

## *Entrar en el cantar: la épica social en la poesía de Manuel Scorza*<sup>1</sup>

*Entering into Singing: the Social Epic in Manuel Scorza's Poetry*

Mauro Mamani Macedo<sup>2</sup> , Yolanda Ruth Julca Estrada<sup>3</sup>   
Universidad Nacional Mayor de San Marcos (Perú)

ACCESO  ABIERTO

**Para citaciones:** Mamani, M., & Julca, Y. (2021). *Entrar en el cantar: la épica social en la poesía de Manuel Scorza*. *Visitas al Patio*, 15(1), 66-82.  
<https://doi.org/10.32997/RVP-vol.15-num.1-2021-3593>

**Recibido:** 7 de marzo de 2021

**Aprobado:** 30 de mayo de 2021

**Editora:** Silvia Valero. Universidad de Cartagena-Colombia.

**Copyright:** © 2021. Mamani, M., & Julca, Y. Este es un artículo de acceso abierto, distribuido bajo los términos de la licencia <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/> la cual permite el uso sin restricciones, distribución y reproducción en cualquier medio, siempre y cuando el original, el autor y la fuente sean acreditados.



### RESUMEN

La poesía de Manuel Scorza es pluridiscursiva. Su obra se puede clasificar en cuatro grandes discursos: del amor, de la amistad, surrealista y social. Este artículo se ubica en el último tipo y tiene como objetivo explicar la épica social representada en su poesía como una rebelión del pobre (*wakch'a*). Para este fin, consideramos como corpus fundamental los poemas que integran su libro *Entrar en el cantar. Balada de la Guerra de los pobres* (2018). Allí, observaremos cómo a través de cantos se convoca a los hombres del Perú y del mundo a entrar en el cantar, que significa ingresar al terreno de las confrontaciones para defender el honor de la vida; para ello, se destierra al temor y se lucha en contra de la injusticia y la opresión. Así, los poemas muestran una firme convocatoria simbolizada en un canto guerrero que carga, arde y enciende la cólera. Primero realizamos una contextualización temática dentro de su obra, luego nos centraremos en el poemario objeto de estudio para demostrar que en los poemas se encuentra representada una épica social del pobre.

**Palabras clave:** Scorza; épica social; poesía; pobreza; cultura.

### ABSTRACT

Manuel Scorza's poetry is multi-disciplinary. His work can be classified into four major discourses: love, friendship, surreal and social. This article is located in the last type and aims to explain the social epic represented in his poetry as a rebellion of the poor (*wakch'a*), for this we take as a fundamental corpus the poems that make up his book *Enter the song. Ballad of the War of the Poor* (2018). There we will observe how through songs the men of Peru and the world are summoned to enter into singing, which means entering the field of confrontations to defend the honor of life, for this they are banished from fear and fight against of injustice and oppression. Thus the poems show a firm call symbolized in a warrior song that charges, burns and ignites anger. First we will make a thematic contextualization within his work, then we will focus on the poems object of study, with this we will demonstrate that a social epic of the poor is represented in the poems.

**Keywords:** Scorza; Social epic; Poetry; Poverty; Culture.

<sup>1</sup> Este artículo es resultado del proyecto de Investigación: "WAKCH'A (la orfandad cósmica). Una categoría andina para estudiar la poesía quechua y aymara contemporánea" (2018) Código: E18031371, Resolución 03202-R-18. Auspiciada por el Vicerrectorado de Investigación y Posgrado de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

<sup>2</sup> Doctor en Literatura Peruana y Latinoamericana por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Docente, coordinador de la maestría y el doctorado y docente Literatura en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Correo: mmamanim@unmsm.edu.pe

<sup>3</sup> Magíster en Lingüística por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Docente de la Universidad Nacional Federico Villareal. Correo: yolanda.julca@unmsm.edu.pe

## Introducción

Manuel Scorza fue poeta, novelista, ensayista y editor. Escribió cinco poemarios y poemas sueltos. En narrativa publicó seis novelas. Las primeras cinco formaron una pentalogía que nombró *La guerra silenciosa*, donde narra los levantamientos comunales que se dieron en la década de los sesenta en la sierra central peruana. Estas novelas se inscriben dentro del neindigenismo.

Su producción poética se concentra en los años cincuenta y sesenta, mientras que su narrativa en los años setenta. El poemario *Balada de la guerra de los pobres. Cantar de Túpac Amaru* (2018) se gesta a finales de la década del sesenta. En estos años el Perú vivía grandes procesos sociales. En las urbes de la costa peruana se intensificaban, principalmente en Lima, los procesos de migración, mientras que en los Andes se producían los levantamiento campesinos y tomas de tierra que tuvieron como resultado masacres de comunidades, persecución y encarcelamiento a dirigentes comunales como Hugo Blanco, a quien Scorza dedica el fragmento final del poemario, “Recado para Hugo Blanco” (Scorza, 2018:118).

La gestación de este poema es larga y compleja. Así, en una entrevista manifiesta que queda truncada la publicación de este poema-carta a Túpac Amaru porque considera que la poesía no era el género adecuado para expresar el pasado e interpelar al presente: “El intento de una carta a Túpac Amaru fracasó y el poemario quedó ‘felizmente inédito’. Claro [...] es la incapacidad de captar el presente con imágenes del pasado, era evidente que por la poesía no podría nunca. ¿Mejor el reportaje?” (Portugal, 1971: 4). Estas dos premoniciones no se cumplieron: en primer lugar, el largo poema se encontró en el 2013 y se publicó en el 2018; en segundo lugar, Scorza no dedicó ninguna novela, reportaje, crónica ni ensayo a Túpac Amaru.

El primer fragmento de este poema aparece el 8 de enero de 1967 en el suplemento “El Dominical” del diario *El Comercio*, donde publica el Canto I. Los otros nueve fragmentos aparecen en 1969 en la revista *Cantuta*, fechados en 1966. Finalmente, en el 2018 se edita el manuscrito *Balada de la Guerra de los Pobres. Cantar de Túpac Amaru*, compuesto de 30 fragmentos. Entre las versiones de los fragmentos que se publican se advierten diferencias, ya sea de reacomodo de versos, diferente numeración o restructuración de los fragmentos. En la edición de 2018, informa una nota manuscrita: “La tercera y última versión de este poema se escribió en la isla San Andrés, Mar del Caribe, Colombia, del veinte al treinta de enero de mil novecientos sesenta y siete” (120). Entonces, los nueve fragmentos, que se editan en la revista *Cantuta* y que se recogen en las antologías de su poesía, fueron enviados sin la revisión final.

*Balada de la guerra de los pobres. Cantar de Túpac Amaru* tiene como figura simbólica a Túpac Amaru, quien se reveló contra la corona española, tal como reseña el epígrafe: “El 4 de noviembre de 1780, doce hombres capitaneados por José Gabriel Túpac Amaru salieron del pueblo de Tinta, a treinta leguas del Cusco. Así empezó la más grande rebelión social que conocieron los españoles en

América” (2018: 35). Este poema, con el pretexto de este hombre-símbolo, hombre-concepto que es Túpac-Amaru, convoca a toda la gente del Perú desperdigada por su geografía. Allí, el enunciador, con voz que encarna a Túpac Amaru, convoca a juntarse y entrar en el cantar, es decir, entrar en la guerra de los pobres. En efecto, dentro de la representación de esta gesta hay un discurso del coraje del pobre. En este sentido, nuestro objetivo es demostrar que, en el poemario, existe una representación de la épica social del pobre y que para la caracterización de sus personajes se considera la cosmovisión andina. En su configuración se recurre tanto al discurso histórico como al mítico, que potencian la verosimilitud del discurso poético. El artículo busca responder, así, a las siguientes preguntas: ¿Cuáles son los sujetos que despliegan el discurso de la épica social en la poesía de Manuel Scorza? ¿Cómo se desarrolla la caracterización del sujeto pobre para emprender su rebelión? ¿Qué tipos de discurso entran en diálogo textual en el poemario? Para lograr los objetivos y responder a las preguntas se desarrollará un análisis sociocrítico debido a la naturaleza compleja del poemario. Para ello utilizaremos categorías culturales andinas como *wakch'a* (pobre), además de las teorías y categorías clásicas de la poesía, como sujeto poético o nociones como épica social.

Si la épica canta la acción legendaria de héroes y se concentra fundamentalmente en una individualidad, en una épica social el actor es colectivo, un pueblo, una comunidad. Esta idea engarza plenamente con la forma de vivir y sentir de la comunidad andina, donde la colectividad, la comunidad es fundamental para el cumplimiento de acciones tanto como construir una casa como emprender una rebelión para transformar una realidad. La épica social en la poesía de Manuel Scorza se concentra en dos sujetos: los mineros y los comuneros. Ambos son abarcados por la categoría social del pobre, pero no en un sentido deplorable y lastimoso, sino configurado como sujeto capaz de desplegar una ferviente lección de dignidad, ya que desde la opresión se alza para defender la libertad. En este sentido, es un llamado a los pobres al levantamiento en defensa de la vida, aunque esta se ponga en riesgo, ya que si se pierde sería una muerte honrada y ética: “Porque el hombre no escoge el lugar donde nace, / pero sí elige el lugar donde muere” (Scorza, 2018: 93). Esta poética reenvía al pensamiento de las culturas donde se valora a los hombres no solo por la forma en que viven, sino por la forma en que mueren. Es decir, no se admite una muerte miserable, acobardada; por el contrario, esta debe ser una muerte solidaria, con entrega al cantar que forja la vida digna. En ese sentido, la ubicación en un lugar implica asumir una posición ideológica. En este caso, el llamado es a morir en la plaza del cantar, que simboliza el ingreso al espacio de la guerra. No es un lugar no indiferente, sino de hirviente tensión, que es semiotizada por las luchas ideológicas y por las batallas simbólicas y reales, donde se gesta la libertad del pobre.

La épica social está representada en el poema “Canto a los mineros de Bolivia” y en el poemario *Balada de la guerra de los pobres. Cantar de Túpac Amaru* (2018). El poema y el libro tienen como referente fundamental al Ande, espacio donde dinamitan *Apus* (divinidades andinas como un cerro tutelar) o exprimen a la Madre Tierra (*Pachamama*). En esos escenarios, se producen las injusticias, los

despojos que padecen los pobres, pero también se produce los brotes increíbles de las rebeliones de los pobres quienes asumen su modo de vida como un deber para lograr su liberación.

### Los mineros y los comuneros

Scorza, en el conjunto de su obra, poetiza épicamente a dos grandes sujetos que han soportado la opresión colonial y encarnaron la verdadera herida colonial: el minero y el comunero. Recordemos que luego de la llegada de los españoles, miles de *runakuna*<sup>4</sup> (hombres del Ande) murieron en las minas, al igual que los comuneros. Algunos de ellos fueron despojados de sus tierras y convertidos en *pongos*<sup>5</sup> de las haciendas y otros fueron arrinconados en tierras desérticas. Lugares a los que los *runakuna* amansaron e hicieron florecer, pero debido a la codicia de los *runamikuq*<sup>6</sup>, nuevamente fueron despojados.

Manuel Scorza representa al minero tanto en su narrativa como en su poesía. Por ejemplo, en su novela *Redoble por Rancas* (1970), también poetiza al minero en el poema “Canto a los mineros de Bolivia”. Estos versos fueron motivados antes de 1952, que es la fecha de publicación: “Yo había estado en Bolivia, hace años. Recuerdo el tremendo impacto que me produjo la plural desolación del hombre y el paisaje. Vivía Bolivia el instante aciago de la persecución de Hertzog” (Scorza, 1953: 7). Este sería su primer contacto con la realidad boliviana que expresaría en poesía y ensayo.

Por esos tiempos, advirtió la presión social extrema que desembocó en una guerra civil interior y que terminó con el triunfo del pueblo boliviano. Por este poema, Scorza es invitado por el sindicato de mineros bolivianos para asistir al primer aniversario de la revolución nacional de Bolivia. Luego de esta estancia, escribe el ensayo “La independencia económica de Bolivia” (1953) publicado en la revista *Cuadernos Americanos* en México. Al respecto, Dunia Gras (2003) sostiene que en dicho ensayo coinciden dos temas centrales en la evolución posterior en la obra de Scorza: “[...] cristalización de sus posiciones políticas en torno al antiimperialismo y a la reivindicación de un nacionalismo de izquierdas panamericano, por una parte, y el descubrimiento del problema de la explotación de los indios y la posesión de la tierra” (29). Además, Scorza aborda otros temas en este ensayo: la posibilidad de un “pueblo continente”; en el ámbito económico, demuestra la escandalosa corrupción de Simón Patiño<sup>7</sup>; el surgimiento del Movimiento Nacionalista Revolucionario y las posibilidades del desarrollo de Bolivia; el problema de la tierra y la reforma agraria. Asimismo, analiza a los presidentes y sus formas de gobernar. En un escenario complejo Scorza considera a Víctor Paz Estensoro como una posibilidad de un buen gobierno para Bolivia<sup>8</sup>.

<sup>4</sup> Personas, gente, hombres indígenas de la cultura quechua.

<sup>5</sup> Es el hombre andino que trabajaba en las haciendas donde era explotado.

<sup>6</sup> Literalmente significa el que come al hombre. En el mundo andino designa a los hacendados o gamonales que explotan a los indios.

<sup>7</sup> Simón Patiño fue un empresario minero boliviano que en la década de 1950 acrecentó considerablemente su fortuna.

<sup>8</sup> Víctor Paz Estensoro fue presidente de Bolivia entre 1952 y 1956. Con él se inicia la Revolución Nacional de Bolivia debido a los grandes cambios sociales que impulsó.

“Canto a los mineros de Bolivia” [(1952) 1990] representa el tránsito de los mineros bolivianos por rescatar la vida: “Subí al Alto, en La Paz, /y contemplé a los mineros ascendiendo al porvenir/ por la escalera de sus balas fulgurantes” (15). Allí, la voz poética adquiere una conciencia para asimilar la realidad porque el yo poético viaja al lugar donde se siente la vida cruda: “Comprendí que el estaño/ era /una / larga/ lágrima / petrificada/ sobre el rostro espantado de Bolivia” (16). Entonces, el sujeto poético plantea salir de ese espanto de vida. Esta liberación está representada en la siguiente imagen: “rompieron con sus manos la jaula de la vida” (16). Los poderosos apresaron la vida o la metieron a los socavones; cuando se libera, se impone la luz.

En el poema, Scorza muestra un recorrido donde se subvierten las realidades. Se parte de un estado de privaciones, luego se llega a un tiempo de liberación. Para ello, se necesita desestructurar la asimétrica realidad. Son los mineros que, con un trasfondo mítico religioso, logran atravesar este tipo de incómodas situaciones. Si bien estos cambios se representan más en un nivel social, colectivo, comunal, también es posible que se pueda dar este tipo de *Kuti*<sup>9</sup> a nivel individual, es decir, en la mentalidad de un hombre. Este cambio de actitud en la voz poética es impulsado por la realidad que vive, ya que experimenta cambios en el nivel ideológico del ser. Entonces, se puede desplazar el pensar y el sentir, por ejemplo, pasar de ser indiferente a ser comprometido, tal como experimenta el yo poético después de haber atravesado la cruenta lucha y anunciar su partida: “A mi patria rota me voy. / Mas antes de partir, decidme, mineros:/ ¿Cuándo veré esa luz en los ojos de América? /¿Hasta cuándo jugarán a los dados/la túnica sangrienta de mi patria?/Oh, hermanos, ruiseñores verdaderos del metal,/¡prestadme vuestra muerte para edificar la vida!” (17). Así como el yo poético expresa un desplazamiento topográfico, el poeta de carne y hueso partirá al Perú y se convertirá en un activo defensor de los comuneros de la Sierra Central peruana; es más, será el secretario de las comunidades y desarrollará una acción activa en el Movimiento Comunal de Cerro de Pasco. De ese participar y sentir saldrá *La guerra silenciosa*, la pentalogía, las cinco baladas o novelas, desde *Redoble por Rancas* hasta la *Tumba del relámpago*; en ese tiempo, el poeta avanzará en su conversión novelística. Antes de dedicarse definitivamente a la novela, dejará cinco poemarios y varios poemas sueltos donde se celebra la amistad, el amor, el mundo surrealista (Mamani 2016), pero también la épica social del minero y el comunero, ambos hundidos en la pobreza y la explotación.

Cuando Scorza retorna al Perú desde México en 1956, encuentra una patria herida, tal como manifiesta en una entrevista: “Y es que la patria peruana está llena de espinas, de cosas sangrientas y terribles, que, si quisiéramos acariciarla, las manos se nos mancharían de sangre y quedaríamos abrumados por el dolor. Por eso me parece que hasta hoy la poesía patriótica es retórica y falsa, realmente falsa” (Forgues y Martínez, 1986: 16). Entonces, escribirá *Imprecaciones* (1955[1990]), un poemario donde se cuestiona la realidad social, pero también la concepción de patria que se escribía en la poesía. En este mismo registro de

<sup>9</sup> Kuti expresa en quechua la idea de volver, retornar, cambiar, voltear; por ejemplo, dar una respuesta a una pregunta, pero también cambiar de ideas.



creación se encuentra *Balada de la Guerra de los Pobres. Cantar de Túpac Amaru*. La escritura de este cantar fue paralela a su narrativa, aunque en sentido estricto se constituye en un empalme con sus novelas, con sus temas más intensos de las luchas campesinas, ya que en ese mismo tiempo escribía *Redoble por Rancas* (1970), cuyo primer capítulo aparece en 1969. En ambos libros, el comunero será protagonista.

En “Canto a los mineros de Bolivia” y *Balada de las Guerra de los pobres. Cantar de Túpac Amaru*, es donde se representa las deplorables condiciones de vida de los mineros y los comuneros, pero también su enorme capacidad para rebelarse. Estos temas serán tratados en extenso en sus novelas. En este artículo nos centramos en el poemario donde los comuneros pobres son protagonista en las acciones que conducen a la liberación de su pueblo.

### Entrar en el cantar

*Balada de la Guerra de los Pobres. Cantar de Túpac Amaru* inicia con este llamado universal: “Hombre de las nieves, hombres de las arenas, hombres del mar / ¡Hoy es el día del canto! / Hombres de las alturas” [...] “¡Reuníos, reuníos!” (Scorza, 2018: 37)<sup>10</sup>. Esta es la fuerte convocatoria de la voz poética a sentarse junto a la fogata, a seguir el curso del canto, a escuchar la balada de los pobres que es el “Cantar de Túpac Amaru”. De esta forma, une dos grandes espacios: la costa (mar) y la sierra (alturas) que son las dos regiones más convulsas del Perú, ya que en ellas se produce el mayor número de conflictos étnicos, políticos, sociales y culturales desde la conquista hispánica. Este es el recorrido geográfico del llamado, pero su voz no se queda en la nación, sino que su grito se extiende al mundo para que vengan por el camino de los hombres, de las iguanas, de los peces, que hacen túneles en el agua, que significa venir por todos los caminos posibles. Pero también reenvía a la concepción andina de comunidad donde todos deben participar para arreglar la vida: “¡Hombres del mundo, acudid!” (44). Esta es la convocatoria universal, aunque solo concurren las comunidades encabezadas por sus *Warayok*<sup>11</sup>. El sujeto lírico se plantea como objetivo liberar a su pueblo. Con esta convocatoria a hombres, símbolos, animales, plantas, se propone acabar con la opresión de España, lo que le permitirá reinstalar la posición de sus dioses y afirmar su cósmica y telúrica identidad.

El largo poema da cuenta de un círculo de acciones de la lucha épica de los pobres encarnada en la figura simbólica de Túpac Amaru. El título del poemario es rotundo: *Balada de la guerra de los pobres*. Tiene como motivo la encarnizada guerra que libraron los *runakuna* cuando se enfrentaron con la corona española, por eso se convoca a la balada y al cantar como formas de celebrar las acciones íntimas y heroicas. Scorza llamó “balada” a los libros que integraban la pentalogía que conforma *La guerra silenciosa*, en el sentido legendario de la gesta de los hombres que construyen pueblos. Esta forma de designar –balada– aparece en la editorial Planeta en 1970 en *Redoble por Rancas* Balada 1, para dar cuenta de la

<sup>10</sup> En este artículo, salvo aclaración, utilizaremos para el análisis la publicación de 2018.

<sup>11</sup> Literalmente es el que tienen la vara que simboliza el poder. En el mundo andino es el jefe de una comunidad.

lucha que libraron los comuneros en los Andes, como él mismo precisa en la Balada 2, *Garabombo el Invisible*: “Este libro también es un capítulo de la Guerra Callada<sup>12</sup> que se opone, desde hace siglos, a la sociedad criolla del Perú y a los sobrevivientes de las grandes culturas precolombinas” (Scorza, 1991:11). Entonces sus novelas tenían como fin destacar el valor en la pelea por el honor de la vida, celebrando “la grandeza de ese desigual combate” (Scorza, 1991:11).

Pero estas baladas-novelas tienen como semilla a *Balada de la guerra de los pobres. Cantar de Túpac Amaru*, poema donde se busca arrancar la raíz del dolor colonial. La palabra “cantar” también está asociada a la celebración. Con la misma intención, aparece en la única balada donde triunfa la comunidad andina: *Cantar de Agapito Robles*, otra de sus novelas, en la que se busca dar cuenta de la gesta, de la bravura de los hombres, cuyas acciones tienen altura mítica. Esto se evidencia en el fabuloso pasaje de la danza de fuego: cuando asoma la tropa amenazadora para fundar otro cementerio en los Andes, ante esa intimidación, Agapito Robles inicia su baile con su poncho flamígero para incendiar el mundo.

-Wífala<sup>13</sup>, wífala! —gritó.

El humo de la danza lo envolvió. Ya no se veía. Su poncho era un torbellino de colores vertiginosos. Sin dejar de bailar, descendió la loma. Como candela pasó chamuscando los eucaliptos. [...] ¡Wífala! Calcinó el gigantesco pisonay del patio de los Requis. ¡Wífala! Evaporó el agua de la acequia que corre por Altomachay. ¡Wífala! Chamuscó la fachada de la Municipalidad. Las llamaradas retilaron la torre de la iglesia. [...] El sofoco se hizo intolerable: nos obligó a salir. ¡Entonces vimos! ¡Toda la quebrada estaba ardiendo! ¡Un zigzag de colores avanzaba incendiando el mundo! (Scorza, 1991: 213)

Wífala, Wífala, wífala: esta palabra también aparece de manera insistente en el poemario. La otra palabra que está en los títulos de las obras de Scorza es “guerra”. De esta forma existe una conexión léxica significativa entre la novela y el poemario porque representan la misma intención de lucha y triunfo. Entonces las palabras como balada, cantar, wífala, guerra, pobre son claves para entender el proyecto ideológico del poema. Así se escriben estas baladas en verso o en prosa para dar cuenta de esta gesta, entre los *runakuna* y los españoles o entre los comuneros y los gamonales.

La historia a veces no registra los acontecimientos de estos pueblos pobres que se encuentran alejados de las urbes, pero que sí son anotados por sus verdugos: “los hombres de algunas aldeas sólo visibles en las cartas militares de los destacamentos que los arrasaron” (Scorza, 2002:149). Así su literatura en general y en particular su poesía canta esta gesta del pobre, porque “los historiadores casi no consignan la atrocidad ni la grandeza de este desigual combate” (Scorza, 1991: 11). Como memoria alterna está la novela para novelar contra el olvido o corregir el verdadero oficio de los historiadores, vocación que está en la narrativa de Scorza, pero antes es representada en la poesía del *Cantar de Túpac Amaru*.

<sup>12</sup> Es el equivalente a la Guerra silenciosa, frase con la que se nombra a la pentalogía de Manuel Scorza.

<sup>13</sup> Grito de triunfo, pero también es un tipo de canción quechua de la región de Ayacucho-Perú.

En este poemario el tema de la pobreza es transversal. Podemos ver que desde el título del manuscrito hasta los últimos versos que integran el poema se muestra cómo la pobreza atraviesa el mundo de lado a lado, particularmente en las serie de conceptos que se encuentran a lo largo del texto: “hombres pobres”, “espacios mendigos”, “ríos famélicos”, “meses harapientos”, “años envueltos en harapos”, “estaciones sin pellejo”, “noches sin alientos”, “hombres de una sola camisa”, “hombres que se alimentan solo de trozos de nube”, “ríos que mueren de sed por ser compañeros de ruta” o “mañanas que jamás llegan a ser tarde, muere el tiempo en plena infancia”.

### El hombre pobre, pobre: la gesta del pobre

La pobreza y la orfandad en el quechua se explican a través del concepto *wakecha*. Es el hombre que no tiene capacidad de reciprocidad, no hay nada que pueda ayudarlo y a nadie puede ayudar; es un ser huérfano de mundo. En los poemas de Manuel Scorza, la pobreza adquiere un sentido positivo y fuerte, ya que los seres están ardientes de vida, muestran una tremenda capacidad de respuesta. En efecto, no hay un sustento económico, ni una base material donde afirmarse, pero sí hay un universo ideológico que impulsa al pobre, un sentir que lo liga con otros, que lo empuja a la unión y que los embarca en el caudal del cantar que celebra la vida y derrota a la muerte.

Uno de los significados de la palabra quechua *Wakch'a* es “totalmente pobre”, el que experimenta una tremenda orfandad, un ser lleno de soledad, como precisa Arguedas en una entrevista (Castro-Klarén, 1975: 50). En esta pelea de los pobres, el poeta considera a los dioses andinos como las estrellas, la luna y el sol que lamen su piel con indiferencia, por lo que, en el *Cantar*, los pobres experimentan una soledad cósmica, sienten un abandono de los dioses: “Bajo el desprecio de las estrellas galopamos, / qué le importa a la luna, /somos una brizna de luz entre las tinieblas” (107). Dentro de la cosmovisión andina, la Mama Killa, la madre Luna es la que alumbra y protege a sus hijos en la noche y las estrellas son las que alientan al hombre como sus hermanas. En el mundo andino ambas acompañan al hombre en la soledad de la noche; aquí no hay luz para él, por lo que siente un abandono de los dioses. Esta soledad se acrecienta cuando siente que también el padre Sol parece enemigo: “Pero las estrellas no se inmutan, / giran indiferentes a nuestro infortunio/ El estólido sol ignora que lame nuestra única carne/ La tierra tampoco nos perdona / Zumba el insecto de nuestra agonía” (97). Está todo el universo de dioses del mundo de arriba, del *hanaq pacha*: estrellas inmutables, la madre luna indiferente, el padre sol que neciamente consume la piel de los guerreros que habían librado la batalla sin descanso durante tres días. Del mismo modo, la madre tierra no acepta que sus hijos hayan sido derrotados, por lo que se cierra el poema con el anuncio de la muerte, con el insecto, la mosca azul<sup>14</sup> anunciadora de la muerte que está presente en el imaginario del mundo andino. Desde este abandono, los hombres pueden agitar la bandera del hambre, porque sienten que habrá oportunidad para alcanzar la compasión y el perdón de la Pachamama; la esperanza no se ha

<sup>14</sup> La mosca azul, en el quechua, se conoce como la *Chirinka* y su aparición es el anuncio de la muerte.



disuelto, tal como lo enuncia con insistencia la voz poética: “Fueron derrotados, pero no vencidos” (125).

Este poema, entonces, es el canto a los pobres, a sus acciones, por el riesgo de sus vidas para desterrar el dolor, porque “¡Hermanitos: para los pobres es igual morir hoy que mañana!” (69), no se puede escapar del dolor ni en el espacio ni en el tiempo, por ello enfrentar ahora es valentía, es celebración. Esta guerra se encarna en la figura de Túpac Amaru que simboliza la transformación, ya que emprendió la lucha contra la corona española para liberar al pueblo indio, de allí el subtítulo, *Cantar de Túpac Amaru*.

En el poemario *Balada de la guerra de los pobres. Cantar de Túpac Amaru* se poetiza desde la historia porque la voz poética recuerda los hechos sucedidos en la gesta andina. Esa revisión lo filia con los pobres de entonces, para manifestar que están tejidos por las mismas hebras de dolor. Esta voz que canta desde la década del sesenta conecta a Túpac Amaru con Hugo Blanco<sup>15</sup>, tal como se lee en el último fragmento: “Recado para Hugo Blanco”, a quien los hombres de cruel corazón lo sitiaron en la cárcel; por ello, le envía la balada donde lo reconoce como capitán de los pobres. “Eran pobres como nosotros/ Para comer solo tenían las piltrafas del viento” (42). Hay una característica que los une: la pobreza. Si la metáfora “alimentarse de aire” ya da cuenta de la carencia, en este caso se hiperboliza porque no se le alimenta del aire robusto que infla los pulmones y fortalece, sino de los despojos del aire, de los residuos de los vientos; es decir, es el alimento pobre de pobres, como las migajas de los panes. Son los residuos que quedan cuando se quiebra el pan; de ellos se alimentan, solo que no hay pan, hay desechos de viento. O se alimentan de los pellejos de la noche como ocurrió con la gente de Taraco<sup>16</sup>, tal como se representa en el poemario: “Para acudir tuvieron que descuartizar los pellejos/ de muchas noches.” (58). Ese era el alimento de los pobres, piltrafas de viento y pellos de noche. Pero también se alimentarán de nubes, como pasó con los comuneros que por entrar urgente en el cantar despreciaron la carne que prepararon sus mujeres: “Después tuvieron hambre y/ solo bocados de neblina encontraron” (60). O se alimentaron de una sustancia más abstracta y consistente como las añoranzas: “Para comer solo teníamos los recuerdos/ que los viejos tostaban en sus noches, / los huevos podridos/ que abandona la tempestad. / Pero ardía la vida. / ¡Bella como astro, Esperanza, ¡relucías!” (67). Estos alimentos son los que hacen arder la vida, lo que vuelven a la esperanza bella, como se expresa en la sabiduría popular: al hombre se le conoce por lo que come, porque si saborea, entonces sabe. Aquí el alimento fortalece lo ideológico porque se va configurando la representación del pobre, no obstante, su condición de vida tiene fuerzas potentes para luchar. Pero entonces, la pregunta es de qué se alimenta para lograr esa fortaleza.

Encontramos en el poemario que las dos fuentes alimenticias son la memoria y la naturaleza, pues ambas actúan como mecanismos revitalizadores. Es el pasado y su contexto las corrientes nutricias del indio pobre.

<sup>15</sup> Hugo Blanco fue un líder político de izquierda. Dirigió el levantamiento campesino en Cusco y fue condenado por el asesinato de un policía.

<sup>16</sup> Taraco es un pueblo peruano ubicado en la región de Puno, en la zona aymara.

En el poema parece asumirse que los comuneros estaban destinados a la pobreza y al dolor. Es como si la pobreza misma se hubiera ensañado con ellos, por lo que se la personifica con crueldad: “¡Hombres perseguidos, hombres cazados a hondazos/ por la pobreza!” (42). En estos versos, la pobreza y la waraka<sup>17</sup> encarnan a las personas que los explotan, aquellos que tienen pobreza de humanidad y abundancia de codicia. La pobreza en estos versos no es un estado en que se vive ni una sombra que los posee, sino una potencia, un poder que persigue, una especie de mala pobreza, que caza para convertir al hombre en su insumo, una cruel personificación que despliega la alegoría de la hambrienta pobreza. En este caso, es la pobreza material la que los despoja. ¿Quién caza a los hombres a hondazos? ¿Para qué los cazan? Revisando la historia peruana encontramos que las condiciones y los actores no han cambiado, son los mismos poderosos que siempre los explotan, sea un español en tiempos de la colonia y conquista o gamonal de su pueblo en el siglo XX. En este sentido la caza de los hombres no ha acabado continúa a lo largo de la historia. Así como se dio la caza para explotarlos, hacerlos trabajar en las haciendas, también cazaron a los hombres desnudos de la Amazonía para explotar el caucho; los cazaron como cualquier animal, especie de subhumano, esta realidad está simbolizada en el poemario a través de la alegoría de la pobreza como un ser terrible que los persigue.

En las representaciones que hay en el poemario de la pobreza observamos el uso de la relación significativa entre el cuerpo y su sombra como elementos de estratificación socioeconómica, pues si es gordo tendrá una sombra abundante, que se articula con el poder. La voz poética, en su búsqueda de hiperbolizar la pobreza, invierte las funciones, porque no encontramos a un cuerpo que en el día extienda la mano para mendigar o conseguir alimento para el vientre, sino que es la sombra la que en la noche extiende la mano: “¡Gente cuya sombra duerme con la mano extendida!” (42). Pero aquí aún es posible ver un cuerpo que tiene sombra, que tiene la capacidad de proyectar porque puede existir una pobreza mayor: “La gente de Taraco vino luego. / Era tan pobre que no tenía ni sombra” (58). Esta hipérbole no es gratuita, sino que expresa la terrible penuria, la exagerada carencia, el hombre flaco, extremadamente pobre. Antes, Scorza había escrito en el poema “Patria pobre”, incluido en el libro *Imprecaciones*: “Yo apenas recuerdo un país tan pobre, /que ni en el ocaso da sombra” (Scorza, 1990: 32). De esta forma extiende este significado de hombre a pueblo pobre.

Junto con el recurso de la sombra para identificar a la pobreza, también recurre a la ropa como símbolo: los hombres que sí tienen cuerpo, solo poseen una ropa, son “Hombres que tienen una sola camisa” (Scorza, 1990: 43). No hay el recambio de la vestimenta, lo que evidencia la privación en que se vivía; la sola camisa parece ser la piel, como cuando se alude a la inocencia del sol que lame neciamente su única piel. Para defenderse de la inclemencia solo se tiene lo elemental, la humana piel, la única camisa y un elemento más interno y espiritual: el valor de defender su conocimiento con la vida. Esta pobreza también es

<sup>17</sup> Waraka es la honda andina. Instrumento que sirve para defenderse de los peligros, mediante se lanza piedras contra los enemigos. La waraka le otorga poder al que la posee.

celebrable: “Ondeando al viento/ el estandarte de sus telarañas, / única bandera que flamea la pobreza, / vino el ayllu de Parcuna” (58). La telaraña, vinculada al pasado o al olvido, aquí cobra brillo pues califica a la comunidad como un sujeto pobre que puede hacer flamear lo frágil, lo delicado y lo urdido en el pasado, pero no por ello es menos intenso. La pobreza se convierte en un símbolo capaz de arrastrar a los comuneros al triunfo. De este modo la pobreza, asume otro significado: potencia, impulso y símbolo alegórico.

Esta carencia también se expresa en los dirigentes de los *ayllus*<sup>18</sup>, de los *varayok*. Es importante advertir que todos los nombres a los que alude la voz poética denotan carencias, siempre dentro de la construcción del sujeto pobre pero valiente: Nicolás Sanka, el Tartamudo; Miguel Samalva, el Viejo; Andrés Condorpusa, el Campanero; Gregorio Malki, el Legañoso; Juan Canke, el Leporino; Francisco Frinacancha, el Yerbatero; Narciso Puyucawa, el Porquero; Pascual Cusiwamán, el Auguatero; Andrés Camake, el Cojo; Pedro Silva Condori, el Tuerto. Las carencias físicas representan al pobre, “a la inmensidad anónima” (Aramayo 2018: 25). Asimismo, al estudiar el sistema gamonalista, encontramos a hombres tullidos a quienes les falta un dedo, una mano o un pie. La razón de estas crueldades se encuentra en el sistema de las haciendas donde los mutilaban por cada falta o incumplimiento, se les cortaba un dedo o una mano (Anrup, 1990: 1984). No obstante, desde esta carencia se pueden elevar, desde el lloro pueden florecer. Entonces la pobreza no es un impedimento para luchar porque existe un deber mayor que es juntarse para cambiar la vida, para buscar la justicia. Aquí la pobreza tiene que ver con las limitaciones físicas como la falta de voz, como el ser tartamudo, cojo, o tuerto; no hay ojo, no hay pie, no hay labio completado. Seres incompletos que, de alguna manera, parecen marcados o señalados como es el caso de los hombres con labio leporino. De acuerdo con el mundo andino, ellos son tocados por el rayo; por eso, son seres señalados, considerados intermediarios de los dioses. Por ejemplo, pueden ser *yatiris*<sup>19</sup>, *laykas*<sup>20</sup> porque fueron alcanzados por el rayo y en consecuencia son considerados como designados por la divinidades andinas. De esta forma, por mandato del dios *Illapa*<sup>21</sup> se constituyen en hombres *Illas*<sup>22</sup>, con fuerza divina. Al caer el rayo, descompone el cuerpo; en una segunda llegada, lo vuelve a recomponer, pero no quedan completos. Por ejemplo, el hombre de labio leporino o el hombre al que le falta un ojo o al que la voz se le vuelve limitada o el que se ha quedado cojo, tienen carencias físicas, pero adquieren un poder divino del dios *Illapa*. También están las señas más sencillas como una marca en la mano o marcas de abundancia como tener seis o siete dedos que los convierte en *Illas*.

Algunos de los seres del poemario que estudiamos, no tienen habla, pero son los que orientan a las comunidades, es decir, su palabra es autoridad; no tienen los dos pies, pero son los que marchan delante de su comunidad; no tienen ojos,

<sup>18</sup> Ayllu en quechua significa familia y comunidad.

<sup>19</sup> Sabio aymara.

<sup>20</sup> Sabio quechua, despectivamente se conoce como brujo o hechicero.

<sup>21</sup> Dios de la lluvia. Comprende al trueno, rayo y relámpago.

<sup>22</sup> Seres singulares capaces de llamar a la buena suerte, pueden ser animales, objetos, personas que adquieren el poder otorgado por *Illapa*.

pero miran con claridad; no tienen voz clara, pero son los que agitan el canto del pobre con mayor firmeza.

Todos estos warayok, leídos en su conjunto, representan la destrucción de un cuerpo; no hay pie, no hay ojo, no hay voz: es como si el cuerpo fuera despedazado, pero como un *inkarr*<sup>23</sup>, ya no del *uku pacha* (mundo de abajo), sino del *kay pacha* (mundo de acá). Las partes se juntan para formar un gran cuerpo social y se conduce para transformar las condiciones deplorables de vida. A los Warayok los asiste la vejez, que puede ser entendida como una carencia de fuerza, pero marcha dirigiendo a su comunidad, marchan con toda su sabiduría a despertar el sol, que significa disolver la oscuridad y retornar la luz y la alegría.

También, dentro de la lógica de las carencias, podemos ver cómo se muestran los oficios y cómo se utilizan para descalificar a los sujetos. Por ejemplo, a Túpac Amaru, desde la voz hispana, descalificándolo por su oficio, se le dice que es solo un hombre que arrea mulas. Sin embargo, sus acciones subvierten y destruyen esta calificación, porque ese arreador de mulas es el que limpia el musgo de los pobres, el que los inunda de luz, el que despierta sus sueños en busca de justicia. De igual forma, se observa los oficios de los warayok: aguatero, porquero, campanero. Son oficios modestos, pero cumplen funciones decisivas para sus comunidades; nuevamente, es una valoración de la carencia.

Así, desde toda la carencia física o desde los oficios elementales y humildes, se levantan las transformaciones. Son los hombres que tienen la potencia para poder emprender los cambios, los primeros en ingresar en la plaza del cantar; seres que viven arrinconados por el hambre y la pobreza. En el fondo, son los que agitan su pensamiento, arrear sus ideas hasta su materialización.

Esta carencia también alcanza a los seres divinos que los protegen: “Cargando en brazos sus pequeñas iglesias, / sus Cristos flacos, sus santos pobres/ (en los harapos se veía que andaban sin trabajo), / arrastrando como perros sus ríos famélicos, / tratando de salvar los escasos tesoros de estiércol de pájaros” (61). Esta mezcla de cosmovisiones da cuenta de los enormes grados de ternura, ya que quieren salvar hasta a aquellos que deberían protegerlos como Cristo o *Mayu* (río), que son deidades. En su afán de salvarse, no se olvidan de sus dioses quienes tal vez los olvidaron a ellos.

Entre las flores también hay una estratificación. La cantuta es considerada como la flor de los incas, mientras que el geranio es una flor común, no necesita de mayores cuidados, pero Scorza escribe: “¡Más altas que sextinas son las pobres cúpulas de geranio. / Bella flor” (62). En este caso, esta flor pobre eleva su belleza al máximo esplendor, que simboliza al hombre pobre que con lucha puede también desprender luz, belleza. Entonces, a pesar de las estas carencias materiales, concluye la voz poética: “Y los Pobres se sublevaron” (57).

<sup>23</sup> El Inkarrí es un mito andino que relata cómo un inka es descuartizado y sus miembros son enterrados en distintos lugares, pero que, bajo la tierra, están creciendo hasta completarse y volver a la vida. Con su retorno se mejora la vida.

## Derrotados, pero no vencidos

En el *Cantar*, los versos enuncian: “Fueron derrotados, no vencidos. / Ni con espada, ni con cadena, obtiene el hombre victoria. / Sobre las ruinas siempre avanza el alba con banderas” (125). Nuevamente, puede sonarnos en el oído el canto de los obreros bolivianos que por calles gritaban “oprimidos, pero no vencidos”. Este grito se convirtió en el título del libro de Silvia Rivera Cusicanqui, “*Oprimidos pero no vencidos*” (2010). De esta forma cuestiona a todos aquellos que difunden la idea del vencido como la neutralización de la capacidad del pueblo indio para seguir batallando. En el verso se reconoce la derrota, pero no la incapacidad de reiniciar la batalla. Aquí no hay victoria, porque sobre los escombros, las ruinas, los despojos, los muertos, la ceniza, se puede alzar el amanecer embanderado; es decir, un nuevo día de prédica y acción. Esto empalma con *Kachkaniraqmi*, la palabra simbólica de Arguedas: con ella, expresa que un individuo “a pesar de todo aún es, que existe todavía con todas las posibilidades de su reintegración y crecimiento.” (1984: 59). Como en el tiempo cíclico andino, nuevamente se reinician las acciones de libertad; se enaltecen las acciones de los hombres que deciden defender el honor de vivir. Es el coraje lo que sostiene a los pueblos pobres como los de las provincias altas de Cusco de donde procede Túpac Amaru. Recuerda Arguedas:

Rumi chihchi chayamuqhtin  
waygen, fulano,  
confites hankallan ninki  
waykey, fulano.

Yaraw mayupi kaspapas  
waygey, fulano,  
ayrampa unulla ninki  
waygey, fulano.

(Cuando sientas llover piedras del cielo,  
hermano, fulano,  
dirás que es confites de maíz,  
hermano fulano.  
Cuando un río de sangre pase por tus piernas,  
hermano, fulano,  
dirás que es agua teñido de ayrampu,  
hermano, fulano. (Arguedas, 2012: 307).

Arguedas informa también que el hombre “luego lanzará alguna interjección fuerte, en su castellano bárbaro, recién aprendido. De este modo, podrá pregonar que no está muerto, que, por el contrario, está marchando por donde lo obligan, pero adelante.” (307). Precisamente, son canciones de las provincias altas de Cusco, de donde vivió Túpac Amaru, canciones que se canta en los *atipanakuy*<sup>24</sup>, en los *chiaraje*<sup>25</sup> donde hay lluvias de piedra. Scorza inserta este canto quechua anónimo en su poema.

<sup>24</sup> Competencia entre bandos, pueblos o comunidades.

<sup>25</sup> Fiesta para la fertilidad de la tierra, se celebra en el mes de enero en las provincias altas de Cusco. Como resultado de esta competencia hay heridos y muertos.



Aunque te cubran la cara de sangre,  
Di que llueven flores.  
¡Alegría!  
Aunque te lluevan piedras,  
Di que graniza.  
¡Alegría, alegría!  
(anónimo quechua). (62-63)

Porque “Contra la muerte el hombre solo tiene su coraje” (62). Aquí destaca la fuerza espiritual, la voluntad, la decisión de avanzar a pesar de las carencias. No hay instrumento de poder moderno o modernizante, sino desde ese ser elemental del hombre sin armas; su arma es su bravura.

Scorza vuelve a repetir los versos del canto anónimo quechua “Aunque te bañen de sangre di que te llueven flores/ ¡Alegría, alegría! / ¡ Aunque te lluevan balas di que cae granizo!/ ¡Wífalay, wífalay!” (116). En este fortalecimiento del coraje, también lo elemental es suficiente: “¿Y si solo agua dejase? ¡Con agua ardería! / ¡Wífalay, wífalay! / ¿Y si solo piedra dejaran? ¡Con piedra ardería! / ¡Alegría, alegría! / ¿Y si solo nieve dejaran? ¡Con nieve ardería! / ¡Wífalay, wífalay!” (117).

Aquí los elementos como agua, piedra y nieve, que puede acompañarlos en su soledad, son suficiente para triunfar. Por otro lado, la repetición de la palabra arder es la concretización que no moría, ardería de vida, es la idea de lo inacabable que se intensifica con la presencia de dos palabras: alegría y Wífalay, que son el canto de triunfo y felicidad, porque cualquier elemento mínimo es suficiente para apoyarse y vencer. Estas imágenes representan la épica del pobre. Así, el poeta muestra varias imágenes que dan cuenta de que la esperanza no acaba. Por esta razón, se debe entender el título de su novela *La tumba del relámpago* en un sentido engendradora. Recordemos que dentro de la secuencia mítica el dios *Illapa* se conecta con el *Amaru*<sup>26</sup>, el dios serpiente, que encarna a Túpac Amaru. Luego se conecta con los toros y los ríos bramadores. Entonces, la tumba del relámpago que ingresa a la madre tierra es para procrear. Ese relámpago que ingresa a la madre tierra es Túpac Amaru, el ser descuartizado que bajo la tierra se une, allí espera su venida. No en vano la balada o novela *La Tumba del relámpago* (1998) empieza con el mito de *Inkarri*. Así, en el poema, jamás se pierde la esperanza, jamás asoma el arrepentimiento; por el contrario, se evidencia la capacidad de volver. Es decir, son finales que inician: “yo me dije: ¡volvería a hacerlo! / sea venado, sea yuyo, sea corriente, / donde quiera, / entre peces, bajo piedras, entre hombres, / ¡volveré a proclamar que es un honor vivir!” (106). De este modo *Balada de la guerra de los pobres. Cantar de Tupac Amaru* se constituye en un canto a la vida, una fuerza que reintegra la vida, pero no una vida lastimera, sino una vida floreciente, con dignidad, y no solo de hombre, sino dignidad de animal, dignidad de planta; por ello ingresan a la guerra animales como los peces que abren caminos en el agua; los gorriones detienen la avanzada; los árboles enfrentan y buscan curar heridas, porque todos ellos forman la comunidad. Así, Túpac Amaru volvería a convocar al sufrimiento de las hojas,

<sup>26</sup> Dios serpiente que vive en el *uku pacha*, mundo de abajo.

la sequedad de los ríos: “Sea tormenta sea campana, sea antorcha, /volvería a deshojar, oh Rabia, tus pétalos!” (108), porque “Repta el pan ensangrentado” (109). Quién sangra el pan, quién enjaula la luz, quién inunda con tinieblas la vida, quién proclama sangre y muerte, sino Areche el personaje antagónico del poema. También proclaman el dolor la Corona, la legión armada de la iglesia. De esta forma en el poema se propone un registro de los sujetos que ejercen la explotación del indio, y contra ellos los comuneros orientan su rabia liderados por Túpac Amaru.

Articulando el discurso mítico, histórico y poético se caracteriza la imagen de Túpac Amaru porque es visto como serpiente y relámpago: “El Gobernador penetró en la sala ruidosa del invierno. / El caballo respingo, /látigo en mano, / buscó el relámpago que huía reptando por la hierba. / ¡No era relámpago! / Eran los ojos de Túpac Amaru” (51-52). Su cuerpo es Túpac Amaru, sus ojos son la luz. Él busca el relámpago, pero encuentra al sembrador de sueños de libertad. Es importante destacar que desde la cosmovisión andina existe una relación entre el rayo (*Illapa*) y la serpiente (*Amaru*). Esta última es la causante de terremotos, de temblores. Así, el Amaru es una deidad del *ukhu pacha*<sup>27</sup>, cuyo movimiento de cuerpo hace temblar la tierra. Esta intensidad de las divinidades del Amaru e Illapa (mito) se junta con la figura de Túpac Amaru (historia).

El largo poema de Scorza plantea que siempre es posible reiniciar a la victoria y la libertad, incluso en la retirada porque pueden intervenir en la guerra elementos de la naturaleza como los árboles y los pájaros, quienes tienen la capacidad socorrerlos e infundirles fortaleza cuando se ven replegados: “¡Honor a los árboles que con la boca espumosa de salvajina sostuvo la retirada” (116), “Honor al gorrión que sostuvo la retirada!” (116). Así, árboles y aves sostienen la vida pues son símbolo de esperanza: “Pasa un pájaro, lleva una brizna en el pico” (108). En estos versos plantea el yo poético que no hay posibilidad de que triunfe la muerte, porque la victoria no se consigue con cadena (opresión), con látigo (represión), con espada (muerte), sino con el coraje que surge de lo elemental, de lo sencillo, de la pobreza, que defiende la vida limpia. Así opone un poder desmesurado frente a la potencia de lo sencillo y humilde.

En esta esperanza, también están los ruseñores. Scorza califica a los mineros de Bolivia como ruseñores del metal en el poema “Canto a los mineros de Bolivia”. En estos versos vuelven a aparecer: “¡Que sobre las montañas de fatiga, /que sobre las cordilleras de amargura, /que sobre sus tumbas rotas/ monten guardia para siempre los ruseñores/y cante eternamente las auroras/¡Sobre las ruinas avanza el alba con banderas!/¡Victoria! ¡Victoria! ¡Victoria!” (117). La fatiga y la amargura son presentadas en toda su dimensión acumulativa: montaña y cordillera, espacios de la tierra que son abarcadores. Pero de entre esas inmensidades, se encuentra la tumba, desde donde se anuncia, como una resurrección del pobre que puede celebrar en dos lenguas: en español, victoria o en quechua, Wifalay.

<sup>27</sup> Dentro de los tres espacios en que se divide el mundo andino, el *ukhu pacha* es el mundo de abajo; el *Kay pacha* es el mundo de acá y el *Hanaq pacha* es el mundo de arriba.

## Tukuy

Manuel Scorza, en su poesía representa la lucha de los mineros de Bolivia y de los comuneros de la sierra peruana, quienes se constituyen en los actores centrales del despliegue de las acciones tanto en “Canto a los mineros de Bolivia” como en *Balada de la Guerra de los pobres. Cantar de Túpac Amaru*, ambos están abarcados por la categoría social del pobre.

En el poema se muestra que continúa vigente el motivo por el cual se levantó Túpac Amaru II, ya que la injusticia antigua está viva, lo que se confirma por los tiempos referenciales que se encuentran en el poemario. Así, en 1780 Túpac Amaru II se levanta contra los españoles y en el siglo XX Hugo Blanco lidera a los campesinos contra los gamonales. Ambos lideran movimientos de liberación. El poemario actúa como una memoria alterna a la historia, de esta forma el discurso poético a través de procesos de simbolización logra mantener en su composición un diálogo intenso entre los discursos mítico, histórico y poético que potencia la verosimilitud de los hechos que representa. Si la historia relata las acciones que desarrollo Túpac Amaru II junto con los comuneros, esas mismas acciones son representadas en el largo poema con mayor verosimilitud, ya que suma a su discurso el componente mítico.

El poemario está atravesado por la cosmovisión andina por lo que exige para su lectura la ubicación en contextos andinos, ello posibilita conservar los sentidos raigales del poema. Así, los referentes a la religiosidad andina exigen un conocimiento de las categorías andinas para su aproximación.

## Bibliografía

- Anrup, R. (1990). *El taita y el toro. En torno a la configuración patriarcal del régimen hacendario cuzqueño*. Gotemburgo y Estocolmo: Universidad de Gotemburgo y Universidad de Estocolmo.
- Aramayo, O. La sinfonía inconclusa. En Scorza, M. *Balada de la guerra de los pobres. Cantar de Túpac Amaru*, (pp. 9-31). Lima: Sinco Editores/Lluvia Editores.
- Arguedas, J. M. (2012 [1961]). La soledad cósmica en la poesía quechua. En *Obra antropológica*. Tomo 5, (pp. 295-307). Lima: Horizonte.
- Castro-Klarén, S. (1975). José María Arguedas-Testimonio. *Hispanérica*, (10), 45-54.
- Forgues, R. y Martínez, G. (1986). Manuel Scorza Testimonio de vida. En: Scorza, M. *Poesía*, (pp. 5-27). Lima: Munilibros.
- Gras, D. (2003). *Manuel Scorza. La construcción de un mundo posible*. Murcia: Universidad de Lleida.
- Mamani, M. (2016). *La poética de lo sensible*. Lima: Universidad San Ignacio de Loyola.

- Portugal, A. M. (1971). En Rancas murió el poeta. *El Correo. Suplemento: Suceso*. Lima, julio 25 de 1971, 4.
- Rivera Cusicanqui, S. (2010). *Oprimidos pero no vencidos*. La Paz: La mirada salvaje.
- Scorza, M. (1952). Canto a los mineros de Bolivia. *Poesía de América* (México), (1), 49-52.
- Scorza, M. (1953). La independencia económica de Bolivia. *Cuadernos Americanos. La Revista del Nuevo Mundo*, 12(6), 7-43.
- Scorza, M. (1959). *La canción de humo*. Habana: La Tertulia.
- Scorza, M. (1969). Cierta célebre moneda. *Cuadernos Semestrales del Cuento*, (5), 35-38.
- Scorza, M. (1969). Cantar de Túpac Amaru. *Cantuta*, (2), 195-220.
- Scorza, M. (1990). *Obra poética*. México: Siglo XXI.
- Scorza, M. (1990). *Obra Poética*. Lima: PEISA.
- Scorza, M. (1991). *Cantar de Agapito Robles*. México, Siglo XXI.
- Scorza, M. (1991). *Garabombo el invisible*. México, Siglo XXI.
- Scorza, M. (1998). *La tumba del relámpago*. México, Siglo XXI.
- Scorza, M. (2002). *Redoble por Rancas*. Madrid, Cátedra.
- Scorza, M. (2018). *Balada de la Guerra de los pobres. Cantar de Túpac Amaru*. Lima: Cinco Editores/ Lluvia editores.