciar el cuerpo de vida para ofrecerle toda esa vida a un alma distinta. (p. 102)

## 7.22 O(s) outro(s) misticismo

De maneira quase simétrica, o padre Quiroz explana também sobre rituais nativos, como já vimos com o mito do Inkari (ou Inka rey), e também:

...los wari enterraban a la gente importante hasta con sus esclavos. Sólo que los esclavos eran enterrados vivos. Eran una cultura guerrera. (p. 102)

São descritas também em outras passagens do relato as festas da fertilidade da terra, Toqto e Chiaraje, em que os camponeses se distribuem pelo campo em dois bandos e durante três dias bebem e lutam sangrentos combates rituais com fundas e pedras. Da mesma forma, o Turupukllay, a festa do touro. A cerimônia inclui o espetáculo em que um condor (representando os povos originários) é amarrado nas costas de um boi (os espanhóis). O quadrúpede desesperadamente tenta livrar-se da enorme ave que dilacera seu lombo a bicadas. Trata-se de um ritual obviamente sincrético, já que o animal (e os rituais com ele) são de origem ibérica.

Talvez a frase que sintetize essa perspectiva que relaciona teologia e violência esteja na reflexão de Chacaltana “*El fiscal solía tipificar las fiestas como ‘violencia consentida con motivos de religión’.*” *Se hacían muchas cosas raras con motivos de religión.*” (p. 23)

### 7.23 O inferno

O inferno se faz presente ao longo de toda a obra, e desde a ótica dos diferentes personagens adquire significações diversas. A primeira menção acontece no que realmente será um dos infernos do romance, a maca do forense Posadas, lembrança do Mitrídates de Jauja, que por problemas de estrutura do hospital, não funciona na morgue, senão na sala de obstetrícia (a ideia da morte unida ao Nascimento, o fim e começo?):

— Una última pregunta, doctor Posadas. ¿Dónde se podría incinerar un cuerpo hasta tal grado? ¿En un horno de pan... en una explosión de gas?  
Posadas tiró al suelo el cigarrillo. Lo pisó y tapó el cuerpo. Luego sacó otro chocolate. Le dio un mordisco antes de responder: —En el infierno, señor fiscal.  
(RONCAGLIOLO, 2006 p. 15)

Já em missão como fiscal eleitoral num afastado povoado, cujo nome em quéchua quer dizer rio de sangue, Chacaltana conseguirá testemunhar as derradeiras ações de intimidação propagandística do *Sendero Luminoso*, cercando o povoado desde as ladeiras vizinhas, com grandes fogueiras, bombas de estrondo, gritos de consignas revolucionárias e pendurando cachorros mortos nos postes. Ao chegar, depois de presenciar como os animais eram dependurados, pergunta-se ao fiscal se sabe onde está:

— Éste es el pueblo de Yawarmayo, ¿verdad? El teniente echó la última bocanada con una sonrisa.  
— No, Chacaltana. Esto es el infierno. En nombre de la Benemérita Policía Nacional, le doy la bienvenida. (RONCAGLIOLO, 2006 p. 52)

Ao entrar na penitenciária de Máxima Seguridad de Huamanga, para entrevistar pela segunda vez o *terruco* González, depois de atravessar o muro exterior, a faixa de oito metros que a separa do segundo muro, conhecida como “*tierra de nadie*”, (onde tudo o que ali se mexesse tinha ordem de receber bala) pareceu-lhe, ao fiscal, “un primer aviso del infierno.” Acontece então outro diálogo carregado de religiosidade. González responde a uma pergunta de Chacaltana com um trecho decorado do evangelho de São Mateus. Mostrando certa surpresa com a resposta, o fiscal quer saber: “¿Hay... algún tipo de relación entre su movimiento y alguna profecía religiosa? ¿El apocalipsis o... algo así?” Depois de rir um pouco, sua resposta esclarece: “—Somos materialistas. Pero supongo que usted ni siquiera sabe lo que es eso.” Chacaltana insiste em interrogar sobre o que acreditam que acontece depois da morte, o que aproveita Roncaglilo para homenagear Arguedas. O preso relata ao fiscal o enredo de *El sueño*

*del Pongo*<sup>208</sup>, já tratado nestas páginas como uma das primeiras situações de insurgência do índio peruano frente aos *gamonales* na literatura peruana e, mesmo assim, é apenas o relato de um sonho que tivera o índio, e acontece no céu e com anjos cristãos. Chacaltana insiste em querer saber se o prisioneiro acredita em algum céu ou na ressurreição. Nesse momento, em que o clima da cena o faz resultar verosímil, há uma mudança no prisioneiro, antes soberbo e cínico, para dar lugar a uma das passagens mais cruéis da obra. Quatro anos antes, acontecera uma revista no presídio atrás de um pequeníssimo rádio de pilhas que os prisioneiros políticos compartilhavam às escondidas. Representava a única possibilidade de driblar a absoluta incomunicabilidade com o mundo exterior. Os prisioneiros, obrigados a formarem no pátio central, são cominados a entregar o rádio. Ante a negativa dos presos, a Fuerza de Operativos Especiales entra em ação, em número muito superior ao dos prisioneiros, a maior parte destes, encadeados. O batalhão, armado de bastões, dão uma surra descomunal em homens e mulheres.

Pero no se quedaron contentos con eso — ahora, Durango miraba hacia algún punto de la pared blanca, hacia algún lugar del infinito—. A las mujeres les... —cerró los ojos —... les arrancaron la ropa, y luego, frente a nosotros, empuñaron sus garrotes riéndose, diciéndoles cosas, “ven, mamita, que te va a gustar”, decían... ¿Quiere... quiere usted saber lo que les hicieron con esos garrotes, señor fiscal? No. El fiscal no quería saberlo. Quería levantarse e irse, quería cerrar los ojos y apretar los dientes para siempre, quería arrancarse las orejas para no tener que seguir oyendo. El terrorista ya no disimulaba las lágrimas que rodaban por sus mejillas.

— Debería saberlo — continuó, ahora mirando fijamente al fiscal, con odio —. Debería saber lo que hicieron con sus garrotes a las mujeres, porque luego a los hombres nos hicieron lo mismo... Trataba de contenerse, de tragarse las lágrimas de vergüenza y rabia. El fiscal trató de hacer lo mismo. Guardó silencio. El terrorista, después de un rato de sollozar, concluyó:

— Usted me preguntó si yo creía en el Cielo. *Creo en el infierno*, señor fiscal. Vivo ahí. *El infierno es no poder morir*. (Itálicos nossos. (RONCAGLIOLO, 2006. p. 115 -116)

Ou será que a violência nasce da impotência, do não poder entender a realidade, da própria finitude e pequenez? Depois de – para surpresa até dele próprio – violar a mulher que ama, Chacaltana se pergunta:

No entendía por qué había hecho lo que había hecho. [...] No era sexo lo que había buscado, sino una especie de poder, de dominio, la sensación de que algo era más débil que él mismo, que en medio de este mundo que parecía querer tragárselo, él mismo también podía tener fuerza, potencia, víctimas. (RONCAGLIOLO, 2006 p. 145)

Em nenhuma das entrevistas com o autor consultadas, ele fala sobre ter pesquisado sobre os mecanismos psicológicos subjacentes ao castigo, à tortura e à violação. Mas resulta interessante verificar a adequação da caracterização das personagens e suas condutas se

---

<sup>208</sup> Nas entrevistas, Roncagliolo menciona *El sueño del pongo* y *La agonía de Rasu Ñiti*, como sendo as melhores obras de Arguedas.

contrastadas com as interpretações dessas manifestações perversas que faz a antropóloga Rita Segato, uma das intelectuais mais renomadas nessas temáticas em AL. Ilustramos aqui, com um trecho do seu volume *Las estructuras elementales de la violencia*, a verossimilhança desta cena do romance, que se torna mais interessante se cotejado com o passado da personagem principal revelado no final da obra. Baseando algumas de suas observações em *Dostoiyevski y el parricidio*, de Freud e no estudo de depoimento de condenados por esse tipo de crimes no Brasil, no México e na Argentina, Segato assim explica sua interpretação a respeito de como acontece esse tipo de violência:

Un padre punitivo y cruel (que en nuestro caso podemos remplazar por un orden punitivo y cruel) que le inculca la duda sobre su propio valor y virilidad, y la vida bajo amenaza, instalan una culpa que sólo descansa brevemente en el castigo. En sus crímenes, ficcionales o reales, sugiere Freud: “En vez de autocastigarse, logró hacerse castigar por el representante paterno. Tenemos aquí un indicio de la justificación psicológica de las punitivas aplicadas por la sociedad. Es sabido que grandes grupos de delinquentes desean ser castigados. Su superyó lo exige; así se ahorran a sí mismos la necesidad de infligirse el castigo.” (Freud, 1980. p. 215) [...] la búsqueda del castigo desempeña un papel fundamental en la práctica de la violación cruenta. Hay un odio previo que procura su reconocimiento y su castigo. (SEGATO, 2013. p. 45)

No momento do relato em que Chacaltana ‘entende’ a lógica do enredo em que o autor o meteu, na confissão final do Comandante Carrión, os leitores percebemos que este desvaria, em consonância com as mensagens dos textos de origem desconhecida intercalados no relato. São as vozes: “*Ellos me obligaron. —¿Quiénes? [Estão a sós na comandância] Temblaba. —¿No los ve, Chacaltita? ¿Acaso no puede verlos? Están por todas partes. Están aquí siempre.*” (RONCAGLIOLO, 2006. p. 163) E então Chacaltana percebe que a realidade é esse convívio e diálogo permanente com a morte, com os mortos, como ele próprio fazia no quarto arrumado da sua mãe, pelo Édipo não resolvido. E é o próprio Carrión, antigo colega de farda do Chacaltana pai (sabemos agora), quem ajuda/força o fiscal a desenterrar da memória o duplo parricídio que cometera. O menino Chacaltana tocara fogo na casa depois de trancar a porta após mais uma surra aplicada a ambos pelo pai bêbado. Entendemos, então, também aquele *leitmotiv* (os golpes, os golpes, o fogo, o inferno).

Como um *Ouroboros*, ilustrado por uma serpente ou dragão que morde a sua cauda e que, segundo o dicionário de símbolos, representa o ciclo da vida, o infinito, a mudança, o tempo, a evolução, a fecundação, o nascimento, a morte, a ressurreição, a criação, a destruição, a renovação<sup>209</sup>, as palavras do Comandante Carrión, na cena final, mordem a cauda, unem-se

<sup>209</sup> <http://www.diccionariodesimbolos.com.br/ouroboros/> Acesso em 21/09/2020.

aos discursos senderistas em símiles conceitos de sacrifício, eternidade e supervivência dos mortos na luta dos presentes:

— Me pedían que la sangre no fuese derramada en vano, Chacaltana, y yo lo hice: un terrorista, un militar, un campesino, una mujer, un cura. Ahora todos están juntos. Forman parte del cuerpo que reclaman todos los que murieron antes. ¿Comprende usted? Servirán para construir la historia, [...] Los que se han sacrificado en estos días no han muerto. En nosotros viven y palpitan en nosotros. Sólo falta uno para que la tierra se estremezca, se incendien las praderas, lo de arriba quede abajo y lo de abajo, arriba. Sólo falta la cabeza... (RONCAGLILO, 2006. p. 163)

A cauda da cobra está nas epígrafes e esclarece a leitura ideológica do conflito que sustenta o autor:

Nosotros somos gentes pleróicas de fe...En la Cuarta Sesión Plenaria prometimos enfrentar el baño de sangre...Los hijos del pueblo no han muerto, en nosotros viven y palpitan en nosotros.  
ABIMAEL GUZMÁN, líder de Sendero Luminoso

La guerra es santa, su institución es divina  
Y una de las sagradas leyes del mundo.  
Mantiene en los hombres todos los grandes sentimientos,  
Como el honor, el desinterés, la virtud y el valor,  
en una palabra le impide caer  
En el más repugnante materialismo.

*HELMUT VAN MOLTKE*, citado en el folleto senderista “Sobre la Guerra: proverbios y citas” (p. 6) (As maiúsculas não precedidas de pontos assim no original)

#### 7.24 As escolhas de Roncagliolo

Consideramos a obra analisada como a mais próxima da temática, das escolhas estilísticas e do tom que compõem *La Guerra Silenciosa*. Na temática, encontramos a tentativa de desmontar as visões binárias de interpretação dos fatos abordados. O questionamento das versões ‘oficiais’ da história e, sobretudo, a confiança nos ‘documentos’ quando isto se traduz em esquecimento de que todo texto é uma narrativa, e que em períodos de monopólio da palavra, isto vira uma simples máscara, um disfarce. Coincidência também encontramos numa estratégia subjacente e explicada na análise precedente, a de desmitificar ambas as vertentes religiosas, mostrando os pontos de encontro imobilistas. O mito de Inkarrí está presente em *Abril rojo* e em *La tumba del relámpago*, ainda que em Scorza, ele seja colocado como símbolo para o estímulo da luta e da tomada de consciência, mas esclarecendo que não são os braços e o corpo da deidade que vão fazer mudar as coisas, mas a luta dos que estão por cima dessa terra. Já para Roncagliolo, ele serve para disfarçar uma estratégia com que as forças do poder vencedor da contenda armada apagam as pegadas de seus crimes de guerra, mostrando assim

que o mito também serve para aniquilar os povos. Em ambas as obras estão também presentes e destacados a violência e o castigo como marca social enquistada em ambas as culturas em litígio.

Outro traço comum são as manobras estilísticas, como a variação textual, de que Scorza fez tão estendido uso e que também aparece em *País de Jauja*. A utilização dos paratextos, para estabelecer os limites historicistas da sua escritura e também para instruir o leitor a participar na reelaboração do texto que lerá. E por fim, algo que ocorre mais que em nenhuma outra em *LGS* e, com algumas pinceladas, nos contos de Huarancca e em *Abril...*: o humor em todas as suas formas, a ironia, o sarcasmo, a paródia. Necessários também para tornar digerível a atrocidade referencial que romanceia.

Essas coincidências resultam acordes à atitude existencial do autor de *Abril...*, seu espírito empreendedor; (sua residência na Europa não dependeu de bolsa ou de financiamento governamental ou acadêmico; mesmo com as costas acobertadas por uma rede familiar de resguardo emergencial). Em todas as suas narrativas, o que há de autobiográfico está permeado por um constante senso de humor e pela imagem que vende de si próprio, descomprometida, informal e até despolitizada. Mas para quem escuta mais atentamente o seu discurso não é tal, nem poderia ser. Porém, num entendimento de que outros recursos operam as forças do mundo globalizado, de alguma forma semelhante a Edgardo Rivera Martinez, é – chamemos – apartidário. Em *Memorias de una dama*, romance publicado em 2009, falando em primeira pessoa, quase as mesmas coisas que narra nas entrevistas, ficcionalizando-se, reelabora o seu período inicial, indocumentado, vivendo de bolsa, na Espanha, a avó liga pra ele porque recomendara o seu nome para uma distinguida dama. Para escrever suas memórias, esta necessita de um *ghostwriter*:

—Es una señora demasiado estirada —me dijo—, no sé si sea tu estilo.  
 —Abuela, por dinero, yo también puedo ser una señora estirada — respondí.  
 [...] Hasta entonces, [o momento em que conheceu Paula, uma jovem brasileira politizada] a mí la política me parecía el tema más irrelevante del mundo después de la reproducción de las tortugas en Oceanía. Había sido empleado público durante un gobierno más o menos dictatorial en Perú, y lo único que recuerdo es que las manifestaciones contra el presidente siempre obstruían el camino a los buenos restaurantes del centro de Lima. Pero lo que no consiguió la protesta callejera, lo consiguieron las caderas de Paula. Durante nuestro primer beso, admití que en mi país había una clase social privilegiada injustamente. Y al día siguiente, durante nuestra primera encamada [...] declaré a gritos que yo formaba parte del selecto grupo de los más podridos representantes de la oligarquía que saqueaba a mi país. O algo así. (RONCAGLILO, 2009. p. 7)

Já no aspecto dos recursos estilísticos que inclui nas suas obras, comparte esse gosto pela variedade de gêneros com outros autores aqui analisados, e suas considerações transluzem

uma avaliação do público disponível; também as apetites do mercado, e, não menos importante, a fatia destes que lhe interessa satisfazer. Ambas equacionadas pelo nível de exigência do trabalho com as palavras que caiba naquele limite que consiga realizar com prazer. Como demonstra na entrevista com Vervaeke e De Maeseneer:

— Me gusta mucho experimentar con géneros distintos en cada libro [...] géneros que los escritores tradicionalmente han despreciado. [Em AL muitos escritores] hacían una gran experimentación lingüística y formal. [...] yo quería historias, me iba a esos géneros populares, [Confessa também ter] mucha influencia del cine y la cultura popular. Además, mi ficción fue alimentada por el trabajo de periodista y guionista de telenovelas. A mí no me interesa escribir libros que solamente pueda entender alguien que tenga un doctorado en literatura. Intento conseguir que los libros tengan varias lecturas y diferentes tipos de lectores. Por ejemplo, en *Abril rojo* hay una reflexión sobre la muerte, la guerra y la memoria histórica de América Latina. Pero al mismo tiempo es una novela policíaca con un montón de cadáveres. [E, ante a pergunta: ‘sente que também alcançou outro público?’ — Sí, sobre todo en Perú. Hay libros muy intelectuales y difíciles y hay libros muy simplones y legibles. Yo trabajo en el medio. Por eso cualquiera puede leer un libro mío, aunque no sepa nada en particular. Eso ha hecho que tenga buenas críticas y buenas ventas. No tengo las ventas de Stephen King ni las críticas de Roberto Bolaño, pero me contento con algún lugar en el medio. (RONCAGLILO, 2010)]

Mesmo filtrando deformações humorísticas ou pequenas hipérboles de toda auto-ficcionalização, como acreditamos seja a entrevista com qualquer humano, o bom leitor que é, não só de letras impressas, permite-lhe uma eficiente auto-leitura, tanto de seus talentos quanto de suas mudanças na vida. O reconhecimento de que goza e o nível de venda das suas obras, sem dúvida, já permitirão, concluindo a juventude, surgir o desejo de escrever o romance do Roncagliolo escritor já formado, conhecedor e treinado com as ferramentas da Literatura a querer transcender o item ‘tiragem’ e jogar o ‘seu’ mundo interior numa obra da maior dimensão que lhe seja possível.

## 8 CONCLUSÕES FINAIS

Como, longe de propor resumoS, Pérez revalida a importância angular da literatura indigenista como arma, legado social e peça de importante denúncia contra a desigualdade e violência na América Latina

O percurso da feliz releitura destas obras, que aqui se encerra, ajudou-nos a perceber o quanto elas estão ligadas umas às outras. O que nos oferece a visão de uma construção por etapas, por degraus, onde cada autor aportou os seus particulares pontos de vista, a bagagem das suas leituras, seus ofícios, suas experiências existenciais e os seus temperamentos, unidos numa tarefa assumida como vital: a de construir uma identidade nacional que consideravam mutilada, porque não incluía as culturas nativas.

Hoje, a humanidade tropeça nos limites que a natureza começa a impor à globalização e a sua mercantilização a todo custo. As religiões parecem ter perdido o horizonte semântico da sua função principal (re-ligare) e, sob a ameaça do domínio das mídias, ajuda a conformar imaginários identitários de segregação e fundamentalismo. Talvez isto represente a oportunidade de um despertar, com outra disposição epistemológica no tocante às matrizes étnicas, fincadas suas cosmovisões na busca do respeito e da harmonia com a terra provedora. Não casualmente, esta é uma das imagens mais fortes, mais presentes, em todas as tentativas de representação desse universo das culturas andinas que acabamos de sobrevoar. Letras de peruanos que sentiram como suas essas raízes, mesmo aqueles que não compartilhavam seus genes imediatos com os povos referentes das suas obras. Ontem, 08 10 2020, o vicepresidente eleito da Bolívia, no seu discurso de posse, expressou-se quase com as mesmas palavras.

Acreditamos agora, mais que ao começo destes trabalhos, que a obra de Manuel Scorza foi o divisor de águas que mencionamos no projeto apresentado na nossa introdução. No aspecto literário, apresentou-se como a aposta mais alta, audaz e libertadora. O que não borra nem tira o mérito de seus predecessores ou posteriores. Todas as obras analisadas preservam sua cor e seu sabor de narrativas ricas e nutrientes. E compartilham o que Soto sintetiza da seguinte forma:

La literatura indigenista presenta como piedra angular la vehemente protesta social contra una situación deplorable: la del poblador natural del continente americano. Se trata de una suma de estrategias, dispositivos y configuraciones que busca poner de relieve la explotación de los campesinos indígenas, y pretende el alegato social y la denuncia. (SOTO, 2006. p. 6)

As obras aqui analisadas coincidem na virtude de terem se mantido ‘apartidárias’. E o que torna mais valiosa essa atitude é o fato de que a maioria desses autores teve sincero



compromisso e participação ativa na política do seu país. Porém, mantiveram o devido respeito ao referente, frente ao rito artístico. Não colocaram nas mãos deste o pavilhão das suas preferências, e esmeraram a sua preocupação de criadores ao serviço da construção estética das suas narrativas. Tiraram da própria carne o nutriente das suas fabulações e muitas vezes pagaram altos preços por isso. As posições ideológicas foram defendidas e expressadas, claro está, não há texto que não o faça. Mas as personagens, carentes do traço autobiográfico – como os Ernestos e Claudios, ou o próprio Scorza com nome e apelido –, estão retratadas com traços bastante fieis a suas idiossincrasias.

Um dos alimentos que nutriram o nosso esforço foi a esperança de gerar novos olhares para estas aventuras literárias com tantos esforços construídas. E também a de levantar a memória dos que já não estão e, o mais justo nesse sentido, voltar a colocar nas bibliotecas e nas livrarias esses volumes vertebrais da ossatura cultural da América Latina.

As literaturas que podem ser estudadas sob a nomenclatura de andinas ajustam-se à definição que compartilhamos, expressada por Miguel Ángel Huaman:

Tal vez el aporte fundamental del indigenismo, en todas sus manifestaciones, radica en su cuestionamiento del dominio de la identidad y homogeneidad criolla en la cultura y en investigar las posibilidades para subvertir dicha ideología. Al proponer el horizonte del otro, induce un cambio de la visión dominante que permite entrever una lógica diferente que se base en la alteridad. En otras palabras: convertir el monólogo de la nación en un diálogo donde siempre sea posible y permitido tener algo que decir. (HUAMAN, 2009. p. 6)

Combustível particular desta empreitada é a tentativa de atenuar a vergonha, aos olhos da crítica, que inevitavelmente virá, da cegueira voluntária que os setores ligados à difusão cultural têm padecido face à obra de Scorza. No Peru, sobretudo, os pequenos grupos inseridos nas academias, no jornalismo cultural, no mercado editorial, têm-se comportado com *La Guerra Silenciosa*, de um modo que, visto de fora, parece meritório figurar na *Historia universal da infâmia*, de Borges.

Poderíamos compreender, quiçá (há todo tipo de fígados), que ‘alguéns’ preteridos no pagamento pela redação de um prólogo, uma tradução, ou uma orelha de livro – das centenas de milhares editados pelos empreendimentos de Scorza–, haja esquecido que foi nesses ambiciosos projetos que, pela primeira vez, uma obra sua ganhava uma tiragem de dez, vinte ou trinta mil exemplares; e ainda mais, que fossem vendidos em um mês. Porém, que esse rancor sobreviva à morte (trágica, prematura) do autor, cinquenta anos depois de publicados seus romances, cegando criticamente para a compreensão cabal da obra, lembra essa fábula do experimento com macacos, as bananas e a água gelada. Como o crítico que mencionamos, que

não tinha lido, mas achava ‘huachafo’. Nas muitas entrevistas com críticos e autores visitados, mesmo naqueles em que verificamos no seu estilo ou nas suas escolhas estilísticas, uma evidente leitura (e influência) scorziana, resulta absurda a capacidade de ‘esquecer’ de mencionar *LGS* ao falar das literaturas andinas. Como se a pronúncia do seu nome estivesse proibida ou pudesse atrair desempregos. Seus detratores estão presos nessas ‘cárceles de larga duración’ das ideias, como dizia Anibal Quijano.

Claro que Scorza conta com o reconhecimento de algumas das máximas obras críticas da literatura local: Escajadillo, Cornejo Polar, González Soto, Mamani Macedo, Churampi Ramirez, Lihón, Huaman, por citar apenas alguns dos peruanos que não se omitiram na consideração de *La Guerra Silenciosa*. Mas tentando analisar com frieza esse ostracismo, podemos deduzir uma lista dos seus ‘crimes’:

O principal: não ter se afiliado a nenhum dos clubes que militam nos âmbitos da literatura peruana e ter-se movido culturalmente fora dos estamentos universitários.

Ter entrado no ‘templo’ do(s) indigenismo(s), fazendo uma hermenêutica dos seus textos sagrados completamente pessoal, original e livre. E ter proposto, de algum modo, uma nova liturgia literária, vital, irreverente, subversiva, na melhor acepção do adjetivo.

Ter sabido vender o seu trabalho artístico fora do seu país como poucos autores conseguiram, obtendo enorme difusão, publicação e traduções.

Ter questionado, dentro das suas obras, as interpretações ideológicas defendidas por outros atores políticos que aparentemente perseguiram as mesmas mudanças. E quiçá, ter previsto o que posteriormente pareceria ter se confirmado: os erros teóricos de apreciação do campo de forças. Aquelas repetidas menções à advertência de Mariátegui, sobretudo no último volume da pentalogia: a falta de quadros, de fuzis, de doutrina.

As críticas mais argumentais, aquelas produzidas por quem pelo menos leu a sua obra, renegam a dubiedade causada pela sua notícia inicial, de ‘crónica exasperadamente real’, instalando-se assim um litígio sobre essa historicidade ‘traída’ pela fabulação de personagens imaginários, pelo real maravilhoso aplicados no narrar dos trágicos eventos ficcionalizados, e pela saborosa carga de humor e densidade poética. Este tipo de crítica que em lugar de analisar a criatividade, a verossimilitude da ficção-realidade apresentada e a possível recepção dos mesmos, parece baseada na ideia de ‘cercos’ (como o de *RR*), impedindo a literatura de abreviar nos *puquios*<sup>210</sup> da história e vice-versa.

---

<sup>210</sup> Puquios: no Chile e no Peru, manancial de água. Na região de Nazca, seus famosos *puquios* são aquedutos subterrâneos com pontos de arejamento possibilitados por grandes poços com rampas em espiral. Estas obras, recentemente compreendidas em seu funcionamento, requerem um conhecimento geológico e geográfico

Sobre a legitimidade destes discursos, que pretendem delimitar segundo técnicas e recursos literários empregados, ou extensão dos períodos históricos abordados, ou distanciamento temporal dos mesmos, por exemplo, encontramos que este tipo de análises e taxonomias tendem ao favorecimento ou deslizamento perceptível (nas “sugestões” de corpus): de mutilações, sequestros e de lamentável ressonância com o tema que nos ocupa: a produção de “desaparecidos”, amputando desses registros (intencionalmente ou não) autores e obras transcendentais, condenando-os assim ao silêncio, ao esquecimento. No caso específico das literaturas latino-americanas nas suas relações com a história da segunda metade do século XX, uma das operações de ablação originárias está nas escolhas bibliográficas de autores como Seymour Menton, em *La nueva novela histórica de la América Latina 1979 – 1992*. Nela estabelece uma seleção de obras que depois foi retomada sem questionamentos por muitos trabalhos posteriores, seja concordando ou criticando as suas ideias. Se bem que o período cronológico sinalizado no título poderia acobertá-lo sobre a omissão da obra de longo fôlego do peruano Manuel Scorza, ela também “desaparece”, magicamente, das diferentes digressões justificativas (quase pedidos de desculpa) de omissões que driblam essa fronteira titular, para incluir ou comentar outras obras como: *Yo el supremo* (1974), de Augusto Roa Bastos, *Terra Nostra* (1975), de Carlos Fuentes, ou *Moreira* (1949), de Cesar Aira. Tampouco nas justificações de não inclusão por não cumprimento das condições “contratuais” dos códigos estabelecidos para esse cânone: *El general en su laberinto* (1989), de García Márquez, por sua “concentración en un período histórico muy limitado” y por “su esfuerzo por evitar la exuberancia neo-barroca” (sic). (MENTON, 1993, p. 31). Mas sobre Scorza, nenhuma menção. Não estamos a falar de um opúsculo de um autor principiante, senão da pentalogia latino-americana mais publicada e traduzida da história das nossas letras. E ainda contra o apagamento baseado na falida historicidade da obra:

Sobre a evolução do discurso histórico, Jorge Lozano Hernandez faz um ilustrativo percurso desde o ‘he visto’ e ‘he oído’, dos gregos, portanto, a história que se escrevia era a história sobre fatos coetâneos. Ranke acreditará posteriormente que a história se inicia quando começam os ‘documentos’?, “*El descubrimiento masivo del documento hizo creer al historiador, como ha recordado Braudel, que en la autenticidad documental estaba contenida la verdad.*” (LOZANO, 2015 p. 106)

Porém, os documentos naquelas épocas eram de circulação estrita em monastérios, ou entre uns poucos nobres, portanto, posteriormente seriam questionados e não vistos como observações e reflexões sobre fatos humanos, mas como autos de fé, portanto, carentes de qualquer objetividade.

---

singulares, além da organização e coesão social necessárias para executar obras dessas dimensões. Graças a eles estas culturas pré-colombianas conseguiam cultivar nessa desértica região.

Foucault esclarecerá mais tarde sobre a não inocência do documento, ou, como Marx recomenda, há de se lembrar de tomá-lo sempre como um produto de uma cultura, de observar seu “modo de produção”, criado segundo as relações de força que detém o poder nessa época. Assim diz Foucault:

suponho que em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade. (FOUCAULT, 1996, p. 8)

E poucas linhas depois, explica que os temas mais controlados de acesso ao discurso são a política e a sexualidade:

[...] como se o discurso, longe de ser esse elemento transparente ou neutro no qual a sexualidade se desarma e a política se pacifica, fosse um dos lugares onde elas exercem, de modo privilegiado, alguns de seus mais temíveis poderes. Por mais que o discurso seja aparentemente bem pouca coisa, as interdições que o atingem revelam logo, rapidamente, sua ligação com o desejo e com o poder. (FOUCAULT, 1996, p. 9 e 10)

E ainda como legitimando a perspectiva aqui proposta para *La Guerra Silenciosa e Abril rojo* e sua intervenção no discurso histórico:

[...] – esto la historia no cesa de enseñarnoslo – el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse. (FOUCAULT, 1992 p. 6)

Entendemos, portanto, que os cercos que pretendem expulsar Scorza da literatura por ‘invasão de territórios’ parece ressoar de maneira imprópria com o ‘arcaísmo’ que pretendem combater nas literaturas andinas. Scorza faz ingressar as letras do indigenismo no mesmo patamar que tinham alcançado as letras sul-americanas com o Boom, transformando-o mediante recursos estilísticos existentes e inventados numa alquimia muito original. A inclusão do onírico, do divinatório, do fantástico não parece em absoluto renhido com os aportes que a literatura oferece para a representação de personagens e situações, como bem compreende Ana María Matute:

Siempre he creído, y sigo creyendo, que la imaginación y la fantasía son muy importantes, puesto que forman parte indisoluble de la realidad de nuestra vida. Cuando en literatura se habla de realismo, a veces se olvida [...] que nuestros sueños, nuestros deseos y nuestra memoria son parte de la realidad. [...] porque los sueños, las fabulaciones e incluso las adivinaciones pertenecen a la misma esencia de la realidad. Yo escribo también para denunciar una realidad aparentemente invisible, para rescatarla del olvido y de la marginación a la que tan a menudo la sometemos en nuestra vida cotidiana. (MATUTE, 1998. p. 25)

O elemento do humor instalado nas narrativas que abordam feitos da história de tamanha dramaticidade é uma das chaves maestras dessa edificação literária, porque equilibrar essas duas vertentes requer um domínio do tempo, do tom, do cenário, muito precisos. Não é à toa que uma das suas maiores inspirações manifestas seja o Cervantes. Assim como o aço aporta ao concreto a sua flexibilidade, as personagens puramente ficcionais amaciam a rigidez do registro, oferecem pequenas janelas pelas quais o autor introduz o ar corrosivo do sarcasmo para desnudar as máscaras do poder opressor.

Mas o segredo que mantém a obra imune às tempestades que atravessa e que narra, e permite que o leitor a navegue com um prazer que não se esgota nas releituras, nem enferruja na ‘boda de ouro’ de sua publicação primeira, radica, seguramente, num dos traços estilísticos que não basta entender seu funcionamento para se servir dele. A densidade poética, a já mencionada subversão semântica dos vocábulos, a prosopopeia irredutível dos fenômenos naturais, alavancados por verbos de ação, não é facilmente imitável. Esses requerem uma intimidade poética com o léxico, um fluxo imaginativo que não emprestam nem o dicionário nem a leitura dos mestres<sup>211</sup>.

De algum modo, todo este trabalho é um agradecimento, é uma pequena devolução. Redoble por Rancas e seus quatro irmãos ensinaram e abriram as portas para uma ‘participação’ ativa na leitura. Convidando e estimulando a entender que somos parte da criação, que a criação é também nossa, que somos atores-personagens e que de nós depende que a sua alegria não se extinga.

Diego Símini faz uma interessante análise de uma das criações de Scorza que destacamos neste trabalho. É a personagem fictícia Maco/Maca. Ela persegue os mesmos objetivos que as personagens ‘reais’, mas desde dentro da literatura. Ela é seu Quixote (o Niño Remigio, seu Sancho?). Muito possivelmente foi ela quem ofendeu todos os estamentos do establishment peruano, para justificar tanta desídia contra o seu autor. Ela arrasta consigo, e cuida que nada lhes falte, aos sobreviventes de *El Gran Circo Romano*, trupe de míseros artistas ambulantes desamparados depois que a tempestade arrasara com a sua tenda e seus poucos

---

<sup>211</sup> Nos termos finais destes trabalhos, fui integrado ao grupo virtual de ex-companheiros de secundário da promoção 1974 del Colegio Nacional de Buenos Aires. Solicitei então aos colegas, já que vários deles tinham lido na época as obras de Scorza, uma releitura pelo menos do começo de *RR* para verificar possíveis mudanças ou impressões na recepção. Sobretudo, nas dificuldades iniciais e no possível envelhecimento da redação. As respostas alcançaram o número de quatro. Nenhum deles verificou sabor a redação datada, nem que a desconexão de um capítulo para outro tirasse tesão ou interesse. E as mais interessantes observações foram as do único entre eles que ainda pretende publicar um seu romance: “– *Es una bestia como escribe.*” Expliquei então que, ao traduzir isso poderia soar confuso e perder o alto poder de elogio que tem essa expressão na gíria portenha. E esclareceu: “– *Escribe como a mí me gustaría poder escribir.*”

pertences. Entre eles, o dono do burro sábio, Arquimedes. E o comentário da voz narradora é lancinante: “*el único burro que se ha negado a ocupar una cátedra en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.*” Mas revejamos nossa bela personagem descrita por Símini:

Ensalza a los marginados, los locos, los enanos, los extraviados y humilla a los poderosos jugando con su vanidad. Mete el dedo en una sociedad ranciamente machista, en que las propias mujeres, (las esposas ofendidas) son las que defienden el status quo. Encarna el ideal erótico masculino, la mujer bellísima que se entrega sin tapujos al placer y es capaz de dar placer como nadie. Pero su actuación, en ocasiones divertida transposición de los mecanismos puestos en marcha por los hombres, es un elemento de desestabilización de las bases mismas de una sociedad estamental y discriminatoria. (SÍMINI, 2010, p. 8)

A contrapelo dos que consideram que estes atrevimentos do autor desluzem a corrente narrativa em que naturalmente se inscreve, acreditamos que em muitos aspectos, são precisamente estas personagens fantásticas as que nos falam na mais clara linguagem e as que mais nos “educam.” Como naquele encontro silencioso, em *El cantar de Agapito Robles*, entre este e Maca, na feira da praça. Ela está de farra com um fazendeiro e reconhece Agapito que a fita, clandestino como vendedor de anilinas (ele não amava as cores?). E o fluxo do pensamento dela parece que fala para nós: “*Pasé de largo sin mirarte. [...] Para qué contestarte la mirada? ¡Tú sabes bien que yo cumplí!*” (SCORZA. 1991 p. 159)

## REFERÊNCIAS

AGUIRRE, Carlos. *Vamos a quitarle el frac al libro, vamos a ponerlo en mangas de camisa*” El proyecto editorial Populibros peruanos (1963-1965). *Políticas de la Memoria* n° 17 | Historia de la Edición. *Universidad de Oregon*, p. 204 - 222 verano 2016/2017 disponible em: [https://pages.uoregon.edu/caguirre/Aguirre\\_Populibros.pdf](https://pages.uoregon.edu/caguirre/Aguirre_Populibros.pdf)

ALFONSO, Francisco José López. *Aproximación a “Cuentos andinos”* *Universitat de València. Anales de literatura hispanoamericana*, N° 27, (Ejemplar dedicado a: *El cuento criollista y otros estudios*), págs. 111-123. 1998

ALBÚJAR, Enrique López. *Cuentos andinos*. Título original: *Cuentos andinos. Vida y costumbres andinas*. Editor digital: jugaor [www.epublibre.org] ePub base r1.2.

\_\_\_\_\_. *Nuevos cuentos andinos*. Editor digital: jugaor [www.epublibre.org] ePub base r1.2.

\_\_\_\_\_. *Nuevos cuentos andinos*. Editor digital: jugaor [www.epublibre.org] ePub base r1.2. 2015b

\_\_\_\_\_. *Cuentos andinos & nuevos contos andinos y la yapa*. jugaor [www.epublibre.org] ePub base r1.2. 2017

\_\_\_\_\_. *Sobre la psicología del indio*. *Amauta* N 4. 2 pags.1926

\_\_\_\_\_. *Matalaché*. Editor digital: jugaor [www.epublibre.org] ePub base r1.2. 23 4 2015c

ALEGRÍA, Ciro. *El mundo es ancho y ajeno*. Versión digital.

\_\_\_\_\_. *7 cuentos quiromânticos*. Buenos Aires, Losada. 1980.

ALFONSO, Francisco José López - *Aproximación a “Cuentos andinos”*- *Universitat de València Anales de Literatura Hispanoamericana*. 1998, Acceso em <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=52274>

ALVES FILHO, Aluizio. *Pensamento político no Brasil*. Manoel Bomfim: um ensaísta esquecido. Rio de Janeiro: Achiamé. 1979.

AMPUERO, Fernando *Caramelo verde*. Lima, Jaime Campodónico Editor. 1995.

ANDAHAZI, Federico. *Argentina con pecado concebida Desde la Revolución de Mayo hasta el golpe de 1930*. Historia sexual de los argentinos – 02 ePub r1.0 Titivillus 18.05.2015.

ANDRADE, Brenda Carlos D. *Entre a memória e o esquecimento: o paraíso resistente*. Dissertação (Mestrado em Letras) Teoria da literatura. UFPE. Recife, Pernambuco, 2007.

ARCHIvemos, *Boletín de la Dirección Nacional de Archivo Histórico del Perú*, N°11 Archivo General de la Nación. Agosto-diciembre 2017 2<sup>da</sup> Edición Dirección Nacional de

Archivo Histórico.

[http://agn.gob.pe/portal/descargar?archivo=Bolet%C3%ADn\\_ARCHIvemos\\_-N%C2%B0\\_11\\_-\\_DNAH-.pdf](http://agn.gob.pe/portal/descargar?archivo=Bolet%C3%ADn_ARCHIvemos_-N%C2%B0_11_-_DNAH-.pdf) Acesso em 08/11/2020.

ARGUEDAS, José María. *La narrativa indigenista peruana*. Lima, Editorial Mantaro. 1994.

\_\_\_\_\_. *Los ríos profundos*. Venezuela, El perro y la rana, 2007.

\_\_\_\_\_. Qepa Wiñaq, *Siempre literatura y antropología* (prólogo Sybila de Arguedas, edição crítica Dora Sales), Madrid/ Frankfurt, Iberoamerica/ Vervuert. 2009

Em:[https://www.researchgate.net/publication/308395859\\_Jose\\_Maria\\_Arguedas\\_2009\\_Qepa\\_winaq\\_Siempre\\_Literatura\\_y\\_antropologia\\_Prologue\\_by\\_Sybila\\_de\\_Arguedas\\_Critical\\_edition\\_by\\_Dora\\_Sales\\_MadridFrankfurt\\_IberoamericanaVervuert\\_Coleccion\\_El\\_Fuego\\_Nuevo\\_Text](https://www.researchgate.net/publication/308395859_Jose_Maria_Arguedas_2009_Qepa_winaq_Siempre_Literatura_y_antropologia_Prologue_by_Sybila_de_Arguedas_Critical_edition_by_Dora_Sales_MadridFrankfurt_IberoamericanaVervuert_Coleccion_El_Fuego_Nuevo_Text)

\_\_\_\_\_. *Relatos completos*. Buenos Aires, Losada 2011a.

\_\_\_\_\_. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Colección 70 Aniversario. Buenos Aires, Losada, 2011b.

\_\_\_\_\_. *Relatos completos*. 1934-1972. Prólogo: Mario Vargas Llosa. Editor digital: jugaor [www.epublibre.org] ePub base r1.2. 2015

ARRIARÁN, Gabriel. *José María Arguedas, un escritor de culto*. *Fronterad* Revista digital. 2011 Em; <https://www.fronterad.com/jose-maria-arguedas-un-escritor-de-culto/> Acesso em 04/06/2020.

ASTÚRIAS, Miguel Àngel. *O Señor presidente*. Brasiliense, SP, 1968.

\_\_\_\_\_. *Viernes de Dolores*. Buenos Aires. Losada. 1878.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Martins Fontes. São Paulo. 1997.

BATAILLON, Marcel e SAINT-LU André. *El padre las Casas y la defensa de los indios*. Barcelona, Ed. Ariel. 1976.

BARALT, Mercedes López. *José María Arguedas, poeta y mitógrafo*. *Universidad de Puerto Rico* (Puerto Rico). *América sin nombre* N° 17 pags. 25-35. 2012

BARROS, Roseli Cunha. *Tradução e transculturação narrativa em El sueño del pongo*, de José María Arguedas. *Universidade Federal do Ceará. Anuario Brasileiro de Estudios Hispánicos*. 2012. Acesso em <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/20177> Acesso em 30 01 2020

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e ambivalência*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999

BEJARANO, Yuri Jesús, Vilchez. *Aproximación a la novelística de Manuel Scorza Redoble por Rancas: La ironía como discurso crítico*. Tesis. *Universidad Mayor de San Marcos*. Lima. 2007.



BELSUZARRI, Herbert Ore. “Clorinda Matto de Turner, una masona en su tempo.” *Revista Masónica. “Dialogo Entre masones”*, 2017

Em: [https://issuu.com/eede/docs/clorinda\\_matto\\_de\\_turner\\_-\\_una\\_maso](https://issuu.com/eede/docs/clorinda_matto_de_turner_-_una_maso)

BERGGER, Peter I./LUCKMANN, Thomas. *A construção social da realidade*. Petrópolis, Vozes. 1976.

BIEDMA, Jaime Gil de. *Volver*. Ediciones Cátedra, S. A. Madrid. 1989.

BOFF, Leonardo. *América Latina: da conquista à nova evangelização*. São Paulo, Ática. 1992.

BOMFIM, Manoel. *América Latina: males de origem*. Centro Edelstein de Pesquisas Sociais. Rio de Janeiro. 2008.

\_\_\_\_\_. *América Latina: males de origem*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1993.

BUCHETTI, Adriana L. (2008) *La mayéutica y su aplicación como técnica de aprendizaje*. En *Reflexión Académica en Diseño y Comunicación* N° IX. Pags 82-83 XVI *Jornadas de Reflexión Académica en Diseño y Comunicación* Buenos Aires. Ed: Facultad de Diseño y Comunicación – Universidad de Palermo. 2008

BORGES, Jorge Luis. *Elogio De La Sombra*, 1969.

BROWN, Dee Alexander. *Enterrem meu coração na curva do rio*. Tradução: Galvão Ferraz e Lola Xavier. Porto Alegre, RS: L&PM. 2011.

CÁCERES, Iván Teruel. *Dos modos de ver y sentir el Perú: las propuestas estéticas y culturales enfrentadas de José María Arguedas y Mario Vargas Llosa*. 113 pgs. Departament de Filologia Espanyola Bellaterra, septiembre de 2007

CADERNOS CEDES (vários autores). *A conquista de América*. São Paulo, Papirus. 1993.

CALDERÓN, Francesca Denegri Álvarez. “*Semblanza de la Imprenta La Equitativa (1892-1895)*.” En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes - Portal Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX-XXI) - Edi-Red 2018

Em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/imprenta-laequitativa-1892-1895-semblanza-888909/>

CALLER IBÉRICO Laura, CÁRDENAS BERNAL, Manuel y SCORZA TORRES, Manuel. “La denuncia de Scorza.” *Marka. Actualidad y Análisis*. Año IV. 22 de junio de 1978.

CÁRDENAS, Jeremías Gamboa. *Jauja: ciudad de fuego*. Conversación con Edgardo Rivera Martínez. *Lienzo*, (24), 33-54. *Universidad de Lima*. (2003b). Recuperado de <https://revistas.ulima.edu.pe/index.php/lienzo/article/view/1135/1088>

\_\_\_\_\_. *Viaje al centro de la sierra*. Representación de los Andes centrales en las novelas “*Lituma en los Andes*” y “*País de Jauja*.” *Lienzo*, (24) 55-145. (2003a) Recuperado de <https://revistas.ulima.edu.pe/index.php/lienzo/article/view/1136/1089>.

- CARRERO, Luis María. *El secreto de Cristóbal Colón*. Madrid, *Universidad de Salamanca y Santillana*. 1994.
- CARVALHO de, Paulo Neto. *Meu tio Atahualpa*. São Paulo, Círculo do Livro S.A. 1972.
- CASAS, Bartolomé de las, frei. *O paraíso destruído*. Porto Alegre, L&Mp. 2008.
- CASSIRER, Ernst. *La filosofía de la ilustración*, Fondo de Cultura, México, 1984.
- CASTILLA, Domingo Martínez. *País de Jauja, novela de Edgardo Rivera Martínez*. *Web side Columbia*, noviembre de 1993.
- CERTEAU, Michel. *A escrita da História. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Revisão técnica: Arno Vogel*. 2ª edição, Rio de Janeiro, Forense Universitária. 2007.
- CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano*. São Paulo, Perspectiva. 2008.
- CHURATA, Gamaliel. *El gamonal y otros relatos*. Tacna, Editorial Korekhenke. 2013.
- COLOMBO, Cristóvão. *Diários da descoberta*. Porto Alegre P&PM. 1998.
- COOK, N. *Estimaciones sobre la población del Perú en el momento de la conquista*. *Histórica*, 1(1), 37-60, 1977. Recuperado a partir de <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/historica/article/view/7791>\_Acesso em 12 04 2020
- CORDIVIOLA, Alfredo. *O império dos antagonismos: escrita e imagem no ocaso da dominação espanhola na América*. Recife: PPGL – UFPE, 2010.
- CORTEZ, Hernán. *A conquista do México*. Porto Alegre P&PM. 2008.
- COX, Mark R. *La verdade y la memoria: controversias em la imagen de Hildebrando Pérez Huaranca*. Editorial Pasacalle EIRL. Lima. 2012
- CUETO, Alonso. *La hora azul*. Barcelona, Anagrama. 2005.
- DAVENAT, Colette. *La favorita del Inca*, - Editorial Planeta Agostini, Barcelona, 2008.
- ESCAJADILLO, Tomás G. *Scorza antes del último combate*. *Hispanamérica: revista de literatura*, N° 55, págs. 51-72 1990
- \_\_\_\_\_. *La narrativa indigenista peruana*. Lima: Amaru, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Aportes a la crítica y a los estudios literarios*. Lima, UNMSM. 2011.
- \_\_\_\_\_. *López Albújar: ¿Narrador O Juez? Asociación de docentes pensionistas - Universidad Nacional Mayor de San Marcos - Asdopen-UNMSM*. N° 3 Págs. 38 - 43. Enero-junio 2013

ESPEZÚA SALMÓN, Dorián. *Entre lo real y lo imaginario: Una lectura Lacaniana del discurso indigenista*. Lima, UNFV. 2000.

FARIA, Flavio. C. *A expedição solar*. São Paulo, Planetário. 2004.

FOUCAULT, Michel: *El orden del discurso*. Tusquets Editores, Buenos Aires. 1992.

FREUD, Sigmund. *Totem e tabu e outros trabalhos*. VOLUME XIII (1913-1914) (Tradução de James Strachey.) da versão ee *Totem and Taboo*, Londres, 1950, p. XI.

GALDO, Juan Carlos. *Alegoría y nación en la novela peruana del siglo XX*: Vallejo, Alegría, Arguedas, Vargas Llosa, Scorza, Gutiérrez. Lima, IEP, 2008.

GALEANO, Eduardo. *El libro de los abrazos*. Buenos Aires, Ed. Catálogos. 2004.

GALINDO, Alberto Flores. *Buscando un inca: Identidad y Utopía en los Andes*. Lima Sur Casa de Estudios del Socialismo. 2015.

GARCÍA CALDERÓN, Ventura. *Obras escogidas*. Lima, Edubanco. 1968.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo*. Buenos Aires, Paidós. 2002.

GOBITZ, Rossina Alda Leceta. *La novela de aprendizaje en País de juja de Edgardo Rivera Martínez*. Tesis. Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, 2014.

GUZMÁN, Abimael. “Entrevista del siglo”, publicado no *El Diario*, órgão do PCP SL. Lima. em 1988.

HARSS, Luis. *Los nuestros*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana. 1981.

HAYA de la TORRE, Víctor Raul, *Obras completas*, Tomo I, Teoría y táctica del aprismo, “El problema del indio”, p181-188. Editorial Juan Mejía Baca, Lima, 1976.

HÉLIO, Mário. *O Brasil de Gilberto Freyre: uma introdução à leitura de sua obra*. Comunigraf, Recife. 2000.

HERNÁNDEZ, Jorge Lozano: *El discurso histórico*, Sequitur, Madrid, 2015.

HERNANDEZ, José. *Martín Fierro*. Buenos Aires, Editorial Albatros. 1971.

HILDEBRANDT, Cesar. Vídeo da mesa-redonda no relançamento do seu livro. URL: [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=648&v=Def1QUsRhRQ](https://www.youtube.com/watch?time_continue=648&v=Def1QUsRhRQ)

HOYLE, Lily. *Homenaje a la palabra*. Biblioteca Manuel Scorza. Universidad Alas Peruanas. 2008.

HUAMAN, Miguel Ángel. *En defensa del indigenismo*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Letras 80 (115) Págs. 11-25. Lima. 2009.

HUARANCCA, Hildebrando Pérez. *Los ilegítimos*. Ediciones Narración. 1980 Digitalizado por la Agrupación Cultural Ave Fénix

IANNI, Otavio. *Enigmas de la modernidad-mundo*. México, Siglo XXI. 2000.

IBÉRICO, Laura Caller, BERNAL, Manuel Cárdenas y TORRES, Manuel Scorza. “La denuncia de Scorza.” *Marka. Actualidad y Análisis*. Año IV (22 de junio de 1978).

ICASA, Jorge. *Huasipungo*. Buenos Aires, Losada. 2004.

JAMESON, Fredric. *Ensayos sobre el Posmodernismo*. Buenos Aires, Imago Mundi. 1991.

KAPSOLI, Wilfredo: em Literatura e historia del Perú. Lima Editorial Lumen. 1986 p. 91-117.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

KUSCH, Rodolfo. *América profunda*. Buenos Aires Biblos. 1999.

LAJO, Javier - *El “chaka runa” un hombre puente*. 2011 em Voltairenet.org Acesso em: file:///E:/Teses%20Lap%20Top%20%20Nova%2007%2002%202020/A%20leer/Articulos/E1%20%E2%80%9Cchaka%20runa%E2%80%9D%20u%20hombre%20puente.html Acesso em 19 01 2019.

LANDER, Edgardo. *La colonialidad del saber: Eurocentrismo y ciencias sociales, perspectivas Latino americanas*. Biblioteca a virtual de ciencias sociales de América Latina. 2000.

LÉVANO, César. *Arguedas, un sentimiento trágico de la vida*. Lima: Gráfica Labor. 1969.

LIHÓN, Danilo Sánchez. “Manuel Scorza en el reparto del pan de los libros.” 2005 Acesso em: <http://www.rebellion.org/noticia.php?id=22491>. Acesso em 15/05/2019.

\_\_\_\_\_. *Arguedas, el hijo ajeno*. 2011. *Espacio El Latino*. Em: [http://letras-uruguay.espaciolatino.com/aaa/sanchez\\_lihon\\_danilo/arguedas\\_el\\_hijo\\_ajeno.htm](http://letras-uruguay.espaciolatino.com/aaa/sanchez_lihon_danilo/arguedas_el_hijo_ajeno.htm)

LIMA, Luiz Costa. *Mímesis: Desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira. Rio de Janeiro. 2000.

LLOSA, Mario Vargas. *José María Arguedas descubre al indio auténtico*. *Marcha*, págs. 30-31. 19 de julio de 1963  
Em: [http://letras-uruguay.espaciolatino.com/aaa/vargas\\_llosa/literatura\\_peruana.htm](http://letras-uruguay.espaciolatino.com/aaa/vargas_llosa/literatura_peruana.htm)

\_\_\_\_\_. *Gabriel García Márquez, Historia de un deicidio*. Monte Avila Editores. Impresiones Barcelona-Caracas. 1971.

\_\_\_\_\_. *¿Um champancito, hermanito?* Publicado em *El Comercio*, Lima, 28 de agosto de 1983. Acesso em: <http://www.arkivperu.com/huachafo.htm>

\_\_\_\_\_. *El pez en el agua*. Editorial Seix Barral, S. A. Barcelona. 1993

\_\_\_\_\_. *La utopía arcaica: José María Arguedas y las ficciones del indigenismo* / Mario Vargas Llosa – México. FCE 2004.

LÓPEZ, Pierre. “*Tempestad en los Andes de Luis E. Valcárcel o el despertar del alma inca*”, *Babel* [En ligne], 38 | 2018, Em <http://journals.openedition.org/babel/6021> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/babel.6021>. Acesso em 25/02/2020.

LOZANO, Jorge. *El discurso histórico. Prólogo de Umberto Eco*. Madrid, Ediciones Sequitur. 2015.

MACEDO, Mauro Félix Mamani. *Las fronteras de la literatura: Redoble por Rancas*. Tese Posgrado. 225 pags. *Universidad Nacional Mayor de San Marcos*. Orientador Rufino Gonzalo Espino Relucé. 2008

MARIÁTEGUI, José Carlos. *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. 3<sup>ra</sup> edición. Lima, Editora Amauta, (Biblioteca Amauta), 1952

\_\_\_\_\_. *Biología del fascismo*. Lanús (Arg.), Nuestra América. 2012.

\_\_\_\_\_. *Escritos sobre educación y política*. Buenos Aires, EGodot. 2014.

\_\_\_\_\_. *La tarea americana*. Buenos Aires, Prometeo, CLACSO. 2010.

\_\_\_\_\_. *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Buenos Aires, Capital Intelectual. 2009.

MARLOWE, Stephen. *As memórias de Cristóvão Colombo: com a colaboração de Stephen Marlowe*. São Paulo, Editora Best-Seller. 2000.

MARTÍNEZ, Edgardo Rivera. *País de Jauja*. Lima, Peisa. 1997.

\_\_\_\_\_. *País de Jauja o una utopía posible* *Bulletin de l'Institut français d'études andines*, vol. 28, núm. 2, 1999

Acesso em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=12628207>

\_\_\_\_\_. *Al andar de los caminos*. Estampas de viajes. Lima. UNMSM. 2003.

Em: [https://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/libros/literatura/Andar\\_caminos/contenido.htm](https://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/libros/literatura/Andar_caminos/contenido.htm)  
Acesso em 03/06/2020.

\_\_\_\_\_. *Danzantes de la noche y de la muerte y otros relatos*. Alfaguara. Santiago de Surco, Lima, Perú. 2006.

\_\_\_\_\_. Entrevista com Jaime Cabrera Junco. *Vargas Llosas y yo tenemos una manera diferente de sentir los Andes, el Perú*. *Revista Buen Salvaje* N° 8 noviembre–diciembre de 2013. Em: <https://buensalvaje.com/assets/anteriores/buensalvaje-8.pdf> . Acesso em 23/04/2020.

MARTZ, John D. *The politics of clientelism: democracy & the state in Colombia*. New Brunswick, NJ : Transaction Publishers. 1997.

MATUTE, Ana María. *En el bosque*. Discurso leído el día 18 de enero de 1998, en su recepción pública. Real Academia Española. Madrid. 1998.

MEDINACELI, Ximena. “Paullu y Manco ¿una diarquía inca en tiempos de conquista?” *Bulletin de l'Institut français d'études andines* [En línea], 36 (2) | 2007, Publicado el 01 febrero 2008, consultado el 01 mayo 2019. Em: <http://journals.openedition.org/bifea/3853> ; DOI : 10.4000/bifea.3853

MENTON, Seymour: *La nueva novela histórica de la América Latina 1979-1992*, Fondo de Cultura Económica, México, 2015

MIRANDA, Carlos García. *De críticos, novelistas y otros bribones*. Un acercamiento a la narrativa peruana en los años noventa. *Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid*. 2004. Em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=926956> Acceso em 23 07 2020

MIRAVET, Dunia Gras. *Manuel Scorza: La construcción de un mundo posible*. Murcia, Edicions de la Universitat de Lleida. 2003.

\_\_\_\_\_. *Manuel Scorza: Un mundo de ficción*. Universidad de Barcelona. Teses de Doctorado. 725 pgs. 1998.

MONEGAL, Emir Rodríguez. *El “boom” de la novela latinoamericana*. Caracas, Tiempo Nuevo. 1972

MONTOYA, Rodrigo. *Lucha por la tierra, reformas agrarias y capitalismo en el Perú del siglo XX*. Lima: Mosca Azul, 1989.

MORAÑA, Mabel. *Arguedas/Vargas Llosa; dilemas y ensamblajes*. Iberoamericana. Madrid, 2013.

MUDROVICIC, Maria Eugenia. *Nombres en Litigio. Las guerra culturales en América Latina: del happening desarrollista a la posguerra fría*. Argentina, Beatriz Viterbo Editora. 2010.

MURRA, John V., LÓPEZ-BARALT, Mercedes. *Las cartas de Arguedas*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996.

NAGY, Silvia M. "Los ilegítimos" de Pérez Huarancca y la legitimidad del Neo-Indigenismo Chasqui, revista de literatura latinoamericana Vol. 24, No. 2, p32-45. Nov. 1995 Em: <http://www.jstor.org/stable/29741212>. Acceso: 28/08/2020

NEIRA, Hugo “Scorza aquí y allá: mirada limeña y mirada parisina sobre Manuel Scorza.” Table ronde. Manuel Scorza. L'homme et son oeuvre. (vários autores). Bordeaux: GIRDAL/AFERPA, Maison de Pays d'Iberique / *Université de Bordeaux III*, 101. Otra ed.: *Revista de Crítica Literária Latinoamericana*, Vol. 24, núm. 47 (primer semestre de p259-279, Lima-Berkeley. 1998

\_\_\_\_\_. *Manuel Scorza: biografía ordenada de un mago*, en *Socialismo y Participación*, n°31, sep. Lima:1985 (Publicado originariamente en *Le Monde Diplomatique* em 1984).

SCHMITT, Maria Aparecida Nogueira. *Utopias transculturais na Heterogeneidade Latino-americana*. Montes Claros, Unimontes. 2013.

ORTEGA, Julio. *El principio radical de lo nuevo: Postmodernidad, identidad y novela en América Latina*. México, Fondo de Cultura Económica S.A. de C.V. 1997.

OVIEDO, José Miguel 2001 *Historia de la literatura hispanoamericana*. Tomo IV: De Borges al presente. Madrid, Alianza Editorial.

PALMA, Ricardo. *Tradiciones peruanas*. Primera serie Alicante. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000 <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc9w0c5> }

PAZ, Octavio – *El labirinto de la soledad*. Fondo de Cultura Económica. México, D.F, 1992.

PÉREZ, Marcelo Jorge. *A guerra silenciosa de Manuel Scorza: Literatura e denúncia*. Dissertação (Mestrado em Letras). UFPE. Recife, Pernambuco. 2015.

PERLADO, José Julio. (1979) “*Manuel Scorza: Sobre la irrealidad total, he puesto la realidad absoluta*” Entrevista inédita de 1979. *Revista Espéculo Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid*. 1997.  
Acesso em: <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero7/scorza.htm>. Acesso em: 02/01/2015.

PINHEIRO, Suely Reis e LUNA, Cláudia: *Do riso e da luta*, Ensaios sobre Manuel Scorza. Editora CRV, Curitiba, PR, 2011.

POOLE, Deborah, e RÉNIQUE Gerardo. “*The New Chroniclers of Peru: U.S.Scholars and Their ‘Shining Path’ of Peasant Rebellion.*” *Bulletin of Latin American Research* 10: 2 (1991).

PORTUGAL, José Alberto. (2011). *Las novelas de José María Arguedas: una incursión en lo inarticulado*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

PRADO, Maria Ligia. *A formação das nações latino-americanas*. São Paulo, Atual. 1994.

PRIETO, Rene. “*La representación del indio en la novela hispanoamericana: corrientes de ayer, expresión artística de hoy.*” *Ínsula* n° 512-513, pp. 18 - 21. 1987

RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. 3ª ed. México: Siglo XXI, 1987.

\_\_\_\_\_. *A cidade das letras*. São Paulo, Editora Brasiliense S. A. 1984.

RAMÍREZ, Adriana Churampi. *Corpus Delicti*. El cuerpo indígena del delito en dos relatos de Enrique López Albújar, 2016. Acesso em:

[https://openaccess.leidenuniv.nl/bitstream/handle/1887/70162/Adriana\\_Churampi\\_Ram%c3%adrez.pdf?sequence=1](https://openaccess.leidenuniv.nl/bitstream/handle/1887/70162/Adriana_Churampi_Ram%c3%adrez.pdf?sequence=1)

RAMONET, Ignacio. *Geopolítica do caos*. Rio de Janeiro, Vozes. 1998.

RICHARDS, I.A. *Princípios de Crítica Literária*. Porto Alegre, Editora Globo. 1971.

RONCAGLIOLO, Santiago. *Abril rojo*. Lectulandia.com. ePUB v1.0 chungalitos 18.06.2012

\_\_\_\_\_. *Memorias de una dama*. Santillana Ediciones generales. Madrid. 2009

ROTTERDAM, Erasmo. *Elogio de la estupidez*. Biblioteca Virtual Universal.

RUSSELL, Josiah C. *The Fontana Economic History of Europe: The Middle Ages*. Tomo I Edición de Carlo M. Cipolla. Glasgow: Collins/Fontana, p25-71. 1972.

SÁBATO, Ernesto. *Abadón el exterminador*. Biblioteca breve, Seix Barral. España, 1981.

\_\_\_\_\_. *Antes del fin*. Compañía Editora Espasa Calpe Argentina S.A./Seix Barral Grupo Editorial Planeta. Buenos Aires. 1998

\_\_\_\_\_. *Abaddón el exterminador*. Edición homenaje. La Nación. Biblioteca Ernesto Sabato. – Buenos Aires. Vol. 1 e 2 2011.

SADER, Emir (org.). *Vozes do século*. Rio de Janeiro, Paz e Terra. 1997.

SAID, Edward W. *Cultura e imperialismo*. Tradução Denise Bottman. Companhia de Bolso. SP. Editora Schwarcz Ltda. 1993.

SALE, Kirkpatrick. *A conquista do paraíso: Cristóvão Colombo e seu legado: uma biografia revisionista do grande descobridor*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed. 1992.

SAMPER, María de los Ángeles Pérez. *Entre el paraíso de la abundancia y el infierno del hambre: mitos y realidades Universidad de Barcelona. Cuadernos de Historia Moderna XIV, 173-196 2015* Em <https://www.ucm.es/data/cont/docs/995-2016-03-24-M%C2%AA%20%C3%81ngeles%20P%C3%A9rez%20Samper.pdf>. Acesso em: 20/08/2020

SALVADOR, Dora Sales, “Traducción cultural en la narrativa de José María Arguedas: hervores en la encrucijada de lenguas y culturas” em *Actas del I Congreso Internacional de Traductores e Intérpretes/II Congreso Nacional de Traductores, Universidad Femenina del Sagrado Corazón y Universidad Ricardo*. Palmas, p1-12. 2002.

SÁNCHEZ, Alejandro Hermosilla. *Abaddón el exterminador: El Apocalipsis de los desaparecidos. Enfoques: revista de la Universidad Adventista del Plata* Vol. 19, Nº. 1-2. págs. 27-44. 2007. Em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3183496> Acesso em 23 01 2020

SARMIENTO, domingo F. *Recuerdos de provincia. Freeditorial*. 2003

\_\_\_\_\_. *Facundo, civilización y barbarie*. Buenos Aires, Eudeba. 1961.



SARRET, Josep. “Manuel Scorza: del mito a la literatura” *Camp de l’Arpa*, n° 50, 62. Abril de 1978.

SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* Editora Ática, São Paulo. 2004.

SCORZA, Manuel (ed.), *Poesía contemporánea del Perú Antología*, Ediciones de la Comisión Nacional de Cultura (Casa de la Cultura del Perú), Lima, (edición dirigida per Hernán Alva Orlandini. Cultura popular, serie I, núm. 2). 1963.

\_\_\_\_\_. *Garabombo, o invisível*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1977.

\_\_\_\_\_. *Garabombo, o invisível*. São Paulo, Círculo do Livro, 1975.

\_\_\_\_\_. “Testimonio de parte de Ayacuccho”, *El observador*, 04/1/1986.

\_\_\_\_\_. *A tumba do relâmpago*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira. 1986.

\_\_\_\_\_. *Bom dia para os defuntos*. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira.

\_\_\_\_\_. *Cantar de Agapito Robles*. La Plata, De la Campana, 2012.

\_\_\_\_\_. *Cantar de Agapito Robles*. México DF, Siglo XXI, 1991.

\_\_\_\_\_. *Cantar de Agapito Robles*. Rio de Janeiro, Civilização brasileira, 1979.

\_\_\_\_\_. *El jinete insomne*. La Plata, De la Campana. 2010.

\_\_\_\_\_. *El jinete insomne*. México DF, Siglo XXI, 1991.

\_\_\_\_\_. *Garabombo, el invisible*. Esplugues de Llobregat. Plaza & Janes, S.A. Editores. 1984.

\_\_\_\_\_. *Historia de Garabombo, el invisible*. Barcelona, Planeta. AS, 1972.

\_\_\_\_\_. *Historia de Garabombo, el invisible*. La Plata, De la Campana, 2007.

\_\_\_\_\_. *Historia de Garabombo, el invisible*. México DF, Siglo XXI, 1991.

\_\_\_\_\_. *La danza inmóvil*. La Plata, De la Campana, 2010.

\_\_\_\_\_. *La tumba del relámpago*. La Plata, De la Campana, 2009.

\_\_\_\_\_. *Historia de Garabombo, el invisible*. Barcelona, Planeta. AS, 1972.

\_\_\_\_\_. *Redoble por Rancas*, Barcelona, Planeta. AS, 1970.

\_\_\_\_\_. *Redoble por Rancas*. Madrid, Ediciones Cátedra (Grupo Anaya S.A.). Edición de Dunia Gras Miravet, 2009.

\_\_\_\_\_. *Testimonio de Vida. Conversación con Roland Forgues y Gregorio Martínez.* Paris, 1983. Publicada em 1986. Postado em <http://scorzasiempre.blogspot.com>. Postado em (2009) consultado 24/01/2017

SERNA, Ramón Gómez de la. *Greguerías.* Edward Burra. Editor digital: Titivillus. 1979. ePub base r1.2

SEGATO, Rita Laura. *Las estructuras elementales de la violencia.* 1ª. Ed. Bernal. Universidad Nacional de Quilmes, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Marcio, GINZBURG, Jaime, HARDMAN, Francisco (org.). *Escritas da violência. Vol. II. Representações da violência na história e nas culturas contemporâneas da América Latina.*

SENDER, Ramón J. *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre.* Madrid, Diario El País, S. L. 2005.

SERNA, Ramón Gómez de la. *Greguerías.* Edward Burra. Editor digital: Titivillus. 1979. ePub base r1.2

SÍMINI, Diego. *De Maco a Maca. La metamorfosis emblemática de un personaje de Manuel Scorza.* Editorial del Cardo. 13 pags. Facilitado pela Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. 2010.

SKARMETA, Antonio. *La insurrección.* Hanover, Ediciones del Norte. 1982.

SOTO, Juan González. *La memoria de los olvidos: Manuel Scorza. Universidad Rovira i Virgili de Tarragona.* 1979 Em: [http://letras-ruguy.espaciolatino.com/e/gonzalez\\_soto\\_juan/la\\_memoria\\_de\\_los\\_olvidos.htm](http://letras-ruguy.espaciolatino.com/e/gonzalez_soto_juan/la_memoria_de_los_olvidos.htm)

\_\_\_\_\_. *Crónica y ficción en “La Guerra Silenciosa.”* Editorial del Cardo. 16 pags. Facilitado por Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. 2006.

\_\_\_\_\_. “Manuel Scorza: Apuntes para una biografía.” *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana.* Año 24, No. 47 (1998). Em: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/manuel-scorza-apuntes-para-una-biografia/0/html/0218495e-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_20.html#I\\_0\\_](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/manuel-scorza-apuntes-para-una-biografia/0/html/0218495e-82b2-11df-acc7-002185ce6064_20.html#I_0_)

SOTOMAYOR, Alex Morillo. *Todas las sangres en debate.* Científicos sociales versus críticos literarios. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana;* Medford Vol. 38, Ed. 75, pags. 507-510. 2012.

SOUSTELLE, Jacques. *Os astecas na véspera da conquista espanhola.* São Paulo, Companhia das Letras; Círculo do Livro. 1970.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte, Editora UFMG. 2010.

SUNDERS, Frances Stonor. *La CIA y la Guerra Fría cultural.* Barcelona. Editorial Debate, 2001.

SUÁREZ, Modesta. “Manuel Scorza habla de su obra.” *Socialismo y Participación*, N° 27, setiembre de 1984, 90. *Apud* SOTO. 1997.

SVAMPA, Maristela. *Debates latinoamericanos*. Buenos Aires, Edhasa, 2016.

TABOADA, Marco polo. (2019). “*Un tal Scorza empieza a meterse en camisa de once varas*”: la posición ambigua del narrador en *La Guerra Silenciosa*. Desde el Sur vol.11 no.1 p35-51. Lima ene./jun. 2019.

TEJA, Alda. *Entrevista a Manuel Scorza por Alda Teja*. *Mester*, 7(1). 1978 Em: <https://escholarship.org/uc/item/15v07819#author>

TORRES, Christian Luis Reynoso. *Xuéxi, Formación y aprendizaje en Los eunucos inmortales y Babel, el paraíso, de Oswaldo Reynoso y Miguel Gutiérrez*. Pontificia Universidad Católica del Perú. 2015. Em: <http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/7813>. Acceso em 14/09/2020.

TURNER, Clorinda Matto de. *Aves sin nido*. Biblioteca Ayacucho. Caracas. 1994.

\_\_\_\_\_. *Viaje de recreo*. F Sempere y companhia editores. Valencia. 1909.

VALCÁRCEL, Luis Eduardo. *Memorias*. IEP ediciones. Lima 1981.

\_\_\_\_\_. *Tempestad en los Andes*. Ed. Universo S.A. Lima 1972.

\_\_\_\_\_. *Sobre peruanidad*. *Amauta* n° 26, Lima, 1929.

VERVAEKE, Jasper y MAESENEER Rita De. *Entre las ventas de Stephen King y las críticas de Roberto Bolaño*. Una conversación con el escritor peruano Santiago Roncagliolo. Universiteit Antwerpen (Bélgica). *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. 2010.

VIU, Antonia: *Una poética para el encuentro entre historia y ficción*. *Revista Chilena de Literatura*, Abril 2007, N° 70, 167-178 1 *Universidad de Chile*. 2007 Acceso em: <http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/122924/664-2295-2 PB.pdf?sequence=1>

YÁBAR, Miguel Vargas. *Todas las sangres en debate: científicos sociales versus críticos literarios*. Letras; Lima Vol. 82, Ed. 117, 221-225 Jan-Dec 2011 Em: <https://search.proquest.com/openview/84917c0239f6a214d164d293978c58a4/1?pq-origsite=gscholar&cbl=746334>

ZAPATERO, Francisco Xavier Solé. *Diamantes y pedernales de José María Arguedas, Una relectura, hoy*. *Convergencia*, revista de Ciencias Sociales. enero-abril, año/vol. 11, número 034, *Universidad Autónoma del Estado de México*. 2004  
Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=10503412> Acceso em 20/03/2020

ZAVALETA, Carlos Eduardo. *Los Aprendices* Lima. UNMSM, Fondo Editorial. 1998.

ZEA, Leopoldo. *Discurso desde la marginación y la barbarie*. Barcelona, Editorial Antropos. Promat, S. Coop. Ltda. 1988.

## ANEXO A - ORIGINALIDADE NO USO DAS SUB-NARRATIVAS

### ORIGINALIDADE NO USO DAS SUB-NARRATIVAS

Dois capítulos mais tarde, “...una pelota de trapo”<sup>212</sup>, como num filme, nos levará por um passeio surrealista, em que Scorza demonstra a sua maestria na narrativa ficcional desde o seu primeiro romance. A sua intenção ideológica é mesmo elaborada com sutileza de aranha. Poderíamos dizer que este capítulo revela o que Genette chama de “omissão lateral”, “paralipsis”, ou “hiperlimitação de campo”, informação menor que a necessária para compreender fatos da história narrada, como a planificação da execução do Juiz, sem sabermos os motivos antigos e pessoais.

Neste capítulo, o leitor junta os pedaços da história e seguramente modifica a sua recepção dos fatos narrados. Povoado de o que o mesmo Genette qualifica como “analepses internas heterodieéticas”, flashbacks ou “caixas chinesas”, como apelidaria Vargas Llosa ao procedimento de subnarrativas que se vão desprendendo do relato principal, distantes no tempo e no espaço da “cena” em curso; seja introduzidos pela intertextualidade de uma carta, de um periódico, do relato de um dos protagonistas etc. Recurso também ilustrado com a metáfora de “matriuskas”, essas bonecas russas, dentro das quais há sempre outra menor. No caso deste capítulo, seria mais adequada para algumas delas a figura de “corredor de cortiço”, porque nas caixas chinesas ou matriuskas, ao se abrir, cada nova peça se revela inteira, mas quem circular por um corredor de cortiço, perceberá pessoas fora de seus quartos, portas abertas que nos mostram uma cena de intimidade completa, outras entreabertas que nos permitem “pescar” um trecho de fala, uma imagem parcial, incompleta, do instante vivido no seu interior. Desta maneira acontece com algumas das estórias enfeitadas que adereçam o capítulo. Com destaque interessante para as formas de entrar e sair destes desvios narrativos.

Desde que o juiz parte com a sua comitiva da cidade até a fazenda, há uma enumeração salpicada aqui e acolá por ícones que edificam a imagem do poder do personagem: seu meticuloso desjejum, a escolta de capangas, “*Veinte jinetes se destocan y saludan, al mismo tiempo, al traje negro*”, “*Triunfante, el engreído [cavalo] del doctor.*” A menção ao cavalo será a primeira porta aberta ou caixa chinesa. Digressão de cinco páginas para inteirarmo-nos de como o seu cavalo venceu todos os da sua província depois que *Picaflor* (que chegara primeiro) fosse desclassificado pelas autoridades.

---

<sup>212</sup>“*Acerca de las aventuras y desventuras de una pelota de trapo*, título do capítulo 9 (RR. p.61-73)

Na página 66, no que na cinematografia se denomina “antecipação sonora”, a garotada, aos gritos de “*¡Ya viene el doctor!*”, nos informa que acabou o *flashback*. Mais adiante, uma “porta entreaberta”: “*Arutingo se acerca para contarle lo que acaeció cuando la Calzón de Fierro inscribió a su hija en un colegio de monjas*” e nada mais do assunto. Pouco depois, a comitiva margina o rio “*calentados por los sucesos que explosionaron el día que la Rompecatres descubrió una tortuguita en su cama...*” e só. Esta porta está muito fechada. Um pouco mais generosa, a seguinte nos permite continuar a cavalgada: “*Reconfortados por los espantos que acaecieron el día que la Culo-de-Bronce le preguntó a la Rompecatres cuántas hojas tiene el trébol (inocente pregunta que motivó la salida, con bayonetas caladas, del regimiento acampado en Huancayo).*” E corte seco. A viagem continua. Até que, já frente ao “...portón colonial de madera labrada donde los artistas contemporáneos sólo han osado añadir la “F” y “a “M” o doutor extrai “...*una lenta y enorme llave*”, com a qual Scorza abre, de par em par, uma nova porta narrativa que nos leva a outro episódio do passado. Numa hipérbole do poder, nos inteiramos de que o juiz viajou a Lima para passar “*una semana y olvidou*” deixar a chave. Na capital,

los contoneos de una hembra que daba de comer al ojo de todo Cinco Esquinas, lo retuvieron un verano. La humanidad de la hacienda tuvo que esperar los desaires de la morena para salir de sus límites [...] El puente es el único acceso. Exceptuando hormigas y lagartijas nadie lo atraviesa sin un permiso honrado por la firma y el sello del doctor. (Id. p. 68)

E dentro deste quarto do cortiço, há outra porta que nos mostra que quem menos pode entrar na fazenda sem autorização do doutor é o seu cunhado, porque somos informados de como foi que o recente constituído matrimônio de sua irmã (*Doña Pepita*) com o então futuro magistrado o despojaram de suas terras e, em castigo por suas reclamações, do direito de usar “*los puquios*”<sup>213</sup>.

Ao final deste dobre salto atrás no tempo, mediante o que em cinema se chama “fusão”, porque o *flashback* estava no despojo de Sebastián Barda: “*Si quiere agua – dijo el recién casado – que la busque en la montaña.*” Sem nenhum outro indicador do pulo no tempo, ponto seguido: “*Sin conceder una mirada al descabrado rancho donde Sebastián mastica su resentimiento, el doctor atravesó el puente y avanzó...*”, estamos de volta ao tempo “presente” da narração.

Todos esses relatos parasitas dentro do passeio são os degraus que o leitor diferente irá descendo, entretido pelo humor e pelo sarcasmo, sem perceber que faz a descida aos infernos:

---

<sup>213</sup> *Puquio: m. Chile y Perú. Manantial de agua.* (DRAE, 2002)

à vivência hiperbólica do feudalismo nas suas entranhas, à loucura que encerra a vida sob regimes despóticos absolutos. E agora sim, encontraremos a *pelota de trapo* e a *Juan, el sordo* (surdo, porque “Dinamitando rocas por orden del doctor se le había escapado el oído.”

Exilado sonoro da realidade, entretido no jogo, não ouviu a proximidade da comitiva. A bola lhe foi lançada. O Surdo não a alcançou. E aquela continuou seu voo, “navegada por la mano del diablo”, até o rosto do terratenente-juiz. Aqui, o escritor utiliza o que bem parece outro recurso cinematográfico, uma câmera lenta<sup>214</sup>, mas aplicada ao plano psicológico:

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. (SCORZA, 1971. p. 69-70)

A cereja do bolo terá o leitor com o relato do castigo decidido por Montenegro: cercar uma “*cancha*” de trezentos metros de lado com pedras, a carregar desde o rio, e a clausura da choupana da família enquanto não se acabem os trabalhos. Bárbaro castigo. Bem pode ser uma fantástica cena inventada pelo autor (não dispomos de informações a respeito), o que poderia conter certo desrespeito ao “estatuto” de realidade contada em forma ficcional. Mas astutamente, o narrador menciona os castigos que poderiam ter sido incrementados por conta do capataz se a sua resposta ao ouvir a condenação não tivesse sido “— *Gracias, doctor.*”: “*Correr toda la noche alrededor de la casa-hacienda, bailar hasta el desmayo o comerse, como el difunto Odoncio Castro, un costalillo de papas*”, (p. 71) devolvendo assim ao desopilante episódio sua verossimilhança ilustrativa. Seguramente esses, ou outros castigos semelhantes, existiam(em?).

Quando por fim – reforçando o efeito narrativo pela não narração que representa a elipse, e com a *sextuplicação* do indicador temporal da mesma: “*Ciento noventa y tres días después — ciento noventa y tres mañanas, ciento noventa y tres mediodías, ciento noventa y tres tardes, ciento noventa y tres crepúsculos, ciento noventa y tres noches —, un esqueleto solicitó permiso para mostrar su obra.*” Montenegro confere o trabalho, “*mordisqueando un melocotón*”, aprova a tarefa, manda levantar a clausura da choupana e dar de presente à família uma garrafa de aguardente. E se alguma coisa faltasse para exacerbar qualquer tipo de solidariedade humana pela(s) personagem(s) castigadas, em qualquer leitor, lemos: “*Ataviado*

---

<sup>214</sup> Coincide também com a definição deste termo que Genette propõe ao analisar os diferentes “tempos” da narrativa: ele faz referência à infinidade de velocidades compreendidas entre a cena e a pausa. Genette não a inclui dentro das quatro velocidades narrativas básicas. Sem embargo, merece ser considerada. Nela, o tempo do relato é superior ao tempo da história. De fato, leva mais tempo lê-la do que deve ter demorado o juiz a ficar encolerizado.

*pela gratitud, el Sordo repitió la única frase pronunciada en ciento noventa y tres días: — ¡Gracias, patrón!”*

Difícilmente o leitor reparou e associou no sobrenome da vítima: quem é o filho que o ajudou, durante o árduo labor-castigo.

Isto nos é comunicado com uma manobra poética. No caso: outra analepse de extrema lucidez narrativa. O peão tira o chapéu, em reverência, reforçando a humilhação. Na cinta, “*enterrada bajo la costra de barro, ardían los escombros de una pluma de codorniz*”, que o filho colocou agradecido naquele dia em que o Surdo lhe ensinara a pescar trutas. E agora sim, nesta primeira vez, “[...] — *tenía nueve años* — [em] *que la mano de Héctor Chacón, el Nictálope, sintió sed de la garganta del doctor Montenegro.*” (p. 72

Qual é o leitor que, depois de vivenciar estas letras, não compartilha, vinte anos depois, no “tempo-presente”<sup>215</sup> do relato, a sede das mãos de Héctor Chacón? Delicada trama entretecida ao longo de nove capítulos para vencer o estranhamento inicial do diferente, é talvez a mais delicada e precisa. Ao fim das contas, este é o único personagem que vai para a prisão por atentar contra a vida, este é o personagem que ele deve “enxugar.” Não esconde, mas nos leva a sentir, por interpostas pessoas (já que não conseguirá matar o Juiz Montenegro, mas sim Amador, *El cortaorejas*, dedo-duro e assassino de aluguel), que o crime, além de justificado porque põe em perigo todos os rebeldes, está germinado e adubado por uma histórica sucessão de humilhações e sofrimentos, “*el aguijón que carga todo sometido*”, como explica Elias Canetti em *Masa y poder*. Esta desconstrução da culpabilidade de Hector Chacón demonstra uma das chaves mestras que Scorza domina com *timing* exímio: a dos processos. Dotando cada um deles do tempo de maturação, fermentação e purificação, no alambicado quadro psicológico do leitor. Com a mesma habilidade tecelã que antes mencionamos, irá fiando os demais processos, às vezes alternadamente, às vezes simultaneamente, para cada um dos diferentes objetivos da sua obra dirigidas a um e a outro leitor.

---

<sup>215</sup> Este caos cronológico, a serviço da narrativa, obedece, sem mais nem menos, ao tempo preciso para produzir na mente do leitor a emoção necessária para entender não somente o recurso, e a motivação psicológica do personagem, mas principalmente, os fantásticos acontecimentos que as lacunas e sequências antes despercebidas escamotearam, e que, agora rebeladas, se encaixam como um quebra-cabeça.