



The **GOOD** **GUYS** and the **BAD** **GUYS**

El intertexto del western en La Guerra Silenciosa

FRIEDHELM SCHMIDT-WELLE

A FINES DE LOS AÑOS SESENTA DEL SIGLO PASADO, ALGUNOS NOVELISTAS DE LA LLAMADA “NUEVA NARRATIVA LATINOAMERICANA” INICIAN UNA POLÉMICA EN TORNO A LA NOVELA REGIONALISTA, A LA CUAL ACUSAN DE SER “PRIMITIVA” O “IMPURA”, DE TENER UNA ESTÉTICA TRADICIONAL REDUCIDA A LAS FORMAS DISCURSIVAS DEL REALISMO Y DEL NATURALISMO DECIMONÓNICOS, Y DE SER INCAPAZ DE REPRESENTAR LA REALIDAD CONTEMPORÁNEA (FUENTES, 1980; VARGAS LLOSA, 1969)¹. COMO CONSECUENCIA DE ESTA CRÍTICA, SE HABLA OTRA VEZ DE LA “MUERTE DEL INDIGENISMO” (RODRÍGUEZ LUIS 1980)², JUICIO REPETIDO POR VARIOS CRÍTICOS DURANTE LOS AÑOS OCHENTA DEL SIGLO XX.

Pero a partir de la década del sesenta, se puede constatar una modernización formal en las novelas indigenistas de algunos autores (José María Arguedas, Rosario Castellanos y Manuel Scorza, entre otros). No solamente incluyen los elementos “impuros” de folklore, mito, épica, panfleto e historia, es decir, de los discursos “arcaicos” y políticos, sino también las técnicas discursivas de los medios masivos y en algunos casos las del cine, técnicas significativas para la renovación formal de la novela regionalista³.

Para caracterizar tanto esta modernización formal como el crecimiento del espacio representado en esta narrativa conforme a las transformaciones de los conflictos socioeconómicos a nivel nacional e internacional se introduce la noción de “neindigenismo” (Cornejo Polar, 1984; Escajadillo, 1994). Considerando esta renovación formal del indigenismo, el propósito de mi artículo es demostrar las influencias de técnicas cinematográficas y especialmente el intertexto del lenguaje del western en la pentalogía *La guerra silenciosa*, de Manuel Scorza.

La influencia más obvia del clásico western de los años treinta y cuarenta del siglo XX⁴ en el ciclo narrativo de Scorza se puede observar en la caracterización de los héroes que son exclusivamente buenos o malos (Gras Miravet, 2003; Yviricu, 1991). Ni los “buenos”, es decir los protagonistas indígenas (Héctor Chacón y Fortunato en *Redoble por Rancas*, Garabombo en *Garabombo, el invisible*, Raymundo Herrera en *El jinete insomne* y Agapito Robles en *Cantar de Agapito Robles*), ni los “malos”, es decir los gamonales y los militares, cambian su ética, sus valores o sus actitudes en el transcurso de los acontecimientos de *La guerra silenciosa*. Los grupos de figuras secundarias y los protagonistas intelectuales en *La tumba del relámpago* son

los únicos capaces de superar esta inmutabilidad absoluta (Yviricu, 1991).

En cierto sentido, la caracterización del héroe tanto en las películas western como en las novelas de Scorza se parece a la del héroe de la epopeya griega, tal como lo describe Georg Lukács (1971): “El héroe de la epopeya en rigor nunca es un individuo”, y “el tema de la epopeya no es el destino individual, sino el de la colectividad” (57). Esta definición se puede aplicar a algunos personajes de *La guerra silenciosa* que, a lo largo de las novelas, se convierten en héroes alegóricos (Cornejo Polar, 1979). El pastor Fortunato en *Redoble por Rancas* no es nada más que un símbolo de la fortuna y de la capacidad de resistencia a la represión política de la comunidad de Rancas. Raymundo Herrera, el protagonista de *El jinete insomne*, representa la memoria colectiva de los habitantes de Yanacocha. Además, Héctor Chacón, Garabombo y Raymundo Herrera se caracterizan por sus facultades sobrehumanas de ser invisibles, insomnes o infatigables y por su ejemplaridad moral (Wirnsberger, 1992). Hay otra semejanza entre la épica griega y las novelas calificadas por el mismo Scorza como “cantares”. Los héroes tienen que seguir su camino trágico a pesar de los oráculos o de los avisos por parte de sus amigos, a pesar de los sueños y de la profecía de la coca, como se percibe en los casos de Héctor Chacón y Raymundo Herrera (Scorza, 1983; 1984b).

A pesar de estos paralelos entre los protagonistas de la epopeya y los de las novelas de Scorza, ni los héroes de *La guerra silenciosa* ni los del western son estrictamente héroes épicos. Mientras que la epopeya representa la realidad de “un cosmos cerrado” (Lukács, 1971: 46), en la novela ya se volvió problemática la relación entre el individuo y la sociedad, dado que esta última no ofrece una respuesta satisfactoria a las demandas personales y a la búsqueda del individuo del sentido de la vida entera (Lukács, 1971).

Esta problemática se refleja tanto en la soledad casi absoluta de Héctor Chacón, Garabombo y Raymundo Herrera en *La guerra silenciosa* como en el cliché del *poor lonesome cowboy* en el clásico western. En este sentido, los protagonistas de las novelas de Scorza y los del western se encuentran a medio camino entre los héroes de la epopeya griega y los de la “epopeya burguesa” sin posibilidad de avanzar ni en la una ni en la

¹ Para una crítica de estas reflexiones sobre la novela regionalista, cf. Cornejo Polar (1979: 58-60).

² En cierto sentido, esta proclamación de la “muerte del indigenismo” no es más que una repetición de las afirmaciones de Luis Alberto Sánchez en la polémica con José Carlos Mariátegui (en Aquézel Castro, 1976).

³ Son pocos los críticos que dudan que haya diferencias fundamentales entre las técnicas literarias de la llamada “nueva novela” y la novela neindigenista (Cristal, 1988; Sacoto 1985: 68).

⁴ La fase “clásica” del western termina a fines de los años cuarenta, cuando ya no se caracteriza al héroe de manera sumamente positiva. Thomas Schatz (1988) afirma que “the hero’s ambivalent status was foregrounded through a distinctive narrative device that appeared in many westerns, especially during the late 1940s and afterward, while the genre was outgrowing its more simplistic classical formulation” (30-31). Phil Hardy emplea una periodización similar de las distintas fases del western (1983).

MANUEL SCORZA
**DER
 SCHLAFLOSE
 REITER**
 ROMAN



otra dirección⁵. En parte, esta ambivalencia es el resultado del intertexto de la literatura popular, en el caso del western, y del intertexto de la misma cinematografía western y de otras formas de la literatura popular en el ciclo narrativo de Scorza (Gras Miravet, 2003; Puccini, 1986). Además, en *La guerra silenciosa*, la caracterización de los protagonistas indígenas como héroes alegóricos refleja la influencia del referente (el mundo indígena) en el texto, y de esta manera la heterogeneidad de la novela neoindigenista (Cornejo Polar, 1984; Puccini, 1986; Schmidt, 1996).

La caracterización de los protagonistas no es la única semejanza entre las novelas de Scorza y el

western. Dario Puccini (1986) ha constatado la existencia de ciertas analogías en la elaboración del argumento, e incluso en el gusto del autor peruano por detalles cinematográficos. Para analizar más a fondo estas analogías voy a referirme a la estructura básica del argumento del clásico western, tal como la define Will Wright (1975).

Wright hace uso del siguiente modelo del *classical plot*, que se percibe con pocas divergencias en películas clásicas como *Shane*, *Dodge City*, *Duel in the Sun* y *The Far Country*. El argumento consiste en los siguientes momentos o pasos importantes de la película: 1. El héroe entra en un grupo social. 2. El héroe es desconocido en la comunidad⁶. 3. Se revela que el héroe tiene capacidades excepcionales. 4. La comunidad reconoce una diferencia entre sus miembros y el héroe, y le concede un estatus especial a este último. 5. La comunidad no acepta por completo al héroe. 6. Hay un conflicto de intereses entre los villanos y la comunidad. 7. Los villanos son más fuertes que la comunidad; los miembros de la comunidad son débiles. 8. Existe una relación de amistad o un respeto marcadamente fuerte entre el héroe y uno de los villanos. 9. Los villanos amenazan a la comunidad. 10. El héroe evita enredarse en el conflicto. 11. Los villanos ponen en peligro a un amigo del héroe. 12. El héroe se pelea con los villanos. 13. El héroe vence a los villanos. 14. La comunidad está segura. 15. La comunidad acepta al héroe. 16. El héroe renuncia a su estatus especial.

Si comparamos este esquema con las líneas de argumento en las novelas de Scorza, se desprenden las analogías entre los dos géneros. En *Garabombo, el invisible*, el héroe entra en el grupo de los comuneros de Yanahuanca. Aunque es conocido en esta comunidad, no forma parte de la misma. Fue arrendatario en la hacienda Chinche, y además regresa a la región después de una larga pena de prisión (Scorza, 1984a). Como en el western, hay una oposición entre la vida familiar, establecida, de los comuneros y la vida sin domicilio (Wright, 1975), casi nómada de Garabombo (Scorza, 1984a). La capacidad excepcional de Garabombo consiste en su invisibilidad. Mientras que ésta se representa como una invisibilidad social antes de su detención. “No lo veían porque no lo

⁵ Con respecto a la ambivalencia del estatus del héroe del western cf. Welle (1992).

⁶ Wright usa el término “comunidad” en el sentido más amplio de la palabra. No se debe confundir esta noción con la de las “comunidades indígenas” de los países andinos.

querían ver. Era invisible como todos los reclamos, los abusos y las quejas” (163-164); ahora, él mismo la usa como un arma política:

¡Sería invisible! El mismo difundiría la soberbia impostura. ¡Sería invisible para todos los hacendados y vigilantes del mundo, y transparente, inaprensible, intocable, invulnerable, prepararía una magna sublevación! (164-165)

Esta invisibilidad y el coraje le dan al héroe un estatus especial dentro del movimiento campesino. Aunque algunos comuneros y colonos le ayuden a Garabombo en su lucha contra los hacendados por la recuperación de sus tierras, él no es aceptado completamente por la mayoría de los miembros de la comunidad. Después de las confrontaciones anteriores, muchos de ellos no quieren apoyar al héroe porque tienen miedo o porque se pasaron al enemigo (Scorza, 1984a). En una conversación de Garabombo con el boticario Lovatón, este último le informa sobre los cambios ocurridos durante el tiempo de su permanencia en la cárcel, y así muestra la debilidad, la angustia y la apatía de los comuneros de Yanahuanca (Scorza, 1984a). Amador Cayetano afirma que muchos de ellos “no quieren ni oír la palabra reclamo” (164). Esta pasividad de los campesinos también se percibe en la mayoría de las películas clásicas del western, sobre todo en aquellas cuyo tema es la salvación de los pobres campesinos mexicanos por un héroe anglosajón (Welle, 1992).

Después de unos meses de agitación política (Scorza, 1984a), Garabombo logra convencer a los comuneros de que la recuperación de sus tierras es la única manera de contrarrestar las amenazas permanentes de los terratenientes. Al mismo tiempo, la comunidad acepta al héroe. Cuando los comuneros recuperan la hacienda Chinche, Garabombo renuncia a su estatus especial, se vuelve visible porque ya no necesita su atributo excepcional en el momento de la acción política colectiva.

En todos los puntos mencionados, la estructura del argumento de *Garabombo, el invisible* coincide con la del clásico western. Sin embargo, hay notables diferencias entre la novela y el cine western. Garabombo no tiene una relación de amistad con uno de los villanos, y por esto no trata de evitar su propia intervención en el conflicto en ningún momento. Pero la dife-

rencia más importante consiste en el desenlace de la última batalla. Mientras que el *show down* del western termina siempre con la victoria de los hombres buenos, no hay *happy end* en ninguna de las novelas de *La guerra silenciosa*. La derrota de los campesinos en *Garabombo, el invisible* es casi total. Aun el propio héroe muere durante la masacre (Scorza, 1984a). Al mismo tiempo, esta derrota muestra la necesidad de la acción colectiva, y de esta manera el autor mantiene la esperanza de una rebelión victoriosa de los campesinos en el futuro. Al final de la novela, algunos líderes del movimiento campesino se encuentran en el Bosque de Piedra para planear una rebelión general (Scorza, 1984a). En esta escena, los comuneros y los colonos ya no tienen nombres ni apellidos individuales, sino que se nombran según su procedencia de las comunidades de la región.

En este sentido, no solamente muere el héroe en el *show down* de la novela, sino con él la creencia en la posibilidad del éxito de un solo individuo en la lucha de clases. No es por casualidad entonces que el jinete insomne Raymundo Herrera, el héroe de la tercera novela de *La guerra silenciosa*, es descrito como la mera sombra de un individuo. Por esto, *Garabombo, el invisible* representa, a pesar de los paralelos entre la trama de la novela y la del western, una crítica de la ideología de este género cinematográfico, y sobre todo del individualismo excesivo justificado por el western clásico⁷.

Los paralelos entre la estructura del argumento del western y la de la segunda novela de Scorza aquí analizados no sólo están presentes en *Garabombo, el invisible*, sino también, con unas pocas variaciones, en una de las dos tramas de *Redoble por Rancas*. Las aventuras de Héctor Chacón se pueden comparar con la “variación de venganza” del *classical plot* (Wright, 1975) porque el bandido Chacón representa al clásico *outlaw*, al héroe bueno que no forma parte de la comunidad y que permanece en una situación aislada y socialmente marginada. A diferencia de Chacón, Agapito Robles, en la cuarta novela del ciclo, representa un estado de mayor integración del héroe en la comunidad. Si bien hay momentos en que se siente solo por la falta de solidaridad de los comuneros aterrorizados por los terratenientes y por las fuerzas armadas, en general, él es el héroe más integrado en la comunidad in-

⁷ Con respecto a la ideología del western, cf. Wright (1975: 181-182).

dígena, a la cual representa en su función de personaje. Aunque Robles comparte con Chacón, Garabombo y Raymundo Herrera ciertas características del hombre bueno del western, ya no dispone de capacidades excepcionales. De esta manera, el movimiento campesino en *La guerra silenciosa* está representado cada vez más como una rebelión colectiva, desde el individualismo de Chacón hasta las acciones comunitarias en *Cantar de Agapito Robles*.

Se pueden observar todavía más paralelos entre el western y las novelas de Scorza. Las técnicas del *suspense* y ciertos detalles y escenas muestran claramente la influencia del género cinematográfico en *La guerra silenciosa*. En la descripción de algunas figuras prevalece el aspecto exterior, y de esta manera los lectores se dan cuenta, desde el primer momento, si la persona pertenece al grupo de los hombres buenos o a los villanos. Desde la primera frase de *Redoble por Rancas* sabemos que el “traje negro” (Scorza, 1983: 13) representa al villano, el juez Montenegro, que es la personificación del Mal. Algunas escenas de las novelas parecen directamente tomadas de una película western. Garabombo, por ejemplo, reacciona a una situación aparentemente sin salida exactamente como el héroe del western. Para él, no es el momento de hablar sobre las posibles soluciones del problema, sino las situaciones de alta tensión siempre tienen una sola solución: la acción directa como respuesta intuitiva.

No contestó. Ebrio, saltó sobre su caballo. Galopó, galopó, galopó. Atardeciendo subió a una cumbre, esperó la oscuridad. En el hielo de esa noche decidió volverse invisible, mejor dicho propagar la herejía de su invisibilidad (Scorza, 1984a: 164).

La siguiente escena mantiene el *suspense* cinematográfico y muestra que la sola entrada del héroe consigue un cambio abrupto en el comportamiento de la masa campesina que, después de la proclamación de Garabombo, se convierte de una comunidad pasiva en el sujeto de la rebelión.

La esquina infligió entonces un caballo, un poncho, un jinete, ¡Garabombo!

Gritos crinaron la plaza.

De espaldas a la noche creció Garabombo. Se apagaron las conversaciones. Piafando ingresó el caballo “del que recorría el mundo anunciando la libertad con su

bombo”. El Invisible avanzó. La multitud lo rodeó... Desde la nieve del soberbio caballo, Garabombo gritó:

—¡Chinchinos: hemos envejecido reclamando! Hemos gastado nuestros años sentados en los pasadizos. ¡Años de años suplicando! ¡Nunca obtuvimos nada! (...) ¡Caiga quien caiga esta noche recuperamos! Por todo Pasco las comunidades avanzan. ¡Nadie nos detendrá! El hombre muere... ¡Pero moriremos peleando y nadie escupirá sobre nuestra memoria! (173-174).

COMO SE VE, LOS HÉROES DE SCORZA

TAMPOCO MUEREN EN LA CAMA.

En las escenas finales de sus novelas, Scorza usa las mismas técnicas del *suspense* que los directores del western. En *La guerra silenciosa* hay la misma atmósfera de espera, la dilación, la expectativa ansiosa. *Redoble por Rancas*, por ejemplo, termina con una carrera entre Fortunato y la Guardia Civil, porque el primero quiere advertir a los campesinos el avance de los militares hacia Rancas. La persecución, considerada por Alfred Hitchcock como la máxima expresión del cine y empleada por D.W. Griffith en casi todos sus clásicos western (Kracauer, 1965), cumple en esta escena la función de crear una atmósfera de alta tensión antes del *show down*. Pero a diferencia de la cinematografía western, en las novelas, este combate no termina con la salvación de los “buenos” a último momento anunciada al son de las trompetas de la caballería, sino que la llegada de los militares significa precisamente la derrota definitiva de los campesinos.

En este sentido, la narrativa de Scorza se puede entender como una parodia del clásico western. El autor peruano hace uso de todas las analogías antes descritas (la caracterización de los protagonistas, la estructura del argumento y de la trama, las técnicas cinematográficas) con el fin de superar la ideología del western. En las películas de la fase clásica, la caballería representa a los “buenos”, mientras que los indígenas son los villanos. Al final, el héroe, a pesar de su estatus un poco anárquico y ambivalente (Schatz, 1988), se integra en una sociedad civilizada. La acción de la caballería impone el control y la legalidad estatal, y significa la victoria de la civilización sobre la barbarie. En *La guerra silenciosa*, es al revés. Las instituciones estatales son corruptas y se convierten en el instrumento de los terratenientes para la represión de la rebelión campesina. El Estado no representa más

que la institucionalización del Mal y de la barbarie con el pretexto de civilizar a los indígenas. Estos últimos, a diferencia de en el western clásico, son los hombres buenos, los civilizados.

Si bien las novelas de Scorza representan parodias del cine western, la intertextualidad con la cinematografía se manifiesta en aspectos de la construcción del discurso novelesco posiblemente inconscientes al mismo autor. Las novelas reproducen las estructuras esquemáticas del argumento y de la caracterización de los héroes del western, y de esta manera dan una imagen bastante simplificada de los conflictos socioeconómicos en el Perú de comienzos de los años sesenta del siglo pasado. El antimperialismo romántico de Scorza, tal como se expresa en sus novelas, y la descripción del referente indígena mediante la caracterización de los protagonistas a manera de los héroes del western conducen a una simple dicotomía de “buenos” y “malos”. En cierto sentido, esta dicotomía domina toda la historia del indigenismo, e indica su heterogeneidad y la idealización y estilización necesaria del indígena en la narrativa indigenista constataada por José Carlos Mariátegui (1989).

El último tomo de la pentalogía de Scorza, *La tumba del relámpago*, “aglutina, resume, interpreta y corrige la semántica de las cuatro novelas anteriores” (Pranzetti 1987: 112). En esta obra se rescribe también la historia de los héroes que se parecen a los del western. Durante la recuperación de la hacienda Paria, Genaro Ledesma tiene una visión: ve a Héctor Chacón, Garabombo, Raymundo Herrera y Agapito Robles, pero resulta que se trata de una alucinación (Scorza, 1988). Con esta imagen, los héroes de las cuatro novelas anteriores se convierten definitivamente en héroes alegóricos que representan ciertos aspectos o fases del movimiento campesino.

El protagonista de *La tumba del relámpago*, Genaro Ledesma, al contrario, se presenta como una persona que cambia sus puntos de vista y que experimenta un desarrollo psicológico durante los enfrentamientos con la sociedad y con el enemigo político. Es un intelectual con una alta conciencia histórica y política que, a pesar de las declaraciones scorzianas sobre el rol de los campesinos como vanguardia revolucionaria, se convierte en el líder ideológico del movimiento campesino (Díaz Cabañero, 1983). El intelectual aparece como “intérpre-



te privilegiado de la historia, que se autoconcibe como parte natural de la vanguardia política, posición legitimada por su identificación moral con el conflicto y por su superioridad cultural” (Moraña, 1983: 188). Debido a la influencia de la cinematografía western en todo el ciclo narrativo de Scorza, el protagonista intelectual de *La tumba del relámpago* se autoconcibe como parte integral del lado de los “buenos”, y legitima de esta manera su función de intérprete en los conflictos sociales a pesar de su evidente aislamiento, que se manifiesta en los monólogos de Ledesma.

En este sentido, queda algo del héroe del western en la figura de Ledesma, porque el protagonista de la novela “está de cierta manera distanciado de su comunidad, al mismo tiempo que el destino de esta depende de sus facultades” (Wright, 1975: 40⁸). Después del *show down* en que los protagonistas indígenas son masacrados, ya no queda ningún *cowboy* que se pierda en la distancia, iluminado por la puesta del sol⁹. Al final quedan el *poor lonesome* intelectual de camino a la prisión en un avión, iluminado por unos relámpagos, y el autor de *La guerra silenciosa* en el aislamiento político de su exilio en París, iluminado por el éxito extraordinario de sus novelas en el mercado internacional de libros, un éxito que, al menos en parte, se debe a la integración de las estructuras discursivas de la cinematografía western en sus obras literarias. ∞

⁸ La traducción es mía.

⁹ Sin embargo, no es una mera casualidad que la tapa de la traducción al alemán de la cuarta novela del ciclo, *El jinete insomne*, muestra precisamente este cliché de la cinematografía western. V. la ilustración de la página 95.

Bibliografía

- Aquélzelo Castro, Manuel (1976). *La polémica del indigenismo*. Lima: Mosca Azul.
- Cornejo Polar, Antonio (1979). “La novela indigenista: un género contradictorio”, en *Texto Crítico* 5, 14 (58-70).
- Cornejo Polar, Antonio. (1984). “Sobre el neoindigenismo y las novelas de Manuel Scorza”, en *Revista Iberoamericana* 50, 127 (549-557).
- Díaz Caballero, Jesús (1983). “Manuel Scorza: La tumba del relámpago”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 9, 17 (252-255).
- Escajadillo, Tomás G. (1994). *La narrativa indigenista peruana*. Lima: Amaru.
- Fuentes, Carlos (1980). *La nueva novela hispanoamericana*. México: Joaquín Mortiz.

- Gras Miravet, Dunia (2003). *Manuel Scorza: la construcción de un mundo posible*. Lleida: Universitat de Lleida/Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos.
- Hardy, Phil (1983). *The Western*. New York: William Morrow and Company.
- Kracauer, Siegfried (1965). *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*. New York: Oxford University Press.
- Kristal, Efraín (1988). “Del indigenismo a la narrativa urbana en el Perú”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 14, 27 (57-74).
- Lukács, Georg (1971). *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. Darmstadt: Luchterhand.
- Mariátegui, José Carlos (1989). *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Amauta.
- Moraña, Mabel (1983). “Función ideológica de la fantasía en las novelas de Manuel Scorza”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 9, 17 (171-192).
- Pranzetti, Luisa (1987). “Elegía y rebelión en los cantares de Manuel Scorza”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 13, 25 (109-119).
- Puccini, Dario (1986). “Manuel Scorza, el cronista de la epopeya india”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 11, 23, (63-71).
- Rodríguez Luis, Julio (1980). *Hermenéutica y praxis del indigenismo. La novela indigenista, de Clorinda Matto a José María Arguedas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Sacoto, Antonio (1985). “Algunas consideraciones sobre el neoindigenismo ecuatoriano”, en *El Guacamayo y la Serpiente* 25 (63-76).
- Schatz, Thomas (1988). “The Western”, en: *Handbook of American Film Genres*. New York: Greenwood Press.
- Schmidt, Friedhelm (1996). *Stimmen ferner Welten. Realismus und Heterogenität in der Prosa Juan Rulfo und Manuel Scorzas*. Bielefeld: Aisthesis.
- Scorza, Manuel (1983). *Redoble por Rancas*. Barcelona: Plaza y Janés.
- Scorza, Manuel (1984a). *Garabombo, el invisible*. Barcelona: Plaza y Janés.
- Scorza, Manuel (1984b). *El jinete insomne*. Barcelona: Plaza y Janés.
- Scorza, Manuel (1984c). *Cantar de Agapito Robles*. Barcelona: Plaza y Janés.
- Scorza, Manuel (1988). *La tumba del relámpago*. Barcelona: Plaza y Janés.
- Vargas Llosa, Mario (1969). “Novela primitiva y novela de creación en América Latina”, en *Revista de la Universidad de México*, 23, 10 (29-36).
- Welle, Astrid (1992). “Großer Bruder, kleine Schwester. Die Überschreitung der frontier nach Mexiko im US-amerikanischen Western” en Friedhelm Schmidt (ed.) *Wildes Paradies-Rote Hölle. Das Bild Mexikos in Literatur und Film der Moderne*. Bielefeld: Aisthesis (160-182).
- Wirnsberger A., Hanna (1992). *La desconstrucción del discurso mítico en La guerra silenciosa de Manuel Scorza*. Tesis de Maestría. Chile: Universidad de Concepción.
- Wright, Will (1975). *Six Guns and Society. A Structural Study of the Western*. Berkeley (CA): University of California Press.
- Yviricu, Jorge (1991). “La metamorfosis en dos personajes de *La guerra silenciosa* de Manuel Scorza”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 17, 34 (249-259).