

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS
FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS
E.A.P. DE LITERATURA

Pensamiento andino y crítica postcolonial. Un estudio de Rosa Cuchillo de Óscar Colchado

Tesis para obtener el Título Profesional de Licenciado en Literatura

AUTOR:

Victor Felipe Segundo Quiroz Ciriaco

LIMA – PERÚ 2006

Para Elisa, mi madre.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
CAPÍTULO I	
LA RECEPCIÓN CRÍTICA DE LA OBRA DE ÓSCAR COLCHADO	11
CAPÍTULO II	
CRÍTICA POSTCOLONIAL Y PENSAMIENTO ANDINO	42
2.1. Modernidad/Colonialidad	43
2.1.1. La expansión colonial y el capitalismo	45
2.1.2. La colonización epistemológica	49
2.1.3. La crítica postcolonial y el conocimiento emancipador	51
2.2. Pensamiento andino	54
2.2.1. La oralidad	55
2.2.2. La dualidad	58
CAPÍTULO III	
ORALIDAD Y MEMORIA CULTURAL ANDINA EN <i>ROSA CUCHILLO</i>	63
3.1. Los hipotextos orales andinos	64
3.2. Un mundo de sonido	72
3.3. Fórmulas y resonancias quechuas	78
3.4. El bilenguaje	81
CAPÍTULO IV	
PENSAMIENTO ANDINO EN <i>ROSA CUCHILLO</i>	87
4.1. La dualidad andina	87
4.2. El <i>tinkuy</i> y la intertextualidad transcultural	97
4.2.1. La <i>Biblia</i> y <i>Rosa Cuchillo</i>	97

4.2.2. La <i>Odisea</i> y <i>Rosa Cuchillo</i>	99
4.2.3. La <i>Divina Comedia</i> y <i>Rosa Cuchillo</i>	103
4.2.4. El <i>yanantin</i> y la estructura de la novela	107
4.3. El mediador cultural : hacia una razón dialógica	110
CAPÍTULO V	
VIOLENCIA Y CRÍTICA POSTCOLONIAL	
EN <i>ROSA CUCHILLO</i>	114
5.1. La violencia y el discurso: caos e inestabilidad	115
5.2. El monologismo de SL ante la comunidad andina	117
5.3. Género, memoria y violencia	119
5.4. Liborio Wanka: entre la violencia y la utopía	123
5.5. La reinscripción de las voces silenciadas	126
5.6. <i>Rosa Cuchillo: Ñuqanchikpa</i> memoria	130
CONCLUSIONES	132
BIBLIOGRAFÍA	134

INTRODUCCIÓN

Mi primer acercamiento a *Rosa Cuchillo* (1997), novela de Óscar Colchado Lucio (Huallanca, Ancash 1947), estuvo motivado por el deseo de participar, desde el campo de los estudios literarios, en el debate sobre la violencia política que azotó nuestro país durante el conflicto armado interno producido en las dos últimas décadas del siglo XX. En efecto, mis primeras lecturas de esta importante obra se circunscribían a los aspectos que me permitieran atender esta urgente e ineludible agenda re/instalada a raíz de la publicación del *Informe Final* de la Comisión de la Verdad y Reconciliación en agosto de 2003. Así, mientras cursaba el último año del pregrado en la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, el 2004, me dediqué a discutir mis reflexiones en torno a esta novela con algunos compañeros y profesores. Sin embargo, con el transcurrir de los meses, y luego de incesantes lecturas, surgieron otras interrogantes que me llevaron a profundizar mi interés en *Rosa Cuchillo*¹ y a ampliar mi inicial campo de investigación. En ese momento comencé a reunir el escaso material crítico sobre esta trascendental obra con el objetivo de encontrar algunas respuestas a mis nuevas inquietudes, labor que, en gran medida, resultó infructuosa.

Las diversas problemáticas que presenta *Rosa Cuchillo* giran en función a la interconexión de dos aspectos fundamentales. En primer lugar, su condición de novela bicultural, es decir, de obra literaria que se inserta en las fronteras de dos sistemas socioculturales (o semiósferas) que interactúan y se conjugan tensionalmente en nuestro

¹ En esta investigación he utilizado la primera edición de la novela (1997) pero he considerado los cambios introducidos en las siguientes ediciones (2002) y (2005), cuando eran pertinentes.

territorio nacional: el andino y el occidental. En segundo lugar, como ya hemos adelantado, la representación del tema del conflicto armado interno (1980-2000) acrecienta la necesidad del análisis de la novela ya que inscribe los principales problemas de nuestra sociedad (las herencias coloniales, la violencia y la exclusión social) en el momento más dramático de nuestra historia republicana. La compleja representación discursiva de estas dos grandes problemáticas, centrales para repensar nuestro futuro como nación, genera que *Rosa Cuchillo* ocupe un lugar privilegiado dentro de la narrativa peruana de finales del siglo XX.

Me interesa investigar la presencia activa del pensamiento andino en *Rosa Cuchillo* en sus diferentes manifestaciones. Entiendo por pensamiento andino el modo particular de la sociedad andina de racionalizar y conceptualizar la realidad, el cual hunde sus raíces en la era prehispánica. Sin embargo, es necesario precisar que este modo de pensamiento no se ha mantenido como un núcleo “esencial” o “incontaminado” desde la antigüedad hasta la época contemporánea. Por el contrario, a través de disyunciones, fusiones y sincretismos, ha permanecido en forma de principios cognoscitivos que se actualizan en las distintas prácticas socioculturales de la comunidad andina.

Esta racionalidad constituye una matriz de pensamiento alternativa a partir de la cual podemos cuestionar y superar la diferencia cultural/colonial construida por la modernidad occidental, que pretende silenciar y deslegitimar a los otros modos de pensamiento para autovalidarse como el centro productor de conocimiento. En esta perspectiva, la racionalidad andina se configura como un lugar de enunciación desde el cual podemos pensar y producir conocimiento. De esta manera, el pensamiento moderno y el pensamiento andino quedan situados en un mismo nivel epistémico superándose las jerarquías coloniales que operan en el discurso de la modernidad.

Sobre la base de estas iniciales precisiones, la presente investigación busca dar respuesta a las siguientes interrogantes: ¿de qué formas se plasma el pensamiento andino en *Rosa Cuchillo*?, ¿cuál es el sentido de la inscripción de esta forma de pensamiento en la novela? y ¿cómo se relaciona semánticamente con la representación del conflicto armado interno?

Para abordar la resolución de estas preguntas, he formulado la siguiente hipótesis que intentaré demostrar en el curso de la investigación: sostengo que en *Rosa Cuchillo* se formula un discurso postcolonial por la presencia de las siguientes operaciones discursivas: a) la inscripción actuante del pensamiento andino en la novela tanto a nivel lingüístico y compositivo (plano de la expresión), cuanto en el mundo representado (plano del contenido), con el objetivo de configurarlo como un lugar de enunciación desde el cual criticar el discurso colonizador de la modernidad occidental; b) la reescritura del conflicto armado interno con el fin de problematizar la crisis de la modernidad/colonialidad en nuestro país y repensar nuestro futuro como nación; y c) el replanteamiento de las relaciones entre lo occidental y lo andino *más allá* del colonialismo, esto es, la búsqueda de una integración intercultural dialógica tipo *tinkuy* (encuentro tensional de contrarios) que trascienda las jerarquías coloniales construidas por el discurso moderno.

El método que utilizaré para examinar *Rosa Cuchillo* y demostrar este planteamiento está pensado desde los enfoques del análisis del discurso. Esta perspectiva analítica abre un espacio de diálogo interdisciplinario desde los estudios literarios hacia el múltiple campo de las investigaciones socioculturales, con el fin de analizar críticamente un objeto determinado: la producción discursiva (Huamán 1994: 20). Nuestra perspectiva crítica presta particular atención a las articulaciones semánticas entre el plano de la expresión y el plano del contenido, vale decir, a la manera en que

los mecanismos discursivos dialogan con los contenidos que configuran los textos o relatos culturales. Adicionalmente, para poder explicar convenientemente los hallazgos de esta investigación, emplearé los aportes de los estudios postcoloniales, conjunto plural y transdisciplinario de reflexiones críticas que contribuyen entre sí para problematizar sobre diversos aspectos socioculturales que develen la otra cara de la modernidad occidental: la colonialidad. La elección de este marco teórico se justifica puesto que considero que las estrategias narrativas y retóricas de *Rosa Cuchillo* representan discursivamente las dinámicas culturales (de resistencia y apropiación) de la comunidad andina contemporánea y revelan una lectura crítica de las tensiones de la modernidad en nuestro país enfatizando su carácter colonial.

La tesis está dividida en cinco capítulos. En el primero realizo un balance de los aportes más relevantes sobre la obra de Óscar Colchado Lucio, prestando especial atención a los estudios sobre su obra más importante, *Rosa Cuchillo*. Concluyo este capítulo con una agenda de investigación, necesaria para el análisis del texto. En el segundo capítulo establezco el marco teórico de esta investigación. En él examino algunos aportes de los estudios postcoloniales en diálogo con los elementos o categorías que conforman el pensamiento andino para construir una base teórica que nos permita analizar, en los siguientes capítulos, los modos en que la novela de Colchado esgrime una lectura crítica de la modernidad peruana. El tercer capítulo está dedicado al análisis de las distintas formas en las que se representa la dinámica de la oralidad andina en el texto. A partir de este análisis demostraré que en la novela se inscribe una utopía verbal, basada en la articulación entre oralidad-escritura y en la desestabilización de la norma lingüística culta, que tiene como propósito liberar o descolonizar el pensamiento andino. Para ello examinaremos el empleo de ciertas estrategias narrativas (la repetición, en particular), el rol de la elaboración lingüística y la forma en que se incorpora algunos

relatos de tradición oral andina en *Rosa Cuchillo*. En el cuarto capítulo, se explora la condición actuante de las estructuras cognitivas andinas en el plano del contenido de la novela y se explica la manera en que estas categorías rigen los principios compositivos o estructurales del texto. Mi objetivo en este capítulo es mostrar que el pensamiento andino se propone como una racionalidad alternativa desde la cual se replantea una integración nacional que trascienda las barreras coloniales. Finalmente, en el quinto capítulo analizamos las formas en las que se representa el conflicto armado interno en *Rosa Cuchillo* como manifestación de las fisuras de la modernidad colonial en el Perú.

La razón y el posible valor de la presente investigación están basados en la convicción de que la crítica literaria es una valiosa disciplina científica desde la cual podemos aproximarnos a la comprensión de nuestro campo cultural. Más aún, en esta época de crisis y transición, consideramos que la lectura atenta de obras ubicadas en las fronteras de nuestros sistemas culturales, como *Rosa Cuchillo*, juega un rol central en el debate contemporáneo. Por un lado, intento demostrar que la reflexión sobre la memoria y la violencia, a partir del análisis crítico de la novela de Colchado, puede ayudarnos a ampliar y a repensar el debate sobre el sentido del complejo e híbrido texto cultural peruano. Por otro, considero que análisis de este tipo no solo ofrecen claves de lectura para indagar nuestra realidad, sino que también pueden contribuir a su transformación mediante la construcción de un conocimiento emancipador: un saber que devela las alternativas al desarrollo social desacreditadas por la modernidad y que nos permite restituir el diálogo ético-solidario (pasar del conocimiento del otro a su *reconocimiento*) en el estudio científico (Santos 2003: 30-31). Estoy convencido de que, a partir de este horizonte cognoscitivo, la crítica literaria no solo encontrará un lugar importante en el campo de las investigaciones culturales sino que, además, logrará trascender la crisis del paradigma científico moderno.

Toda investigación genera deudas de diversa índole. Quiero agradecer a Miguel Ángel Huamán, asesor de esta tesis, por su valioso apoyo y orientación. Además, han sido particularmente provechosos los consejos de Carlos García Miranda y las enseñanzas de Manuel Larrú, quien me encaminó en la exploración del mundo andino. De otro lado, agradezco a mis amigos de *Ajos y Zafiros* y de *El Hablador* por haber confiado en mi trabajo y por su interés en la publicación de algunos avances de la presente investigación. Asimismo, deseo agradecer a mi padre, por haberme enseñado a leer, y a mi madre, por su incondicional apoyo y cariño. También, a Anwar Mejía, amigo de toda la vida, por su invaluable ayuda en el acopio de gran parte del material bibliográfico. Finalmente, a Lis Arévalo por haber compartido a mi lado inolvidables momentos durante mi estadía en San Marcos. A ellos, todo mi reconocimiento y gratitud.

CAPÍTULO I

LA RECEPCIÓN CRÍTICA DE LA OBRA DE ÓSCAR COLCHADO

En general, la crítica sobre la producción discursiva de Óscar Colchado Lucio es superficial, reductiva y, a veces, contradictoria. En algunos casos, se deja seducir por el fácil comentario subjetivo: “Colchado (...) se acerca [al mundo andino] para darnos una visión amorosa y comprensiva” (Baquerizo 1997: 139). Otras veces incurre en lecturas apresuradas y miopes: “Rosa Cuchillo (...) muere de pena al enterarse (...) de la muerte de Liborio, *su único hijo*” (Gutiérrez 1999: 37. Énfasis nuestro)². Sorprende, además, el desencuentro que existe entre la mínima atención de la crítica y la numerosa producción de Colchado, iniciada en 1974. Este silenciamiento se agudiza si tenemos en cuenta las continuas reediciones y reimpressiones de sus textos y los múltiples galardones que ha obtenido a lo largo de estos años³. Pero no solo ello ya que, sumado a este flagrante “ninguneo” de gran parte de la crítica, incluso se ha minusvalorado su labor creativa: “Los signos de la profusión marcan a *Rosa Cuchillo*, novela en la que encuentro menos la sensibilidad del narrador oral popular que la del *letrado provinciano contestatario*” (Elmore 2001: 87. Énfasis nuestro).

Podemos sistematizar esta escasa recepción crítica en función de cuatro agendas problemáticas: a) la incorporación de elementos y códigos culturales andinos en sus

² Gutiérrez olvida que Rosa, protagonista de *Rosa Cuchillo* (1997), tiene otro hijo además de Liborio. Su nombre es “Simonsito” y Rosa se reencuentra con él en el *Janaq Pacha* (mundo de arriba) (cfr. Colchado 1997: 193).

³ Podemos destacar: el Premio Copé de Cuento en 1983, el Premio Nacional de Literatura Infantil otorgado por la Asociación Peruana de Literatura Infantil en 1985, el Primer Premio en el Concurso Latinoamericano de Cuento organizado por el Consejo de Integración Cultural Latinoamericana en 1988, el Premio Nacional de Novela Universidad Nacional Federico Villarreal, el Premio Juan Rulfo otorgado por Radio Francia Internacional en el año 2002, entre otros.

textos; b) el diálogo de su producción discursiva con el conflicto cultural/colonial en el Perú; c) el plano de elaboración lingüística del discurso literario; y d) la discusión sobre su ubicación en nuestra tradición literaria.

En cada una de estas rutas de interpretación, como ya adelantamos, la crítica muestra una serie de falencias y problemas al examinar la producción discursiva de Colchado Lucio. En gran medida, esto se debe a la aplicación de criterios contenidistas y referencialistas que privilegian una mirada descriptiva que se limita a constatar la presencia de los elementos y códigos antes mencionados en los textos de Óscar Colchado. Sin embargo, debemos destacar también algunas aproximaciones que intentan ofrecer lúcidas lecturas sobre su producción literaria desde una perspectiva analítica acorde con los actuales desarrollos de la crítica literaria, sobre todo en relación a las dos primeras agendas problemáticas (González Montes 1997, Villafán 2002, Huamán 2006).

Es evidente que la crítica ha valorado positivamente la capacidad de Óscar Colchado para crear mundos representados que pueden ser fácilmente identificados como análogos al referente recreado y la verosímil incorporación de los mitos de la tradición oral andina en sus textos. En esta línea interpretativa podemos mencionar a Tomás Escajadillo (1994: 174-187) quien encomia la representación de la cosmovisión andina (sobre todo la incorporación de deidades y personajes míticos) en los cuentos que conforman el volumen de relatos *Cordillera negra* (1985). Sin embargo, su lectura se detiene en un nivel descriptivo-impresionista que incluso se deja llevar por la frase efectista y el comentario subjetivo. Así, al glosar la última escena del cuento “Cordillera negra” (en la que el protagonista, Tomás Nolasco, ve alejarse al dios puma. Cfr. Colchado 1985: 26), Escajadillo la cataloga como un “verdadero encuentro cercano del tercer tipo” (1994: 181). Esta perspectiva superficial le impide observar, por ejemplo, el

funcionamiento de los textos de tradición oral andina que están operando en algunos de los relatos del volumen. Así, cuando comenta “El águila de Pachagoj” (Colchado 1985: 28-41) no repara en que este cuento contiene algunos núcleos narrativos que dialogan con el relato “La amante del cóndor” recopilado por el padre Jorge Lira (1990: 83-92), como el “rapto” de la mujer por un “señor majestuosamente vestido” o el motivo de la comunidad que quiere matar a machetazos al sujeto portador del caos. Su afán por renarrar los cuentos del mencionado volumen provocan que Escajadillo aporte muy poco al análisis crítico de la producción discursiva de Colchado.

En cierta medida, la lectura de Manuel Baquerizo (1997) se inscribe en esta línea. Baquerizo anota que en *Rosa Cuchillo* (1997) subyace un sincretismo religioso (cristiano-andino) en la configuración de los tres mundos representados en la novela: el *Janaq Pacha* (mundo de arriba), el *Kay Pacha* (mundo de aquí) y el *Ukhu Pacha* (mundo de abajo). Sin embargo, solo describe y renarra la configuración de estos tres ámbitos de la cosmogonía andina en el texto. Por consiguiente, no se interroga por las implicancias semánticas de este aspecto. Por ejemplo, al mencionar a los seres y a los castigos presentes en el *Ukhu Pacha* se limita a añadir que, como en “El sueño del pongo”, este conglomerado de imágenes constituye “una forma alegórica de denunciar los excesos y de desquitarse moralmente por todas las ofensas y humillaciones [que ha sufrido la comunidad andina]” (139). Esta óptica maniquea (andino vs. occidental), le impide percibir a Baquerizo que, en última instancia, la infracción que vincula a todos los sujetos castigados en el *Ukhu Pacha* es la ruptura de la reciprocidad, entendida como valor primordial de la comunidad andina. Cegado por la “denuncia social” y el “desquite moral”, Baquerizo no repara en que, implícitamente y por contraste, el texto plantea la reciprocidad andina como una forma viable para trascender las jerarquías coloniales de nuestra sociedad. Por último, se equivoca al afirmar que los *jirkas* (dioses

de la montaña) juegan en el *Janaq Pacha* (138) ya que, en realidad, lo hacen dentro del cerro *Auquimarca* (Colchado 1997: 31-36).

Lamentablemente, este tipo de lectura miope e irreflexiva dominará la crítica sobre la producción discursiva de Colchado Lucio. El escritor Miguel Gutiérrez se inscribe decididamente en esta perspectiva. Sobre *Rosa Cuchillo* anota que:

la historia que ocurre en el trasmundo parece rebasar los límites mismos de la novela y más bien introduce al lector en el universo de los cuentos de hadas. De otro lado, me queda la duda de si todo ese maravilloso mundo que revela la ficción se basa en una auténtica visión indígena que sobrevive en el imaginario colectivo de los Andes, o se trata más bien de una construcción intelectual con los datos tomados de la reciente antropología andina (Gutiérrez 1999: 42).

Este soterrado deseo por establecer la diferencia entre lo “auténtico indígena” y lo “intelectual artificial” se entiende desde una óptica dicotómica y superficial. Su miopía crítica le impide observar la labor del artista que recoge materiales de distinta procedencia para buscar dialogar creativamente con la esfera sociocultural andina (Galdo 2006: 280). Por si fuera poco, al catalogar, con un ineludible tufillo exotista, de “cuento de hadas” al universo mítico representado en *Rosa Cuchillo* opera autoritariamente ya que restringe la funcionalidad social del texto. En este caso, asume, tácitamente y sin cuestionamientos, un tipo de recepción que asimile (limite) la representación de este imaginario al campo de las “narraciones maravillosas”. En tal virtud, no considera otras posibilidades de recepción por parte de otros sujetos que puedan percibir, más allá de la “preocupación” por la procedencia de las fuentes, un espacio simbólico de afirmación identitaria, ligada a la tradición andina, en el campo cultural contemporáneo. En síntesis, Gutiérrez tampoco se preocupa por analizar los mecanismos de representación de la novela como estrategias discursivas que nos puedan ofrecer claves de lectura para examinar las múltiples dinámicas culturales del Perú actual.

En la línea superficial de Gutiérrez, Jorge Terán (2005) se equivoca al afirmar que, en contraposición a la configuración transcultural (andino-occidental) de Mariano Ochante⁴, en *Rosa Cuchillo* el sector de la sociedad andina que representan Rosa y Liborio se “configura una continuidad sin mayores procesos de interacción cultural; *no existen elementos transculturados, mucho menos híbridos, en relación a lo runa*”⁵ (2005: 122. Énfasis nuestro). A partir de esta lectura sesgada no se puede explicar la presencia de los elementos provenientes del panteón cristiano que han sido apropiados y resemantizados por la colectividad andina representada en la novela. Citemos algunos ejemplos: a) la invocación de Rosa a “la Providencia”, (Colchado 1997: 36); b) la relación entre los “pecados” y los castigos en el *Ukhu Pacha* aceptada por otro *runa* (supuesto indio “puro” en la lectura de Terán) que se encuentra con Rosa en el mundo ultraterreno (52); y c) la creencia de los *runakuna* (incluyendo a Liborio) en un dios *creador* andino (el “Gran Gápaj”) cuando sabemos que esta noción fue introducida por los españoles (Duviols 1977). Al concentrarse en el deseo “separatista” de Liborio (que propone una rebelión de los “naturales netos”), Terán no repara en estos elementos sincréticos que subyacen a la representación y, por ello, no logra comprender que el “rechazo” de Liborio es la contraparte complementaria de la apropiación de lo occidental desde la matriz andina evidenciada en el componente transcultural del plano de la expresión y del plano del contenido de la novela⁶.

Por otro lado, encontramos pocos aportes que, en diferente medida, abren la posibilidad para reflexionar sobre el carácter actuante de los códigos andinos y de las categorías andinas de pensamiento en la producción discursiva de Óscar Colchado.

⁴ Mariano Ochante es un campesino del pueblo de Illaurocancha que es enrolado contra su voluntad en las filas de los ronderos, grupo civil campesino de lucha contra la subversión senderista.

⁵ “*Runa*” significa ser humano en quechua. Su plural es “*runakuna*”.

⁶ La dialéctica del rechazo y la apropiación también guía las acciones de Liborio ya que es conciente que debe aprender del otro (los mistis o mestizos pobres que componen SL) las estrategias necesarias para llevar a cabo la “revolución de los naturales” y que “al final, en la victoria, fueran los propios naturales los únicos dueños del poder...” (Colchado 1997: 137).

En el año 2002, aparece la 6ª edición de *Cordillera negra* en la que se introduce un cambio interesante ya que Colchado decide incluir en este nuevo tomo dos volúmenes de cuentos más, los cuales aparecieron luego de la primera edición (1985) de este libro: *Camino de zorro* (1987) y *Hacia el Janaq Pacha* (1988). Esta nueva edición cuenta con un importante colofón de Macedonio Villafán quien ensaya una lectura global de la producción discursiva de Colchado. Villafán describe con cierto detalle los códigos culturales (la dualidad, el mito, lo religioso, lo mágico) utilizados en la ficcionalización del referente andino. Esta lectura es valiosa porque aborda los aspectos estilísticos que singularizan los textos de Colchado e intenta analizarlos aplicando, por momentos, algunos elementos del pensamiento andino. Así, indica la presencia actuante de la dualidad *hanan* (arriba) y *urin* (abajo), a nivel geográfico y sociocultural, en el mundo representado del cuento “Cordillera negra”; el empleo del concepto *pachacuti* (inversión del mundo) patente en “Amaru” como símbolo del “anhelo de justicia de la masa indígena” (255); y las variadas concepciones en torno a la muerte en el mundo andino en los distintos relatos que conforman esta edición, las cuales serán de vital importancia en *Rosa Cuchillo* (257). Si bien reconocemos los méritos de esta propuesta, la lectura de Villafán casi no llega a interrogarse por las implicancias semánticas de dichos recursos. Por ejemplo, la reinscripción de la memoria⁷ cultural andina en la obra de Colchado no solo sirve para fortalecer nuestra identidad nacional como plantea Villafán (258), sino como acto de intervención política y cultural en la época actual porque sin su articulación es imposible lograr la deseada transformación histórica.

En esta perspectiva crítica, destacan las propuestas de Miguel Ángel Huamán (2006). En la línea de Martín Lienhard (1992: 180-189), Huamán explica que el influjo rulfiano en *Rosa Cuchillo* está íntimamente ligado a la convergencia de tiempos en el

⁷ Entendemos por “memoria” una construcción social comunicable que asigna diversos sentidos al pasado (Jelin 2002: 29).

espacio simbólico del mundo representado porque las voces de los muertos (como en *Pedro Páramo*) evocan la ancestral memoria cultural andina. De esta forma, sostiene que el mundo por el que viaja Rosa Cuchillo o Cavillaca es el *Kay Pacha* (mundo de aquí) concebido como un espacio-tiempo liminal en el que confluyen y se multiplican diversos mundos (como el *Janaq Pacha* o el *Ukhu Pacha*). Así, en *Rosa Cuchillo* estamos “ante la cosmovisión andina actuante donde los espacios se multiplican y dividen sin dejar de ser simultáneos: el mundo de arriba, de abajo y el actual” (2006: 381).

Por otra parte, encontramos consenso en la crítica sobre el diálogo de la producción discursiva de Colchado con el conflicto cultural/colonial de la sociedad peruana. En particular, casi todos los críticos han afirmado que el horizonte ideológico de sus textos se inserta dentro de la “utopía andina” tomando como base las investigaciones de Alberto Flores Galindo (1994)⁸. Sin embargo, encontramos que la crítica ha operativizado de manera mecánica e irreflexiva esta propuesta enfatizando solo su filiación mesiánica y, en algunos casos, restringiendo su densa problemática a una “guerra de castas”. Podemos mencionar dos lecturas que ejemplifican meridianamente estas operaciones reductivas y acríticas. Por un lado, Miguel Gutiérrez (1999) sostiene que “*Rosa Cuchillo* (...) lleva una propuesta – por desgracia demasiado explícita – (...) que se diferencia de manera nítida con los planteamientos arguedianos, en la medida que se propone una solución exclusivamente indígena del problema nacional” (42). En esta cita, Gutiérrez alude a que la búsqueda de una revolución “netamente” indígena planteada por Liborio se distancia claramente del pensamiento transcultural y articulador de José María Arguedas. Consideramos que la aproximación

⁸ Así la define Flores Galindo: “La utopía andina es los proyectos (en plural) que pretendían enfrentar (...) tanto a la dependencia como a la fragmentación. Buscar una alternativa en el encuentro entre la memoria y lo imaginario: la vuelta de la sociedad incaica y el regreso del inca. Encontrar en la reedificación del pasado la solución a los problemas de identidad” (1994: 17).

de Gutiérrez es particularmente superficial. En cuanto a la supuesta “solución puramente indígena de lo nacional”, queda claro que este escritor detiene su mirada solo en el nivel explícito del mundo representado ya que se deja obnubilar por el pensamiento de Liborio. De esta manera, no considera la interconexión entre el plano del discurso y el plano de la historia que evoca un equilibrio entre el rechazo y la apropiación de lo occidental desde el núcleo andino. Además, no repara en que los mecanismos de la representación del bagaje cultural andino y la formalización de las memorias de la violencia política constituyen una fuerte crítica al carácter colonial de la modernidad peruana.

Por su parte, Jorge Flórez-Áybar (2004) centra su atención en el conflicto etnocultural que subyace al mundo representado de *Rosa Cuchillo* destacando la oposición entre los blancos-mestizos contra los naturales-indios. Como en el caso de Gutiérrez, este hecho le impide entender que la negación de Liborio de lo occidental, a la vez que implica un deseo de autorrepresentación y un cuestionamiento al carácter colonial de la modernidad, constituye una actitud de rechazo que se complementa con la postura de apropiación de lo occidental (Lienhard 1992: 112). Estas dos actitudes conforman una dialéctica tensional que representa discursivamente la dinámica cultural de la colectividad andina en nuestro país. Además, las reiteradas digresiones del autor sobre la actual “polémica” entre escritores “andinos” y “criollos” (que actualiza a partir del mencionado conflicto) transforman el ensayo hermenéutico en un pretexto para referirse a este estéril debate. Este interés personal genera que Flórez-Áybar (plenamente identificado con los “escritores andinos”) no perciba que la vocación integradora del texto, formalizada en la articulación dialógica entre el plano de la expresión y el plano del contenido, plantea una renovación del diálogo intercultural entre lo occidental y lo andino *más allá* del colonialismo.

Similares falencias evidencia la aproximación que realiza, desde la sociología, Fabiola Escárzaga (2005) a la producción discursiva de Colchado. A Escárzaga le interesa indagar la representación del campesinado “indígena” en *Rosa Cuchillo*. También pretende encontrar en el texto diversas claves de lectura que le permitan articular el levantamiento de Sendero Luminoso (en adelante SL) con los ancestrales movimientos de resistencia andina en nuestro país. Es necesario señalar, que intenta hacerlo sin tener en cuenta el seminal trabajo de Alberto Flores Galindo (1994) quien, como ella, equivocadamente, apuntó en esta dirección. Sin embargo, Escárzaga persiste en el error planteando la “legitimidad senderista” en función de la lectura del “etno-campesinado indígena” de SL (2005: 139-140). Si bien intenta refutar la “verdad” oficial prestando atención a las voces representadas literariamente en el relato, en ningún momento analiza la novela y solo se limita a presentar un amplio repertorio de citas que puedan dialogar con su planteamiento. En esta perspectiva manipuladora, le interesa subrayar el hecho de que Liborio, en *Rosa Cuchillo*, proponga un “socialismo mágico” y una revolución de los “naturales netos” comparándola con el movimiento Katarista en Bolivia (151). Como Flórez-Áybar, su lectura se detiene en un aspecto explícito del mundo representado y no repara en la conjunción que este aspecto establece con el plano de la expresión del texto. Su deseo de establecer la relación entre los dos discursos de reivindicación étnica no le permite atender la utopía plural que también propone el texto: una narrativa inclusiva que respete las diferencias culturales más allá de las estructuras coloniales.

Esta tendencia crítica tiene su epítome en la lectura que realiza Mariano Ramírez de *Rosa Cuchillo*. Así, Ramírez niega rotundamente la posibilidad de imaginar una integración pluricultural planteada desde la perspectiva andina manifestando lo siguiente:

prefiero sostener que la perspectiva del relato actualiza más bien las voces de la subalternidad que actualizan a su vez el conflicto de la colonialidad. No hay espacio para una integración nacional armónica, que pudiera incluir al otro hegemónico, hay sólo espacio para la revolución de los subalternos (...). Los peruanos estamos sumidos en un conflicto que nos distancia por abismos discursivos imposibles de superar a través de la armonización (...) (133-134).

El problema fundamental de esta línea interpretativa es que reconoce como *única* posibilidad de articulación entre los diversos sujetos sociales de la nación, la “integración nacional armónica”, esto es, la ciertamente discutible ideología del mestizaje propuesta desde el lado criollo. De esta forma, se destierra toda posibilidad de imaginar una alternativa distinta al sistema moderno/colonial. Se silencia autoritariamente la *otra* vía de solución al conflicto: la coexistencia intercultural *más allá* del colonialismo. La pregunta entonces es: ¿por qué no se atiende con el mismo vigor a las dinámicas transculturales y a las prácticas de negociación e hibridación de la cultura andina contemporánea? ¿Por qué se silencia este aspecto y se focaliza solo el conflicto? ¿No supone esto una aceptación implícita de nuestra propia incapacidad para dialogar con los “otros”? Como demostraremos en los capítulos siguientes, a contracorriente de lo señalado por estos críticos, *Rosa Cuchillo* hace frente constructivamente a estas medulares problemáticas.

Aunque desde una perspectiva más moderada, Juan Carlos Galdo (2000) también termina cayendo preso de esta perspectiva maniquea. Galdo, anota que, en gran medida, Colchado ha configurado sus textos teniendo como referente los continuos movimientos de resistencia indígena. Más aún, sostiene que en los textos de Colchado se enfatiza un proyecto utópico mesiánico o milenarista que busca reafirmar una identidad andina campesina, indígena y rural diferente de una identidad “mestiza”, representada, por ejemplo, en los relatos del escritor cuzqueño Enrique Rosas Paravicino (100-101). Esta oposición entre lo mestizo-híbrido en Rosas frente a lo

indígena-campesino en Colchado es superficial e insostenible. Para mantener esta precaria polaridad debe silenciar las configuraciones de personajes y los códigos transculturales andinos representados en producción global de Colchado. Piénsese, por ejemplo, en la imagen del brujo “indígena” que, con la ayuda de su hijo, engaña a sus clientes en el cuento “El águila de Pachagoj”: “Algo tendrán, pues, esas ramas; porque los pacientes aseguran que lo ven al Caballero. ¡Ja!, da risa, hasta dicen como es (...). ¡Jajay!, si supieran que el Caballero Alvarez soy yo, ya seguro ni vendrían” (Colchado 1985: 34). Aquí observamos, como señaló tempranamente Santiago López Maguiña (1985: 255), que el eje articulador de los relatos de *Cordillera negra* (salvo del cuento que le da título al volumen) es el tránsito de la racionalidad mítica a la racionalidad moderna ya que el mundo andino representado no se encuentra aislado sino articulado cultural y económicamente con los flujos de modernización del país de una forma no conflictiva. Lamentablemente, como hemos visto, esta perspectiva analítica que apunta a las articulaciones entre lo andino y lo occidental en la producción discursiva de Colchado Lucio, ha sido prejuiciosamente soterrada por la crítica.

Sin embargo, debemos añadir que, recientemente, al parecer conciente de su inicial error, Galdo (2006) reelabora y a la vez profundiza algunos de sus planteamientos sobre *Rosa Cuchillo*. En esta ocasión, lo hace en el marco de las dinámicas culturales de la posmodernidad y sobre la base las propuestas de Néstor García Canclini (1989) reconociendo que en la escritura de la novela se puede percibir “la huella del mestizaje cultural” (2006: 280), entendido en términos de hibridación. Adicionalmente, Galdo propone que en *Rosa Cuchillo* subyace un desencuentro entre dos posiciones irreconciliables: una signada por la hibridación (plano de la expresión) y otra que se resiste a esta dinámica (el discurso de “purismo racial y cultural” de Liborio). Si bien reconoce que en el proyecto de los *runakuna* se produce una apertura

hacia la inclusión, “de todos modos el énfasis está en la división” (2006: 281). Está claro que Galdo tampoco entiende que la dinámica entre el rechazo (plasmada en la propuesta de Liborio) y la apropiación (patente en la escritura híbrida) pueden concebirse de manera complementaria, antes que antagónica, desde la dualidad andina. De esta manera, pese a que Galdo profundiza en este artículo en la descripción del texto, aún no atraviesa este nivel, lo que le impide avanzar en su análisis desde una óptica que rearticule los sentidos diseminados en la novela en función de estructuras andinas de pensamiento. Podemos añadir, finalmente, que si en su artículo anterior (2000), Galdo se equivoca con el título del volumen de cuentos de Enrique Rosas Paravicino (confunde *Al filo del rayo* con *Al filo del agua*), esta vez cita mal el apellido del rondero Mariano Ochante confundiéndolo con “Onchante”.

Por otro lado, también encontramos lecturas que si bien aluden al conflicto étnico, no se agotan en este terreno ya que rescatan el carácter liberador e igualitario de la utopía andina en relación a la producción discursiva de Colchado. Por ejemplo, lúcidamente, Antonio González Montes señala que *Rosa Cuchillo* “evidencia el vigor de la cosmovisión andina en el contexto actual, y a la vez refuerza la esperanza de que el drama humano y político que vive el Perú se supere mediante opciones no solo racionales y tecnocráticas. Lo mítico se impone como una dimensión insoslayable en la construcción del imaginario nacional” (1997: 25). Es evidente que en este planteamiento el énfasis está puesto en la articulación dialógica entre lo andino y lo occidental antes que en la imposibilidad de diálogo. El pensamiento andino, entonces, es imprescindible para repensar nuestra nacionalidad.

Asimismo, Macedonio Villafán (1997) destaca el valor del narrador de la novela *¡Viva Luis Pardo!* (1996) al que asume portador de la ideología popular andina por el hecho de representar al héroe novelesco como una encarnación de la utopía andina. En

su lectura, Luis Pardo, evoca simbólicamente al esperado Inca que restaurará el antiguo orden incaico (imagen invertida de la injusticia y la desigualdad del presente histórico), motivo por el cual es valorado positivamente por el narrador. En esta perspectiva, y siguiendo constructivamente los aportes de Alberto Flores Galindo, podemos mencionar que *¡Viva Luis Pardo!* (al igual que el relato “Cordillera negra” y *Rosa Cuchillo*) evoca una imagen de la historia nacional en la que la nación peruana se ha configurado en lucha contra el Estado⁹. De ahí la exaltación de la figura del héroe novelesco que, pese a moverse fuera de la ley moderna, reúne los valores éticos del Inca frente a la corrupción de las autoridades¹⁰.

En relación a esta agenda problemática hemos visto que, con escasas excepciones, la crítica restringe su perspectiva enmarcándola en una reducción sesgada de la utopía andina planteada por Alberto Flores Galindo. En los casos más graves, se asume que esta base no solo explica sino que clausura el sentido de la producción discursiva de Colchado. Si bien es indudable que el tema de la guerra de castas (indígena-blanca) aparece reiteradamente en la producción discursiva de Colchado, ¿por qué la crítica, mayoritariamente, solo atiende a este aspecto? ¿No constituye esto una aproximación parcial a la narrativa del escritor ancashino? ¿Acaso la obra de Colchado se agota en este factor? ¿Por qué solo ver el aspecto beligerante de la resistencia cultural? ¿Por qué no entenderla como una forma crítica de praxis cultural de larga duración que, inmersa en una dialéctica entre el rechazo y la apropiación, no hace sino mostrar las posibilidades de una futura articulación plural de nuestra nación? Como señala acertadamente Antonio Cornejo Polar: “Sería gravemente erróneo, sin embargo

⁹ “En esta larga historia siempre ha estado presente la resistencia de las poblaciones al Estado. La lucha de los pueblos, de las regiones, de las ciudades contra la dominación centralizada. Alzamientos campesinos contra las cargas tributarias, reclamos por los excesivos recursos extraídos en beneficio de la capital, protestas contra los malos administradores o contra la ineficiencia burocrática” (Flores Galindo 1999: 69).

¹⁰ Por ejemplo, encontramos en esta novela que el subprefecto resulta ser el jefe de una banda de abigeos.

subrayar las diferencias étnico-sociales que históricamente desgarran a la nación peruana sin advertir; al propio tiempo, la acción vinculadora que ejerce, dialécticamente, ese mismo proceso histórico” (1989a: 191). Esta perspectiva es compartida por Miguel Ángel Huamán quien sostiene lo siguiente: “Reconociendo la brusca ruptura del siglo XVI como la esencial, es innegable que ahí se inician las diversas rutas o alternativas conflictivas. Pero no sólo eso, también la terca vocación por reconstruir la unidad, por recuperar en nuestra formación social la integración perdida y la comunicación” (Huamán 1993: 205). Está claro que ambas posturas abren una posibilidad de diálogo donde los otros críticos, basados en una hermenéutica maniquea, cancelan toda posibilidad de comunicación. En este sentido, consideramos que es un error adscribir cabalmente la narrativa de Colchado a *una* versión de la utopía andina, (acaso la más difundida y legitimada por los intelectuales desde la época del gobierno militar de Velasco Alvarado)¹¹, más aún si tenemos en cuenta que el mismo Flores Galindo afirma que existen varias versiones de la utopía (1994: 12). De esta manera, se deja de lado otras posibilidades presentes en el imaginario andino y en los textos de Colchado como la liberación epistémica del pensamiento andino para, a partir de este nuevo lugar de enunciación, postular una articulación intercultural dialógica que supere las relaciones de dominio colonial.

Para entender cabalmente la trascendencia de esta problemática en los textos de Colchado debemos abordar un aspecto que, como ha señalado la crítica, es fundamental en su producción discursiva: la elaboración lingüística. Si bien desde un inicio la crítica ha subrayado la importancia de este tema, es evidente que su aproximación a este

¹¹ Flores Galindo explica que para los intelectuales el mito del Inkari constituyó el anuncio de una violenta revolución. Así, “El sueño del pongo” constituye una expresión cabal de este planteamiento (o deseo): “El cambio como inversión de la realidad. Es el viejo y universal sueño campesino en el que se espera que algún día la tortilla se vuelva, pero en los Andes, donde los conflictos de clase se confunden con enfrentamientos étnicos y culturales, todo esto parece contagiado por una intensa violencia” (1994: 20).

aspecto se ha limitado a apuntar la recurrencia de ciertos rasgos lingüísticos sin establecer analíticamente las relaciones entre lengua, sociedad y cultura.

Es evidente el consenso de la crítica en relación a la verosímil reelaboración de la dicción popular en el discurso literario (Escajadillo 1994, Baquerizo 1997). Santiago López Maguiña es el crítico que más tempranamente destacó este aspecto de la producción discursiva de Colchado. Así en relación a *Cordillera negra* (1985) refiere que:

La representación del habla parece natural, más verosímil respecto a lo que simula. Esta plasmación discursiva sigue la vía abierta por Arguedas, consistente en introducir expresiones de la lengua quechua y, sobre todo, formas, sintácticas propias del habla bilingüe quechua-español en el simulacro del lenguaje nativo que se hace en lengua castellana, quizás en forma más radical (1985: 255).

Algo muy similar sostiene Macedonio Villafán (2002), quien comenta con mayor detenimiento este aspecto: “El código [empleado en los textos de Colchado] es un español quechuizado o quechuañol a través del cual se oye y se siente al hombre andino. Se trata de un español –como diría Miguel Ángel Asturias– “preñado” por el quechua, no solo por ese dejo de oralidad, sino también por sus sonidos, su sintaxis e incluso por algunos elementos léxicos” (251). De este modo, Villafán menciona algunas de las estrategias discursivas que sostienen esta norma lingüística. Por ejemplo, el empleo de hipocorísticos (Imicha por Emilia o Angicha por Ángela), de onomatopeyas (¡chaplac, chaplac!, cuando se representa el ruido del agua), de interjecciones (¡Achachay!) y de interferencias lingüísticas (lajpirean, huajayllaron). En síntesis, Villafán releva los elementos de la oralidad popular andina en la elaboración discursiva de los relatos. A partir de esta reflexión crítica, podemos profundizar en el desarrollo de esta línea interpretativa. En cuanto al narrador de *¡Viva Luis Pardo!* (cfr. Villafán 1997) debemos anotar que estos recursos constituyen marcas textuales que intentan configurar una imagen del enunciador como un narrador oral popular. Así se explica la presencia

de onomatopeyas (“Y el viento chicoteando tercamente: -¡Fíuuuu! ¡fíuuuu! ¡fíuuuu!...”. Colchado 2002: 18) que evocan los sonidos de la naturaleza, el empleo de interjecciones (“¡Atatau!”-27-, “¡Caray!”-28-, etc.) que buscan captar la atención del receptor y las intervenciones del narrador que apelan directamente al lector (“Y esto es lo que hizo recordación, she, esa noche de 1907...”. 41).

Sin embargo, si bien se ha elogiado el plano de la elaboración lingüística en la producción discursiva de Colchado, no se ha profundizado decididamente en el análisis de este medular aspecto puesto que se ha dejado de lado una pregunta fundamental: ¿cuál es el sentido de la representación de esta lengua híbrida?

Para abordar este aspecto, debemos señalar que la norma¹² lingüístico-literaria de los textos de Colchado se inscribe dentro del denominado castellano andino. Como sostiene Alberto Escobar, el castellano andino que, a diferencia del castellano ribereño o no andino, mantiene una distinción entre el sonido de la “ll” y la “y”, constituye la base más amplia o propagada del español peruano” (1979: 112). Este hecho es particularmente revelador porque podemos indicar que esta elección lingüística hace partícipe al autor no solo de un grupo social determinado, en este caso el sector popular andino emergente, sino también de su particular forma de conceptualizar la realidad. Es en este marco que destaca la incorporación de los giros lingüísticos quechuas, la representación del habla popular o, también, la inserción de los códigos culturales andinos en los textos de Colchado porque configuran su universo discursivo, su escritura, como un ámbito de afirmación lingüística, cultural e histórica de los sujetos populares andinos. Como señala Miguel Ángel Huamán: “En la base de este proceso está el incremento del dinamismo de las colectividades andinas y su apropiación paulatina de espacios otrora dominantes (las ciudades, la escuela, la música, etc.)”

¹² Para Alberto Escobar la norma lingüística es “la conceptualización que la lengua le ofrece en tanto posibilidad sistemática y lo que la comunidad acepta como emisiones concretas habituales; de ningún modo como prescripción inflexible del buen decir” (1979: 102-103).

(1993: 206). De esta manera, como anota Escobar, podemos constatar que la estructura social se refracta en la realidad lingüística (Escobar *et al.* 1975: 44) demostrándose que lengua, cultura y sociedad “forman un todo, determinado por las vinculaciones e interdependencias mutuas que se establecen en el proceso histórico” (125).

Al mismo tiempo, esta praxis estética evidencia también “una crisis de la “literatura” en tanto institucionalidad, ante la irrupción de sujetos cuyos desempeños discursivos –es decir su escritura y su registro– no estaban acordes con la norma ilustrada o castellana anterior” (Huamán 1993: 206). Esta subversión del campo hegemónico o canónico desde la esfera de lo popular afirma la pluralidad cultural de nuestro país cuestionando las jerarquías que constituyen el sistema de dominación moderno. En este contexto, la lengua literaria se configura como un ámbito de crisis y conflicto (Huamán 1993: 204). Por ejemplo, podemos mencionar que, ante el fracaso político de la oficialización del quechua a fines de los setenta, puesto que no afectó en modo alguno la diglosia o jerarquía lingüística imperante en nuestro país, la escritura de Colchado ofrece una alternativa crítica al fracaso de la articulación nacional en el sistema moderno criollo. Entonces, la lengua literaria presente en la producción discursiva de Colchado se muestra como una norma inclusiva que hace frente al carácter excluyente del Estado peruano. De esta manera, la representación de esta lengua híbrida apunta a un proyecto de nación radicalmente distinto al propuesto por el Estado moderno “pues no pretende asumir la representatividad de la totalidad excluyendo una parte de la realidad, sino que pretende recoger la potencialidad de nuestras diferencias en base a relaciones recíprocas e igualitarias que nieguen la dominación” (207).

Resta examinar, finalmente, la manera en que los textos de Óscar Colchado Lucio y, en particular su novela *Rosa Cuchillo*, se insertan en la tradición literaria peruana. Para abordar este aspecto contextualizaremos su producción discursiva a nivel

sincrónico, en su contexto de producción, para, a partir de allí, proyectarla en una línea que atravesase diacrónicamente nuestra tradición literaria.

Óscar Colchado inicia su aventura creativa con *La tarde de toros* en 1974 y hasta el día de hoy continúa publicando diversos textos. Podemos destacar que el contexto social de mediados de los setenta en nuestro país estaba marcado por cuatro aspectos: a) la crisis del régimen oligárquico (Cotler 1985); b) la creciente asimilación del autoritarismo en nuestra sociedad (Flores Galindo 1999); c) el debate político y académico sobre la oficialización del quechua impulsada por el gobierno militar (Escobar *et al.* 1975); y d) las continuas olas migratorias de la sierra a la capital.

Por otra parte, en el campo literario, Antonio Cornejo Polar y Luis Fernando Vidal plantean que el derrotero de la narrativa peruana última se bifurca en dos tendencias generales: “uno tiene que ver con la desestructuración del viejo orden social peruano y el otro con la construcción de un nuevo orden” (Cornejo y Vidal 1984: 15). Los críticos mencionan como autores representativos de la primera línea a Alfredo Bryce Echenique y a Mario Vargas Llosa. Asimismo, proponen que en la segunda línea pueden surgir dos opciones. De un lado, “una incomprensión parroquial del problema de la universalización” (17), esto es, una recusación romántica y acrítica de la modernidad que no enriquece nuestra reflexión cultural. Por el contrario, la otra opción supone la emergencia de una narrativa que rediseña intensamente las bases del realismo crítico a partir de la cual se puede postular perspectivas alternativas ante la crisis del sistema hegemónico tradicional. A esta última vertiente la denominan, tentativamente, como “narrativa popular”. Más adelante, Cornejo Polar precisa que en este tipo de narrativa el discurso popular es un elemento central del lenguaje literario, lo que genera que mantenga su condición activa y creadora capaz de representar discursivamente los

distintos códigos de su matriz original (Cornejo Polar 1989a: 197). Adicionalmente anota que:

Ciertamente no se trata de una simple copia del habla popular, pues su propia creatividad impide imitar lo que nunca es ni estable ni repetido, sino, más bien, de una profunda asimilación de la normatividad productiva de ese lenguaje, lo que exige entender todo el proceso como un audaz ejercicio de experimentación artística. En él tiene que realizarse el ya comentado tránsito entre la oralidad y la escritura, en el que subyacen múltiples desplazamientos sociales y culturales, de suerte que en el conjunto de este complejo itinerario lingüístico es dable detectar uno de los mayores signos de la aventura cultural del Perú (198).

De esta manera, la intrépida experimentación del sistema lingüístico-literario que se operativiza en estos textos propone un reordenamiento de los flujos y estamentos socioculturales de nuestro país desde una perspectiva popular alternativa que cuestiona las jerarquías del sistema hegemónico. Dos autores destacan nítidamente en esta tendencia. Por un lado, Gregorio Martínez (1942) con su volumen de cuentos *Tierra de Caléndula* (1975) y, sobre todo, con su novela *Canto de sirena* (1977); por otro, Antonio Gálvez Ronceros (1932) con, por ejemplo, los cuentos reunidos en *Monólogo desde las tinieblas* (1975). Si bien estas narraciones tienen como referente cultural primordialmente a la comunidad afrodescendiente campesina de la costa peruana, Cornejo Polar apunta que *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971) de José María Arguedas constituye el hito fundador de esta propuesta estético-ideológica: “no es en modo casual que, como lo hizo Arguedas en otra dimensión, muchos de estos narradores, como Gálvez Ronceros o Gregorio Martínez, trabajen en la enunciación de un lenguaje popular cuya primera y más significativa seña es su resonancia de la oralidad” (1982: 141).

En los años noventa, década en la que aparece *Rosa Cuchillo*, Miguel Ángel Huamán sostiene que, de las dos tendencias planteadas por Cornejo Polar y Vidal en 1984, “la narrativa peruana última parece haber optado decididamente por aquella que prefiere afincarse en el ámbito urbano y que se centra e incluso regodea al asumir como

eje significativo la desestructuración del orden anterior, con una clara intención de legitimar cualquier retorno al mismo, por el tono nostálgico y doliente con que se viste” (1999: 411). Asimismo anota que estos textos validan el empleo de una norma lingüística culta en el discurso literario y exacerbando acriticamente la decadencia construyendo sujetos “marginales” cínicos e incapaces de subvertir el orden hegemónico en crisis. Estos rasgos evidencian la incuestionable interiorización del autoritarismo en nuestra sociedad tanto en el plano de la expresión cuanto en el plano del contenido.

A partir de este marco general, que atiende a las vinculaciones entre el campo social y el campo literario, hemos determinado el contexto en el que se gesta y se desarrolla la producción discursiva de Óscar Colchado. Sobre esta base podemos examinar los aportes críticos en relación a la ubicación de los textos de Colchado en nuestra tradición literaria.

Una primera línea de interpretación argumenta que los textos de Colchado se inscriben en la corriente neoindigenista. Por ejemplo, Tomás Escajadillo propone que “Cordillera negra” es el relato más valioso de dicha corriente posterior a 1971 (1994: 181). Posteriormente, esta propuesta es asumida por Antonio González Montes (1997) quien sostiene que esta novela pertenece a la vertiente neoindigenista por sus unidades temáticas, sus componentes estructurales y sus rasgos estilísticos. Al respecto, Antonio Cornejo Polar, en 1995 (dos años antes de la publicación de *Rosa Cuchillo*), indica que la categoría de “literatura neoindigenista” no puede dar cuenta del corpus narrativo catalogado bajo dicha nominación ni de los nuevos textos que desestabilizan las fronteras entre lo andino y lo occidental, entre lo urbano y lo rural (Cornejo Polar 1995: 297). Asimismo, atendiendo directamente a la producción discursiva de Colchado,

diversos críticos rechazan su inserción en el neindigenismo. Por ejemplo, Miguel Ángel Huamán, refiriéndose a *Rosa Cuchillo*, plantea que:

Para decirlo en términos de Tomás Escajadillo (...), ¿qué reivindica la novela de Colchado? Obviamente no es la condición de explotación y marginalidad del campesinado andino ni las luchas por la tierra, aunque puede establecerse una cierta vinculación no exclusiva con esa historia económico-social. La obra implica mucho más que una simple escritura de denuncia o una simple postura comprometida con la situación del indio o campesino (Huamán 2006: 379).

En tal virtud, antes que al neindigenismo, es evidente que los textos de Colchado se insertan más bien en ese corpus de obras que, de acuerdo con Cornejo Polar, desbordan las oposiciones andino/occidental y urbano/rural. Podemos añadir que este aspecto remite también a la problematización de las relaciones entre lo hegemónico y lo popular patente a nivel social gracias a la dinámica de los diversos flujos migratorios que interactúan en nuestro país.

Sin embargo, la apertura a este nivel de reflexión crítica se ha visto obstaculizada por algunas reflexiones apresuradas que no profundizan en el análisis de las complejas relaciones que se establece entre el discurso literario y el discurso popular en los textos de Colchado. De ahí que un gran sector de la crítica solo se limite a señalar sus relaciones con la literatura hegemónica latinoamericana y su diálogo con la tradición literaria canónica occidental. Por ejemplo, respecto a *Rosa Cuchillo* se advierte principalmente la influencia de la *Divina Comedia* y de *Pedro Páramo*, así como la presencia del realismo mágico en esta obra (Baquerizo 1997, Gutiérrez 1999, Galdo 2000). Tal es el caso de, por ejemplo, Peter Elmore (2001) quien sostiene, además, que un “impulso sincrético” anima la novela por la heterogeneidad de materiales que conviven en ella: desde la tradición literaria occidental (europea y latinoamericana) hasta los ensayos históricos, las modernas recopilaciones de tradición oral andina y el discurso etnográfico (87). Considera que este aspecto, presente en otras manifestaciones artísticas andinas, constituye uno de los méritos de la novela. En este

caso, si bien alude a un aspecto de la estructuración del texto, Elmore desperdicia una valiosa oportunidad y no se interroga por el posible sentido del impulso sincrético de la novela. Además, por el tema que le interesa desarrollar en su artículo (la vigencia de la narrativa andina) podemos deducir que su percepción de un “letrado provinciano contestatario” (87) en la novela, parece aludir, más bien, a una supuesta proyección del autor real en el texto que criticaría el centralismo cultural limeño frente al ninguneo de los autores de provincias. Esta sugerencia implícita es insostenible, no solo porque cae en una censurable falacia biografista sino también porque no repara en ciertas marcas del discurso (las aliteraciones, la fonetización de la escritura, etc.)¹³ que evidencian los rasgos de narrador oral del enunciador textual. La lectura de Elmore es representativa porque, al igual que otros críticos, se limita a señalar la presencia de ciertos hipotextos¹⁴ canónicos (bastante obvios) sin interrogarse por el sentido de su incorporación en las obras de Colchado y, menos aún, su reelaboración desde una matriz cultural andina. De otro lado, si bien se ha insistido (sin mayor detenimiento) en las semejanzas entre la escritura de Rulfo y Colchado, no se ha hecho mención a alguna de sus diferencias. Con el propósito de llenar este vacío de la crítica, nos interesa puntualizar una diferencia fundamental entre estos dos autores: el hecho de que el tema de la transformación social, presente en la narrativa de Colchado, no aparezca de manera protagónica en los relatos de Rulfo. Esto se debe a que la visión del mundo de los héroes épicos de Colchado (cfr. los relatos: “Cordillera negra” [Colchado 1985: 7-27] “Intip nos llama” [2002: 133-138] y *Rosa Cuchillo*, por ejemplo.) alcanza un nivel global, cósmico; mientras que los personajes de Rulfo, como ha señalado Carlos Pacheco, “muestran más bien una visión de la realidad que tiende a ser local y práctica, en vez de panorámica o

¹³ Detallaremos este aspecto central de la configuración discursiva de *Rosa Cuchillo* en el tercer capítulo.

¹⁴ En relación a *Rosa Cuchillo*, los hipotextos son relatos que anteceden cronológicamente a la novela pero que dialogan con ella, provengan de la tradición oral andina o de la literatura occidental. Por ejemplo, la *Divina Comedia* viene a ser un hipotexto de *Rosa Cuchillo* (cfr. Genette 1989: 14).

intelectual (...). Los acontecimientos son percibidos únicamente en una escala concreta, limitada, aquella que guarda relación directa con sus vidas” (1992: 99). Podemos explicar esta diferencia si la leemos en clave sociocultural comparando las historias peruana y mexicana. Mientras que la revolución mexicana de 1910 reivindicó el legado prehispánico; en el Perú, por el contrario, la elite criolla ha impedido que un movimiento de estas características se realice. De esta forma, el amplio sector social andino relegado y marginado aún ansía una transformación de este tipo. La utopía andina constituye un claro ejemplo de este anhelo (cfr. Flores Galindo 1994)¹⁵.

Adicionalmente, podemos mencionar que, en general, la lectura de Mariano Ramírez (2006) condensa, en diversa medida, las falencias de toda esta vertiente crítica. Si bien desliza algunas ideas interesantes sobre los códigos culturales andinos representados en *Rosa Cuchillo* (el mesianismo, el discurso mítico, la visión de la muerte, etc.), Ramírez minimiza esta perspectiva crítica intentando demostrar que esta novela constituye un caso de lo que denomina “etnoficción andina”. Esta categoría surge de una reformulación de la categoría de etnoficción planteada por Martín Lienhard¹⁶. Desde este punto de vista, Ramírez sostiene que el autor de *Rosa Cuchillo* se coloca un “disfraz” de *runa* que le permite representar (con mayor eficacia que los indigenistas)¹⁷ los distintos códigos del referente cultural andino en la institucionalidad de la escritura: el discurso literario. Este enmascaramiento permitiría “hacer pasar por

¹⁵ Como anota Flores Galindo: “En México no se encontraría una memoria histórica equivalente a la que existe en los Andes. No hay una utopía azteca. El lugar que aquí tiene el pasado imperial y los antiguos monarcas, lo ocupa allá la Virgen de Guadalupe (...). Sujetos a dominación, entre los andinos la memoria fue un mecanismo para conservar o (edificar) una identidad. Tuvieron que ser algo más que campesinos: también indios, poseedores de ritos y costumbres propios” (1994: 17-18).

¹⁶ Lienhard define la etnoficción en los siguientes términos: “es la recreación ‘literaria’ del discurso del otro, la fabricación de un discurso étnico artificial, destinado exclusivamente a un público ajeno a la cultura ‘exótica’” (1992: 190).

¹⁷ “Por ello, la etnoficción, definida por Lienhard para otros contextos, en los Andes adquiere un rasgo de encuentro y de intercambio que supera la reificación indigenista a través de la puesta en uso de la mirada andina, de sus mitos, de sus voces, dando razón con ello de la heterogeneidad propia de una sociedad fragmentada, pero sin dejar de consistir en un recurso para fines determinados exclusivamente por el sistema hegemónico” (Ramírez 2006: 128. Énfasis nuestro).

andino” lo que “no es originalmente andino”, esto es, la verosímil “recreación artificial” del universo oral de la subalternidad (2006: 140). Esta manipulación de lo andino, si bien en Colchado responde a un impulso ético de incorporación de las voces subalternas en lo hegemónico, en definitiva, contribuye a su silenciamiento puesto que su inclusión en lo escrito petrifica lo oral, lo cual reproduce la situación de colonialidad de la cultura peruana: “Este hecho convierte la relación de representación del otro en un problema que, siendo cultural, es también político y social. *Rosa Cuchillo* nos muestra esta problemática con meridiana claridad. Lo que sostengo es que la búsqueda de una solución a la subalternidad a través del silenciamiento del otro en la escritura, actualiza precisamente el conflicto” (134).

Es evidente que esta propuesta cae en el entrampamiento de los primeros desarrollos de los estudios subalternos. Su lectura descansa sobre la fundacional distinción entre una representación mimética (*hablar del otro*) y una representación política (*hablar por el otro*)¹⁸, ambas operativizadas por el sujeto dominante, lo cual reproduciría discursivamente el conflicto de nuestra sociedad. Así, el autor, por más bienintencionado que sea, emularía al sujeto hegemónico que representa (en el doble sentido aludido) y domina al sujeto andino, imaginado, en gran medida, como un individuo que no habla: “La etnoficción andina, como rasgo esencial, se contrapone a la literatura criolla dominante, la más próxima a la puramente occidental, en cuanto refiere un universo marginado que, a causa de la diferencia colonial, ha carecido de voz durante siglos” (137). Las falencias de esta línea son evidentes. Por una lado, pareciera que su visión de una comunidad andina “que ha carecido de voz durante siglos” supone imaginar a este grupo social como un ente estático que simplemente ha soportado casi pasivamente la dominación neo/colonial. Esta lectura, entonces, tiende, de un lado, a

¹⁸ Esta distinción aparece al inicio del artículo de Gayatri Spivak “¿Puede hablar el subalterno?” (1988: 271).

silenciar las dinámicas de apropiación y negociación de la cultura andina a lo largo de la historia y, de otro, a enfatizar la imposibilidad de articulación entre lo andino y lo occidental para sostener su precaria argumentación. Desde esta mirada sesgada, el diálogo con la cultura popular andina no puede establecerse horizontalmente sino solo en términos de manipulación. Este presupuesto genera que no pueda entender que las estrategias textuales de la novela representan discursivamente la praxis cultural de la sociedad andina, dinámica y actuante en nuestro país. Por ello no sorprende que deslegitime el valor y la trascendencia de *Rosa Cuchillo* señalando que la presencia de elementos “artificiales y no andinos” en la novela “desvirtúan lo mítico” aproximándolo a lo fantástico (2006: 125). En este tipo de aproximaciones, se ha obviado explorar cómo la inserción de los motivos o núcleos narrativos provenientes de la tradición literaria occidental (“no andina”) entran en conjunción con el empleo de las técnicas narrativas de vanguardia en la articulación de lo occidental y lo andino. Este aspecto nos obliga a interrogarnos por el papel del autor implicado¹⁹ en la configuración del relato a quien, a diferencia de Ramírez, concebimos como un “mediador” (Pacheco 1992: 167 y ss.) que busca la integración intercultural en vez de la confrontación antagónica. Desde esta línea interpretativa nunca se podrá dar cuenta de que *Rosa Cuchillo* plantea una tercera opción, ligada a la postcolonialidad, que trasciende las antinomias subalternistas: *hablar con* el otro, buscar el diálogo y proponer un *tinkuy* entre lo occidental y lo andino más allá del colonialismo.

A diferencia de los casos anteriores, encontramos más compleja y productiva la corriente que afirma que los textos de Colchado Lucio constituyen una muestra de la “literatura indígena” avizorada por José Carlos Mariátegui. Tal es el caso de Macedonio

¹⁹ En primer lugar, asumimos que el *autor implicado* es un alter ego ficcional inventado por el *autor real* (en este caso Óscar Colchado) de la novela. En segundo lugar, entendemos que el autor implicado es el responsable de la creación del *narrador* de la novela. Finalmente, consideramos que el narrador constituye la entidad encargada de la enunciación discursiva en la diégesis o narración (cfr. Reis y Lopes 1995: 156).

Villafán quien sostiene que esta condición “indígena” constituye una superación del indigenismo (2002: 248). Lamentablemente, pese a que examina estilísticamente los textos de Colchado, en este caso, su propuesta adolece de rigor analítico porque se pierde en opiniones subjetivas. Así, el entusiasmo de Villafán por esta literatura “indígena” que supuestamente “representa mejor” al mundo andino, en comparación al discurso indigenista, constituye su principal falencia.

Al respecto, Santiago López Maguiña ya había señalado, en 1985, que la verosímil representación de la dicción andina y la frecuente utilización de un punto de vista “indígena” en los cuentos de *Cordillera negra* generan “un tipo de narrativa más bien indígena que indigenista” (1985: 255). Sin embargo, luego añade que el hecho de que los personajes “indios” de estos relatos se estén alejando del dominio de lo mítico por su contacto no conflictivo con la cultura occidental constituye el correlato del paso de lo maravilloso a lo fantástico en “la narrativa indigenista e indígena peruana” (256).

En primer lugar, debemos señalar nuestra discrepancia en relación a su postura sobre la tendencia a lo fantástico en esta obra. Ello porque creemos que en los relatos de Colchado se renueva lo mítico y la tradición oral en el contexto sociocultural contemporáneo. Esta renovación o transformación, no indica (como se reafirmará en la producción posterior de Colchado) una cancelación ni un alejamiento del mito a favor de lo fantástico sino que, más bien, postula una interacción dialogante entre lo mítico y los flujos de la modernidad.

En segundo lugar, intuimos que este planteamiento se aproxima a las propuestas de Miguel Ángel Huamán, quien acuñó la categoría “literatura indígena” en su estudio sobre el *Pez de Oro* de Gamaliel Churata (Huamán 1994: 39-44). En este caso, “indígena” debe entenderse “en el sentido cultural del término, no en el sentido racial; es decir, indígena en tanto que nativo, original de aquí y no en tanto de la sierra, indio o

campesino” (Huamán 1993: 207). Así, el sujeto indígena se configura a partir de dinámicas de hibridación, apropiación y negociación culturales, negándose cualquier clase de “pureza” inherente al sujeto indio. Sin embargo, en las ciencias sociales ya se estaba privilegiando la sustitución de “lo indígena” por “lo andino” por las inevitables connotaciones racistas del primero. En contraste, “lo andino”: “evoca la idea de una civilización, no se limita a los campesinos sino que incluye a pobladores urbanos y mestizos, toma como escenario la costa y la sierra, trasciende los actuales límites nacionales y ayuda a encontrar los vínculos entre la historia peruana y las de Bolivia o Ecuador” (Flores Galindo 1994: 12)²⁰. Más allá de las discusiones terminológicas es evidente que esta propuesta establece una relación entre las dinámicas socioculturales y el campo literario ya que señala el rol activo del sujeto popular andino que paulatinamente se va apropiando de los espacios físicos y simbólicos antes controlados exclusivamente por el sector hegemónico. De este modo, si bien reconocemos el carácter problemático del término “indígena” en el debate académico actual, es necesario remarcar que, en el campo de los estudios literarios, es a partir de estas iniciales discusiones sobre una literatura distinta al canon oficial que surge la propuesta de una “literatura andina”²¹, corriente en la que inscribimos la producción discursiva de Colchado.

Miguel Ángel Huamán propone que en la narrativa andina se produce un diálogo entre el legado cultural andino ancestral y las técnicas narrativas modernas. Este encuentro discursivo propone, teniendo como base los valores del mundo andino, una coexistencia integradora que se presenta como alternativa a la crisis de la modernidad

²⁰ Es sintomático que en un artículo posterior (“Una visión andina del descubrimiento”), Huamán opte por utilizar la categoría de “escritura andina” para referirse al discurso de Churata (1995: 115).

²¹ “El término andino en este caso no tiene que ver reductivamente con lo campesino, lo rural o lo racial. Alude más que a su ubicación geográfica, a su carácter programático en términos culturales y políticos —en ese orden— e independientemente del nombre elegido, debe ser leído como una propuesta simbólica y estética que creemos la propia escritura literaria viene afirmando en diversos autores a través de los últimos años” (Huamán 1999: 111).

(2006: 378-379). Esta definición nos parece acertada sobre todo por la precisión analítica de la naturaleza de la literatura andina. Así, la mayor o menor fidelidad al referente cultural representado (lo que constituye una falacia en términos ficcionales), o el hecho de que si el texto reivindica o no a un grupo social (bandera del discurso indigenista) son aspectos que no se ajustan para explicar el proceso de este nuevo tipo de literatura.

Podemos afirmar, entonces, que la producción discursiva de Óscar Colchado toma distancia de la racionalidad cínica de un gran sector de la narrativa posmoderna peruana afirmando críticamente el ideal de transformación social ligado a la construcción de un modelo alternativo al fracaso del Estado criollo. De esta manera, por los recursos discursivos que utiliza Colchado en la elaboración de sus textos (desde la opción por emplear el castellano andino como norma literaria hasta la incorporación de préstamos lingüísticos quechuas y de quiebres sintácticos) y la presencia activa de estructuras cognoscitivas andinas, es evidente que dialoga, más bien, con la narrativa “popular” de Arguedas, Gálvez Ronceros y Gregorio Martínez. En este marco, podemos afirmar que *Rosa Cuchillo* ocupa un lugar central dentro de la producción del escritor ancashino puesto que es el texto en el que los rasgos de esta vertiente aparecen en toda su plenitud. De esta manera, asumimos que *Rosa Cuchillo*

se vincula con un sector específico del proceso de la novela peruana y latinoamericana, no necesariamente con una corriente general. Precisamente se inscribe en aquella más radicalmente innovadora de dicha escritura ética que siendo heredera de la tradición se escapa o apunta hacia algo diferente. Escritura de la utopía ligada a la obra de Juan Rulfo y José María Arguedas (Huamán 2006: 379-380).

En esta línea interpretativa, Miguel Ángel Huamán plantea que *Rosa Cuchillo* grafica el tránsito de “la utopía de la escritura” a “la escritura de la utopía” porque: a) trasciende la retórica de la denuncia y el compromiso propio de la literatura indigenista, b) implica una superación de los proyectos de apropiación de la escritura de Huamán

Poma y de Churata, y c) a diferencia de la voz doliente y conflictiva de Arguedas, en *Rosa Cuchillo* se vislumbra una perspectiva utópica inédita. Estos elementos señalan el camino hacia una protoliteratura nacional y hacia la búsqueda de una “modernidad otra” basada en una utopía integradora y sintética, esto es, un nuevo orden en el que se respeten las diferencias culturales.

Es evidente que esta propuesta crítica complementa nuestra lectura de *Rosa Cuchillo* ya que se concentra en la búsqueda de un nuevo modo de articulación entre lo occidental y lo andino basado en la racionalidad dialógica andina. Al respecto, nos interesa poner en relieve que esta razón dialógica constituye un lugar de enunciación propicio para pensar una alternativa al fracaso del Estado moderno en nuestro país: una “coexistencia integradora”, en palabras de Huamán (382). En este sentido, conviene precisar que la base de esta propuesta integracionista descansa sobre la previa búsqueda de la descolonización del pensamiento andino la cual está plasmada, tal como demostraremos, en *Rosa Cuchillo*. Así, esta racionalidad deja de ser un “objeto de estudio” (de la ciencia moderna) convirtiéndose en un “ámbito de pensamiento”, diferente y alternativo, pero situado al mismo nivel (de ahí la eliminación de la jerarquía colonial) de la epistemología occidental.

Finalmente, nos interesa relevar los textos de Óscar Colchado en una tradición literaria bicultural de largo aliento, fruto del choque entre lo occidental y lo andino. Nos referimos al corpus de la literatura alternativa andina. Lienhard precisa que este tipo de literatura está singularizada por

la presencia semiótica del conflicto étnico-social: yuxtaposición o interpenetración de lenguajes, formas poéticas y concepciones cosmológicas de ascendencia indo-mestiza o europea (...) [y, sobre todo, por] el traslado —por ‘filtrado’ que sea— del universo oral a la escritura en un contexto que llamamos ‘colonial, caracterizado por la discriminación de los portadores de este universo —los sectores marginados de ascendencia indígena o africana (1992: 16-17).

Es evidente que a partir de los alcances de esta categoría podemos articular los aspectos tratados hasta aquí en relación a la producción discursiva de Colchado y también aquellos que nos interesa desarrollar en relación a *Rosa Cuchillo*, su obra capital: la representación de la oralidad en el texto, la presencia de la utopía y de una escritura híbrida, el empleo de categorías cognitivas andinas a nivel estructural, la transculturación, el conflicto cultural, el rol del mediador cultural y la dialéctica entre el rechazo de la cultura occidental y su apropiación desde la matriz andina, elementos que articularemos al discurso postcolonial que plantea la novela.

En el marco del complejo proceso de la literaria peruana, escrita u oral, en castellano o en lengua vernácula, popular o hegemónica, la producción discursiva de Óscar Colchado Lucio se ubica en un espacio fronterizo entre lo occidental y lo andino. Esto queda evidenciado porque los mecanismos discursivos presentes en sus textos generan que la escritura literaria se instaure como el terreno de afirmación histórica de la emergente cultura popular andina en nuestro país (Huamán 1993: 206). De esta forma, sus textos dialogan con un corpus de bienes simbólicos de acento popular andino que representan las dinámicas de apropiación, resistencia y negociación de la cultura andina contemporánea que camina por nuestros pliegues interculturales transformándose incesantemente. Asimismo, en las obras de Colchado encontramos una búsqueda de diálogo horizontal entre lo occidental y lo andino que busca superar las barreras impuestas por las jerarquías coloniales.

Estos rasgos generan que la producción discursiva de Colchado, particularmente condensados en su novela *Rosa Cuchillo*, se inserte en (y renueve) una tradición discursiva formada por textos que, como ha señalado Antonio Cornejo Polar en relación a la poesía vallejiense, tratan de absolver audazmente

las amenazantes dicotomías que desde mucho tiempo atrás entrababan el desarrollo de la cultura y la sociedad peruanas (...) dentro de un proyecto (...)

que se basa en la historia, y en las experiencias colectivas que emanan de ella, pero se alza enseguida, o al mismo tiempo, al plano de la utopía, entendida no como meta ilusa e inalcanzable, sino, al revés, como fuerza social que pugna por realizarse en la firme trama de la historia (1989a: 152).

En esta vertiente destacan, por ejemplo, *El Nueva Corónica y Buen Gobierno* de Guamán Poma de Ayala, los yaravíes de Mariano Melgar, *El Pez de Oro* de Gamaliel Churata y *El zorro de arriba y el zorro de abajo* de José María Arguedas, textos que se sitúan en los intersticios de nuestros márgenes culturales y que aparecieron en épocas particularmente conflictivas de nuestra historia nacional (Huamán 1994: 65), al igual que *Rosa Cuchillo* que emerge en medio de la etapa más dramática de nuestra historia republicana: el conflicto armado interno (1980-2000).

Estas consideraciones plantean una agenda de investigación que debe ser abordada. Si pretendemos demostrar la presencia activa del pensamiento andino en el texto, en primer lugar, debemos examinar qué aspectos del lenguaje de la novela evidencian algunas de sus categorías o elementos. En segundo lugar, es preciso analizar las estrategias discursivas empleadas en *Rosa Cuchillo* estableciendo sus posibles sentidos y su relación con el pensamiento andino. En tercer lugar, también se debe explorar los distintos modos (tanto a nivel de la expresión cuanto a nivel de contenido) en los que se relaciona lo andino y lo occidental en la novela e interrogarnos por sus implicancias semánticas. En cuarto lugar, a nivel de la estructura textual, debemos investigar la forma en la que las categorías cognitivas del pensamiento andino se configuran como principios compositivos de la novela. En quinto lugar, es necesario reconstruir los rasgos del autor implicado (su visión del mundo y qué tipo de conocimiento le transmite al receptor) a partir de los elementos extraídos durante la investigación. Finalmente, se debe establecer de qué manera dialogan la memoria cultural andina y las memorias de la violencia política representadas en *Rosa Cuchillo* para establecer una lectura crítica de la modernidad peruana.

CAPÍTULO II

CRÍTICA POSTCOLONIAL Y PENSAMIENTO ANDINO

En el primer capítulo hemos constatado que, en la gran mayoría de casos, la mirada dominante sobre *Rosa Cuchillo* difícilmente trasciende la óptica descriptiva puesto que no se plantea un examen de los sentidos que surgen de las articulaciones entre el plano de la expresión y el plano del contenido, ni se presta la debida atención a la presencia activa del pensamiento andino en la novela. Adicionalmente, discutimos estas propuestas y planteamos una agenda problemática a desarrollar en esta investigación. En tal virtud, consideramos necesario establecer un marco teórico que nos permita aproximarnos con rigor analítico a nuestro objeto de estudio y así poder absolver dicha agenda. Es por ello que en este capítulo examinaremos algunos aportes de la crítica postcolonial²² en diálogo con el pensamiento andino porque ambas líneas de reflexión pueden enriquecerse recíprocamente para develar las fisuras del proyecto moderno en países como el nuestro en los que perviven las herencias coloniales. En tal sentido, consideramos que este enfoque resulta pertinente para analizar *Rosa Cuchillo* en relación con el campo sociocultural peruano puesto que, como demostraremos en los siguientes capítulos, ambas líneas interactúan en la novela reinscribiendo lo silenciado por el proyecto moderno-colonial, descolonizando el valor epistemológico de la racionalidad andina y postulando, en esta época de crisis y transición, una alternativa utópica integracionista que trascienda las relaciones de poder colonial.

²² Cuando hablemos de teoría o crítica postcolonial, el prefijo “post” se asocia a “más allá”, en tanto que la crítica postcolonial engloba un conjunto de reflexiones teóricas que buscan trascender (ir “más allá”) del colonialismo.

2.1. MODERNIDAD/COLONIALIDAD

Desde la perspectiva del análisis del discurso reconocemos como principio fundamental de nuestra investigación que interrogarnos por una novela como *Rosa Cuchillo*, texto incluido en el corpus de la narrativa peruana, implica también preguntarnos por nuestro proceso de inserción dentro de la modernidad (Huamán 1996: 409). Este aspecto cobra total relevancia si entendemos que en la novela se plantea una contundente crítica a este proceso gracias a la intervención de dos elementos fundamentales: la presencia activa del pensamiento andino en el plano de la expresión y el plano del contenido y la representación de distintas imágenes del conflicto armado interno (1980-2000).

Siguiendo a Boaventura de Sousa Santos (2003), podemos explicar esta actitud crítica de la novela frente al proyecto moderno en relación al tema del cumplimiento de sus “grandes promesas” o metarrelatos (como la igualdad, la paz, etc.):

El paradigma de la modernidad es un proyecto ambicioso y revolucionario, pero también, un proyecto con contradicciones internas. Por un lado, la envergadura de sus propuestas abre un vasto horizonte a la innovación social y cultural; por otro, la complejidad de sus elementos constitutivos hace prácticamente imposible evitar que el cumplimiento de las promesas sea en unos casos excesivo y en otros deficitario (Santos 2003: 53).

En otras palabras, la crítica al sistema moderno se produce o bien porque se puede constatar que, en gran medida, dichas propuestas no se han realizado, o bien porque su concretización ha provocado execrables resultados. Por ejemplo, si pretendemos hablar de *igualdad*, problemas como la exclusión social, la desigual redistribución de la riqueza y la extrema pobreza a nivel mundial son suficientes para demostrar el incumplimiento de esta importante promesa moderna. Asimismo, las constantes violaciones a los derechos humanos, las “limpiezas étnicas”, el racismo y otros tipos de discriminación, constituyen claras expresiones de la carencia de uno de

los más importantes metarrelatos de la modernidad: la *libertad*. De otro lado, es evidente que la promesa de *paz perpetua* constituye uno de los principales naufragios del proyecto moderno. Las dos guerras mundiales, la guerra fría, los crecientes conflictos entre los diversos Estados y las incesantes guerras civiles alrededor del mundo constituyen los trágicos signos de este fracaso. Por último, podemos mencionar que, si bien la promesa del *dominio de la naturaleza* se ha concretado, esta se ha conseguido a un precio muy alto ya que ha originado una grave crisis ecológica (Santos 2003: 23-25).

De los diversos factores que han alimentado la crisis del sistema moderno, nos interesa destacar tres variables fundamentales: la violenta expansión colonial, el desarrollo del capitalismo y la colonización epistemológica. Para aproximarnos críticamente a esta problemática, central para la comprensión de *Rosa Cuchillo*, consideramos necesario apelar a los aportes de la crítica postcolonial. Desde esta perspectiva analítica podemos entender que: “Sin colonialismo no hay ilustración, lo cual significa, como lo ha señalado Enrique Dussel, que sin el *ego conquiro* es imposible el *ego cogito*. La razón moderna hunde genealógicamente sus raíces en la matanza, la esclavitud y el genocidio practicados por Europa sobre las otras culturas” (Castro-Gómez y Mendieta 1998: [13]). En palmario diálogo con esta idea, Walter Mignolo plantea el problema en los siguientes términos:

Mientras que por un lado se cantan, y se cantaron desde siempre, loas a la cristianización, a la civilización, al progreso, a la modernización, al desarrollo (la cara de la modernidad), por otro se oculta que para que todo ello ocurra es necesario la violencia, la barbarie, el atraso, ‘la invención de la tradición’, el subdesarrollo (la cara de la colonialidad). Desde siempre, es decir, desde el siglo XVI, la modernidad y la colonialidad van juntas... (Mignolo 2003: 34).

Por consiguiente, asumimos como premisa fundamental que el paradigma de la modernidad estuvo íntimamente ligado al proyecto de colonización de los grandes imperios de occidente, plan que legitimó la conquista y dominación (militar, económica

o cultural) del otro extraterritorial con el propósito de que Europa se instaure como el centro del poder mundial. En síntesis, en palabras de Walter Mignolo, reconocemos que la colonialidad es la otra cara de la modernidad (2003: 175).

La colonialidad o experiencia colonial es el resultado del *colonialismo*, esto es, la configuración geohistórica y geopolítica del proyecto moderno de Europa occidental en su doble sentido: de un lado, la constitución económica y política del mundo moderno y, de otro, el ámbito intelectual (que va de la filosofía a la religión y de la Historia primigenia a las modernas ciencias sociales) que legitima dicha constitución (Mignolo 2003: 163). Es necesario precisar con mayor detalle la problemática en torno a estas dos grandes líneas que conforman el discurso colonial.

2.1.1. La expansión colonial y el capitalismo

En cuanto al primer caso, es evidente que el actual desarrollo económico y tecnológico de los ex imperios occidentales es impensable sin la previa etapa de acumulación de riqueza por medio de la colonización extraterritorial. Sin embargo, debemos indicar que la expansión económica-colonial de occidente, producida entre los siglos XVI y XVIII, se produjo antes de que se consolide el capitalismo industrial en las potencias imperiales. Es a partir de fines del siglo XVIII que dichos procesos se articularon. Como explica Boaventura de Sousa Santos:

La modernidad occidental y el capitalismo son dos procesos históricos diferentes y autónomos (...). La modernidad no presuponía al capitalismo como modo propio de producción (...). Por otro lado, el capitalismo, lejos de presuponer las premisas socioculturales de la modernidad para desarrollarse, coexistió, y hasta progresó en condiciones que, en la perspectiva del paradigma de la modernidad, serían sin duda consideradas premodernas o, incluso antimodernas (2003: 51).

Entonces, es a comienzos del siglo XIX que podemos observar los primeros frutos de esta articulación. La época es significativa para nosotros porque constatamos

que el entrecruzamiento entre capitalismo y colonialismo comienza a cobrar fuerza en pleno proceso de independencia de los países latinoamericanos. España y Portugal pierden hegemonía ante los nuevos imperios emergentes: Inglaterra, Alemania y Francia, países que toman la posta en la dirección del proyecto de expansión occidental. En este nuevo orden geopolítico, se toma conciencia de que se necesita reformular las redes de poder modernas en relación a Latinoamérica. Es aquí donde el capitalismo juega un papel clave. Si bien reconocemos que la expansión de este modo de producción surgió paralelamente al proyecto de la modernidad y que contradice el horizonte utópico guiado por sus metarrelatos, entendemos que el capitalismo ha contribuido, acaso sin pretenderlo, a reinventar las estructuras coloniales propias de la modernidad. En este nuevo contexto, y esto es lo que nos interesa destacar, se reinventaron las estrategias de dominio colonial en Latinoamérica: la dominación territorial cede el paso a la dominación económica.

Es en este proceso que surge el *neocolonialismo*, es decir, la situación sociohistórica en la cual las estructuras de poder y las jerarquías coloniales no fueron canceladas pese a los procesos de “emancipación” de los pueblos que estuvieron bajo el dominio de los imperios de occidente. En relación al caso peruano, Julio Cotler explica este fenómeno a partir de lo que denomina “herencia colonial”:

La herencia colonial tiene dos facetas distinguibles, tan estrechamente relacionadas que hacen de ella un solo fenómeno. Una se refiere al carácter dependiente de la sociedad peruana respecto al desarrollo del capitalismo en el hemisferio norte, en sus varias etapas de transformación (...). La otra faceta (...) es la persistencia de las relaciones coloniales de explotación de la población indígena (Cotler 1985: 365-366).

En este caso, se desprende que luego de la “independencia” se construyó en nuestro país un Estado que, de un lado, fortificó las políticas coloniales frente a las

colectividades indígenas²³ y, de otro, se asoció, en relación de dependencia, con los centros de poder moderno/colonial. Como explica Mignolo: “El neocolonialismo es el contexto político y económico en el cual se actualiza el ‘colonialismo interno’” (163). De este modo, la condición *postcolonial*²⁴ en los espacios impregnados de herencias coloniales, como en el caso del Perú, será sinónima de neocolonial.

Hecha esta precisión podemos comprender que la razón colonial que llegó a nuestras tierras por la expansión del imperio español siguió operando durante nuestra vida republicana configurando un Estado moderno neocolonial excluyente y marginador. El proceso de independencia de nuestro país respecto del dominio hispánico solo implicó un cambio político y no una revolución social. En este marco, el sustrato colonial se mantuvo en la nueva nación liderada por la aristocracia criolla (Manrique 2002: 325), lo que generó una “República sin ciudadanos” tal como la denominó Alberto Flores Galindo (1994: 213- 236).

Sin embargo, debemos precisar que este carácter excluyente y desterritorializador²⁵ no es sino resultado de una agudización de las fricciones inherentes al Estado moderno producida por nuestras herencias coloniales. Recordemos que los grandes Estados totalitarios en los centros de poder europeo también han reproducido en sus propios espacios las mayores masacres de la historia. En tal virtud, podemos afirmar que las paradojas de la modernidad, su carácter utópico y su lado

²³ La esclavitud de los afrodescendientes y la experiencia de los indios pongos durante nuestra vida republicana ejemplifican las paradojas del capitalismo en el Perú. Paralelamente, la interiorización de las estrategias discursivas de legitimación (por ejemplo, los estereotipos racistas) de estas políticas neocolonialistas en todas las capas de nuestra sociedad, constituyó uno de los factores que impidieron la cohesión social de nuestra nación.

²⁴ Nótese el empleo del prefijo “post” en el sentido restringido de “luego de” (la dominación colonial) en este caso en particular. Podemos emplear esta misma acepción cuando hablamos de “espacios postcoloniales” para referirnos a los países que fueron ex-colonias de algún imperio occidental.

²⁵ El proceso de desterritorialización consiste en la manifestación de la violencia potencial de un ciudadano contra otro ciudadano. Empieza por un cuestionamiento de la ciudadanía de determinados sujetos para luego determinar su muerte civil y, finalmente, legitimar la violación de sus derechos humanos. Al respecto, Kathleen Newman, como Giorgio Agamben (2000: 87), aclara que esta tanatopolítica no aparece solo en las épocas de catástrofe social, sino que es un componente nodal del discurso del Estado moderno: “La desterritorialización está en el centro del estado-nación moderno y de otras instituciones (raza, gender [género], clase) afines” (Newman 1991: 145).

perverso, se encarnan en el Estado. Podemos destacar dos aspectos que evidencian esta consustancial contradicción. En primer lugar, el hecho de que el exterminio de seres humanos se asocie a la búsqueda de homogenización de los sujetos dentro del territorio nacional (“limpieza” étnica y racial). El terrible genocidio de los campos de exterminio nazi es el ejemplo paradigmático de este primer aspecto. En los campos, la ciencia y la tecnología (baluartes de la *civilización* moderna) se utilizaron para “fabricar cadáveres” y no para el perfeccionamiento ético y cognoscitivo del ser humano. En este contexto, se produjo una utilización inédita del biopoder²⁶. En efecto, como anota Giorgio Agamben, por causa del racismo en el Estado Nazi el biopoder de “hacer vivir” se mezcló con una absolutización del poder de “hacer morir”, de tal manera que la “biopolítica” pasó a coincidir con la “tanatopolítica” (2000: 87). En segundo lugar, este tipo de biopoder también se manifiesta claramente en una de las principales paradojas del Estado moderno: el Estado, ente creado para hacer respetar la ley (los derechos de los ciudadanos), debe recurrir a la represión (al crimen) para preservar el orden establecido (Žižek 1998: 85).

Es evidente que la modernidad no está constituida solamente por el horizonte utópico en el que operan cabalmente sus metarrelatos, como la libertad y la igualdad. No se trata, entonces, como consideran algunos críticos, que el discurso de la modernidad aún no haya arribado a nuestro país ni tampoco que “la modernidad que llegó al Perú fue asimilada a partir de las herencias coloniales y por tanto fue construida sobre paradigmas autoritarios que todavía continúan resistiéndose a ser cuestionados” (Vich 2002: 50). Interrogarse por el proyecto moderno en estos términos, como hemos visto, oculta el intrínseco carácter colonizador del discurso moderno y su intolerancia

²⁶ El biopoder es la “forma de poder que regula la vida social desde su interior, siguiéndola, interpretándola, absorbiéndola y rearticulándola (...). El biopoder se refiere (...) a una situación en la que lo que está directamente en juego es la producción y la reproducción de la vida misma” (Hardt y Negri 2002: 38).

ante la diferencia (cultural, social, étnica, sexual) aspectos que nos revelan el lado oscuro de su proyecto.

Podemos concluir que en el Perú se produjo un desencuentro entre el virtual discurso liberador de la modernidad (las expectativas de progreso y de igualdad) y la aplastante realidad de nuestra situación neocolonial (la explotación de los sujetos indígenas, la exclusión social, el racismo, etc.) sobre todo en los ámbitos tradicionalmente postergados por el Estado criollo. En esta perspectiva, el componente colonial de la modernidad se radicalizó expresándose brutalmente al fusionarse con las contradicciones del Estado moderno, con el autoritarismo de nuestra vida republicana (Flores Galindo 1999) y con nuestra herencia colonial (Cotler 1985). Esta conflictiva evolución social ha sido el marco ideal que alimentó los diversos flujos de violencia latentes en nuestra nación que se liberaron catastróficamente en el contexto de la aguda crisis estructural producida durante los terribles años del conflicto armado interno (1980-2000)²⁷.

2.1.2. La colonización epistemológica

Por otra parte, es necesario examinar el segundo aspecto del colonialismo, correspondiente al ámbito del conocimiento, porque estamos convencidos de que este factor es problematizado en *Rosa Cuchillo*. Si la formalización del conflicto armado interno en su mundo representado supone una contundente crítica al proyecto moderno y a la agudización de sus contradicciones en un ámbito neocolonial, planteamos que, asimismo, la representación discursiva del pensamiento andino en el texto implica un categórico cuestionamiento al sistema cognoscitivo de la modernidad. En particular nos

²⁷ Un análisis extenso en torno a la violencia política en nuestro país excede los límites de esta investigación. Lo que nos interesa es remarcar cómo se inserta *Rosa Cuchillo* en el debate sobre el proceso de nuestra modernidad en el marco del conflicto armado interno. Para profundizar en la discusión sobre este tema cfr. Flores Galindo (1994, 1999), Portocarrero (1998), CVR (2003), Manrique (2002), Degregori (2003), Belay et al. (2004), entre otros.

referimos a que *Rosa Cuchillo* discute el “modo en que la ciencia moderna se convirtió en conocimiento hegemónico y se institucionalizó como tal” (Santos 2003: 31), es decir, la marginación y la deslegitimación de otras formas de pensamiento no occidentales, como el caso del pensamiento andino.

En este nivel del debate sobre el inherente carácter colonial de la modernidad observamos que desde el paradigma científico moderno-occidental se han elaborado estrategias discursivas para validar el predominio de la cultura occidental sobre las otras culturas. Aquí entramos al terreno de la construcción de “las diferencias culturales” sobre la base de la “distancia” que “separa” al mundo occidental del resto de grupos sociales. Esta “distancia” puede ser temporal (el otro como “primitivo”) o espacial (el otro como “bárbaro”). A partir de esta operación discursiva, queda claro que se deslegitima la capacidad para producir conocimiento de los sujetos que habitan los ámbitos “lejanos” de los centros de poder moderno/colonial. Este discurso autolegitimador de la identidad moderna-occidental implica, por consiguiente, una colonización epistemológica que ha sido el correlato de la violencia de la expansión colonial. En este contexto podemos entender que

las diferencias coloniales fueron enmascaradas y vendidas como “diferencias culturales” para ocultar el diferencial de poder; esto es la colonialidad del poder. Entre las muchas cosas de las que los pueblos no europeos fueron privados estaba la posibilidad de crear pensamiento (...) a la manera en que el pensamiento se concebía en el Renacimiento, cuando comenzó el proceso de colonización y la clasificación de las poblaciones del planeta por su nivel de inteligencia (Mignolo 2003: 27).

Podemos ejemplificar este aspecto de la siguiente manera: cuando en la antropología moderna se postula el estudio de “otras culturas” (sociedades de origen no occidental, “bárbaras” o “premodernas”) se asume que los otros *sujetos* deben ocupar el lugar del *objeto* de estudio. Como anota Boaventura de Sousa Santos: “En la antropología, la distancia empírica entre el sujeto y el objeto era enorme. El sujeto era el

antropólogo, el europeo ‘civilizado’; el objeto era el pueblo ‘primitivo’ o ‘salvaje’” (2003: 91). Desde esta perspectiva, el científico social enuncia su discurso desde tres presupuestos básicos: a) la “transparencia” del lenguaje científico que puede establecer “verdades” empíricas comprobables (el lenguaje, cual espejo, puede asir objetivamente el mundo real); b) la objetividad o “neutralidad” del sujeto cognoscente (amparado en dicho lenguaje); y c) la naturaleza monológica de las Ciencias Sociales (Mignolo 2003: 140)²⁸. Es evidente que desde este marco, se construye una relación sujeto→objeto en la que el primero determina al segundo, pese a que se trate de un diálogo entre sujetos. Podemos añadir, siguiendo a Edward Said, que conocer de esta manera un “objeto” implica dominarlo, ejercer autoridad sobre él y negarle autonomía (1990: 55). De este modo, dichos presupuestos encubren la relación entre el colonialismo y la epistemología moderna. Queda claro, entonces, que la “diferencia cultural” es homóloga a la jerarquía colonial porque se asume implícitamente que solo se puede producir conocimiento desde occidente: la modernidad aparece como *el* lugar enunciación, como el centro de producción de saber. De esta forma, se le niega valor epistemológico al modo de pensamiento no-occidental: los *otros* producen “bienes culturales” y no ciencia ni pensamiento. Como anota Mignolo: “en las fronteras externas del mundo moderno/colonial (...) la diferencia colonial eliminó todo tipo de conocimientos que pusieran en peligro los fundamentos epistemológicos de la modernidad” (2003: 404).

2.1.3. Crítica postcolonial y conocimiento emancipador

Concientes de la problemática en torno a la incorporación de nuestro país en la modernidad y de la evidente crisis de este sistema, surgen las siguientes preguntas: ¿Cómo construir una razón distinta que nos permita descolonizar la epistemología

²⁸ Podemos añadir que Mignolo habla del “monolingüismo” de las ciencias sociales. En este caso, parece que el “monologismo” bajtiniano, que indica la autoridad de una sola voz en el discurso, puede considerarse equivalente al “monolingüismo” de Mignolo.

occidental? ¿Qué alternativa se puede postular para hacer frente a la grave crisis del Estado neocolonial peruano evidenciada en el conflicto armado interno?²⁹ ¿De qué manera podemos trascender la crisis del sistema moderno/colonial?

Surge, entonces, la necesidad de buscar paradigmas cognitivos nuevos, *otros*, que superen el monologismo y la filiación colonial de la epistemología moderna ya que en esta época de crisis y transición “nos enfrentamos a problemas modernos para los cuales no hay soluciones modernas” (Santos 2003: 30). Las articulaciones entre el capitalismo y el colonialismo, que construyen distintas redes de dominio sobre los Estados neocoloniales, y la reproducción de las diferencias culturales/coloniales en el imaginario global revelan el principal problema del paradigma moderno: su incapacidad para articular dialógicamente la otredad. Esto implica, como hemos visto, un proceso de “cosificación” (el otro en tanto que objeto), esto es, una deshumanización del sujeto diferente al hombre moderno-occidental que legitima su conquista, su explotación, su estudio y su exclusión.

De esta manera, es evidente que si pretendemos construir un camino alternativo que nos permita superar este problema es crucial “cambiar los términos de la conversación” entre las distintas culturas:

El objetivo consiste en borrar la distinción entre quien conoce y lo conocido, entre un objeto “híbrido” (la tierra fronteriza como lo conocido) y un sujeto disciplinar o interdisciplinar “puro” (quien conoce), no contaminado por las cuestiones fronterizas que él o ella describe. Para transformar los términos de la conversación es preciso, por un lado, superar la distinción entre sujeto y objeto y, por otro, entre epistemología y hermenéutica (Mignolo 2003: 78).

Esta perspectiva alterna, por consiguiente, tendría que estar basada en el diálogo³⁰, en la relación horizontal entre los distintos sujetos que trascienda las

²⁹ Como ha señalado William Rowe, la violencia desatada en los años del conflicto “tiene como contexto el fracaso del Estado criollo, rebasado por las actuales experiencias populares e históricamente incapaz de ofrecer estructuras que no opriman a las poblaciones étnicas” (1997: 58).

³⁰ Como anota Augusto Ponzio, Mijail Bajtín suscribe esta nueva perspectiva ya que “encuentra el rasgo de diferenciación de la Razón nueva, de la comprensión del hombre por el hombre, en el diálogo, que la diferencia de la Razón positivista, pero también de la Razón dialéctica monológica” (Ponzio 1998: 247).

jerarquías coloniales. Esta razón dialógica, entonces, constituye la base teórica para una razón postcolonial: la crítica de la modernidad desde la colonialidad (Mignolo 2003: 27). En este punto, es necesario precisar cuáles pueden ser las operaciones discursivas de la crítica postcolonial que nos permitan socavar las fisuras del sistema moderno/colonial. Al respecto, Walter Mignolo sostiene que una de las empresas de la teorización postcolonial consiste en

reinscribir en la historia de la humanidad lo reprimido por la razón moderna, tanto en su versión de misión civilizadora como en la de pensamiento teórico negado a los civilizados (...). Como tal una de las versiones de la teorización que imagino y por la que apuesto es la de pensar desde las fronteras (...) del concepto moderno de teoría (...) se trataría (...) de la constitución de un nuevo sujeto epistemológico que piensa desde y acerca de las fronteras (Mignolo 2003: 179).

De esta propuesta crítica, podemos deducir cuatro operaciones complementarias entre sí: a) reinscribir lo silenciado por el discurso de la modernidad; b) liberar el potencial epistémico de otras formas de pensamiento; c) descolonizar el pensamiento occidental; y d) situar en un mismo nivel a los distintos sujetos y conocimientos. Al respecto, es interesante constatar que Boaventura de Sousa Santos apuesta por una praxis crítica semejante cuando plantea una “sociología de las ausencias” (2003: 32): una perspectiva cognoscitiva que libere el potencial epistemológico de los fragmentos y de las ruinas de las tradiciones de pensamiento expulsadas por la modernidad “para descubrir en los escombros de las relaciones dominantes entre la cultura occidental y las otras culturas otras relaciones posibles más recíprocas e igualitarias (...) que nos ayuden a reinventar la emancipación social” (17).

A partir de este planteamiento que dialoga con (y libera) otras racionalidades podemos encontrar nuevas formas de conocimiento que no impliquen una deshumanización del sujeto sino un saber que “en tanto que solidaridad trata de sustituir el objeto-para-el-sujeto por la reciprocidad entre sujetos” (Santos 2003: 92). Asimismo, este énfasis en la restitución del diálogo y la solidaridad entre los sujetos en el horizonte

epistemológico puede proyectarse como una vía posible para trascender los graves problemas del plano económico ya que este sistema basado en la reciprocidad no constituye simplemente un “desarrollo alternativo” sino una *alternativa al desarrollo* propuesto por la modernidad y el capitalismo. Podemos concluir que la crítica postcolonial apunta a la construcción de un conocimiento emancipador que indica el camino hacia nuevos horizontes sociopolíticos y cognitivos que nos permitan trascender la crisis del sistema moderno y las jerarquías coloniales.

Para profundizar en estas reflexiones resta explicar con mayor detalle lo que entendemos por pensamiento andino para establecer cuál es su rol en esta urgente empresa para luego, en los capítulos siguientes, analizar la relación que establece esta racionalidad con *Rosa Cuchillo*.

2.2. PENSAMIENTO ANDINO

Ante la comprobada crisis del sistema moderno/colonial, no solo a nivel local sino también a nivel global, surge la necesidad de encontrar nuevos espacios de enunciación desde los cuales se pueda replantear el orden sociopolítico. En este marco, creemos que el pensamiento andino juega un papel importante porque puede señalarnos rutas alternativas que nos permitan superar esta crisis estructural. Pero ¿por qué hablar de pensamiento andino y no de “filosofía andina”? ¿Acaso los conocimientos andinos no pueden ser dignos de recibir el calificativo de “filosóficos”? Nuestra opción por el término “pensamiento” se justifica en tanto que el empleo de esta palabra en este debate inscribe un acto epistemológico descolonizador. Como explica Walter Mignolo, el sentido del término “filosofía” está anclado en un lugar de enunciación moderno occidental que se autolegitima como el centro de producción de saber. Como hemos

visto, esta colonización epistemológica establece una jerarquía que ubica a los saberes producidos en los márgenes y fuera del seno de la sociedad occidental por debajo de los saberes procedentes de dicho “centro” moderno. Desde este punto de vista, se configura una diferencia fundamental entre la razón moderna-occidental y las otras formas de pensamiento: si bien las dos racionalidades pueden ser objeto de estudio, solo se considera que la razón occidental posee potencial epistemológico. Es por ello que hablaremos de pensamiento andino porque, desde una perspectiva postcolonial, “el ‘comienzo’ del ‘pensamiento’ no puede ubicarse en Grecia” (Mignolo 2003: 236). Afirmar esta posición implica una doble crítica: por un lado, intentar descolonizar la epistemología occidental y, de otro, liberar el potencial epistémico del pensamiento andino silenciado por la modernidad. De esta manera, se reenderezan las relaciones entre el pensamiento occidental y el pensamiento andino superándose las jerarquías coloniales ya que, bajo esta nueva óptica, ambos interactúan dialógicamente en un mismo nivel, esto es, son iguales en la diferencia. A partir de esta operación descolonizadora, el pensamiento andino emerge como un lugar de enunciación desde el cual podemos discutir el paradigma (científico y social) de la modernidad y postular vías alternativas que nos permitan superar las falencias de dicho sistema, en particular, su carácter colonial expresado en “la incapacidad de establecer relación con el otro, a no ser transformándolo en un objeto” (Santos 2003: 92). Para llevar a cabo esta operación deconstructiva, central en *Rosa Cuchillo*, es necesario examinar dos elementos constitutivos del pensamiento andino: la oralidad y la dualidad.

2.2.1. La oralidad

Si bien la oralidad puede entenderse como una tecnología comunicacional empleada por la sociedad en su conjunto, aquí nos interesa poner en relieve su

condición de modalidad cognitiva en determinadas sociedades que fueron colonizadas, y luego marginadas, por el poder de la escritura alfabética occidental³¹. Nos referimos, por consiguiente, a los grupos socioculturales que no produjeron originalmente la tecnología de la escritura alfabética y cuyos descendientes, en la gran mayoría de casos, han sido postergados a causa del discurso excluyente y grafocéntrico de la modernidad reproducido por el Estado neocolonial. En el caso peruano, el ejemplo paradigmático de este fundacional conflicto lo constituye la escena del encuentro entre el padre Valverde (la escritura occidental) y Atahualpa (la oralidad andina) (Cornejo Polar 1994: 46). En esta perspectiva, es necesario considerar tres aspectos: En primer lugar, que pese a que las culturas nativas prehispánicas poseían ciertas tecnologías de registro visual o táctil (generalmente para fines políticos y administrativos), la oralidad constituyó el sistema comunicativo fundamental (en particular, para la creación verbal. Lienhard 1992: 37). En segundo lugar, que la irrupción de la escritura occidental en el ámbito andino estuvo signada por la violencia del discurso colonial, en otras palabras, que la escritura ha sido un arma fundamental del poder colonial (Lienhard 1992: 39). En tercer lugar, que en la época actual, pese a los desarrollos tecnológicos y a la construcción de vías de comunicación, en los países latinoamericanos la escritura continúa siendo empleada como una herramienta de supremacía política y social sobre las comunidades marginadas en las que domina aún una situación de “oralidad parcial”³². El conflicto entre oralidad y escritura, entonces, está imbuido en relaciones de poder colonial. Podemos ejemplificar este aspecto atendiendo a la jerarquía colonial que se establece

³¹ Como indica Lienhard, todas las sociedades autóctonas elaboraron, en el período anterior a la invasión colonial, algún sistema de notación (*kipus*, petroglifos, etc.). De ahí la inconveniencia de plantear tajantemente que estas colectividades no conocieron la “escritura”. Es por ello que especificamos el carácter alfabético del pendón que empleó el colonizador europeo para dominar a los sujetos indígenas.

³² Como señala Carlos Pacheco: “Tal situación resulta particularmente evidente en comunidades aisladas del interior de la mayoría de nuestros países (...) donde la existencia de una escuela rural elemental o el eventual acceso de algunos de sus miembros al periódico, al catecismo o a las órdenes escritas de la autoridad local no alteran fundamentalmente el predominio de lo que se ha llamado matriz de oralidad” (Pacheco 1992: 37).

entre los conocimientos que se producen a partir de las dos tecnologías mencionadas. Así, la mirada moderna/colonial le niega valor epistemológico a los conocimientos representados en los relatos de tradición oral que nos revelan, por ejemplo, formas de composición verbal distintas a las de la retórica occidental, estructuras cognoscitivas alternativas u otras maneras de racionalizar el mundo. Este silenciamiento se legitima a partir de la oposición antagónica entre la razón moderna y el mito premoderno. A partir del patrón lineal (“evolutivo”) desde el que se concibe la Historia moderna (contada desde la modernidad), la razón se postula como la superación del mito, el cual es desterrado al ámbito de las sociedades “atrasadas” o “no desarrolladas”. En Estados neocoloniales como el nuestro la “distancia temporal” (más avanzado vs. menos avanzado), legitimada por el pensamiento moderno, se grafica en el acceso a (y el dominio de) la escritura. Así, las sociedades ancladas en una “oralidad parcial” podrán producir “cultura” pero no conocimiento, poseerán una “cosmovisión” pero no una “filosofía”. Para buscar trascender esta jerarquía colonial desde un lugar de enunciación andino, la oralidad no debe entenderse solamente como la preeminencia de una tecnología de la palabra ni, por contraste, como carencia o uso restrictivo de la escritura, ni tampoco como emblema del “subdesarrollo” cultural; sino como “una auténtica economía cultural, relativamente autónoma, que implica (...) el desarrollo de peculiares procesos poéticos, concepciones del mundo, sistemas de valores, formas de relación con la comunidad, con la naturaleza, con lo sagrado, usos particulares del lenguaje, nociones de tiempo y espacio...” (Pacheco 1992: 35). Redefinida de de esta manera, la oralidad trasciende su condición de tecnología comunicativa autóctona en el mundo andino ya que se concibe como un sistema cognoscitivo alternativo desde el cual se puede desarrollar una crítica al grafocentrismo moderno/colonial occidental.

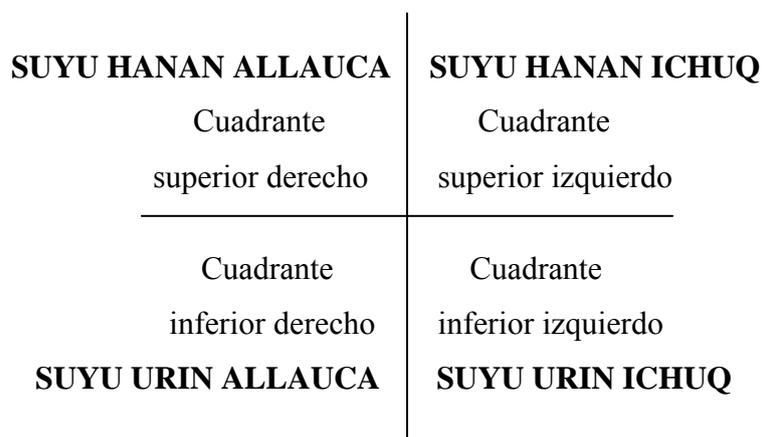
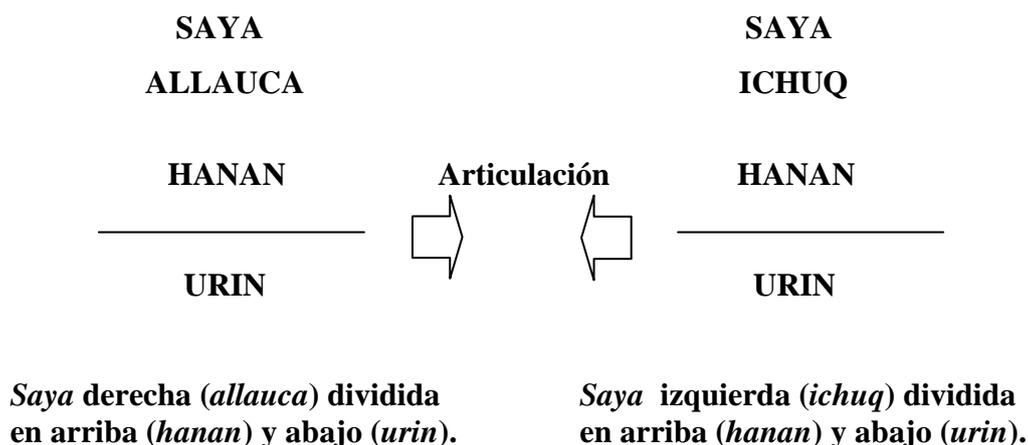
Por otro lado, es necesario remarcar que el mito y los relatos de tradición oral expresan una racionalidad distinta, no inferior, sino equivalente al pensamiento occidental. Podemos plantear la existencia de una racionalidad mítica como parte constitutiva del pensamiento andino desde la cual se produce conocimiento que problematiza los proyectos, saberes e ideologías producidos en el seno de la modernidad desde la experiencia colonial y neocolonial. Por ejemplo, piénsese en los relatos sobre *pishtacos* como alegorías de la explotación capitalista neocolonial en los andes (Ansión 1987: 173-179). Asimismo, podemos mencionar las narraciones sobre condenados, brujas o cabezas voladoras en las que se evidencia las infracciones a los principios éticos que rigen la sociedad andina (145-173). También destaca el deseo de cambio radical, la restitución del orden incaico signado por el *tinkuy*, ante una coyuntura social insostenible patente en el mito de Inkarrí. Como anota William Rowe, en este mito “se ve otra vez la capacidad de una memoria andina para dar sentido a las experiencias, recomponer los fragmentos y suministrar una imagen del futuro” (Rowe 1997: 58). En tal virtud, el conjunto de narraciones provenientes de la tradición oral no solo constituye un valioso depósito de la memoria cultural andina, sino también una tradición discursiva con potencial epistemológico que ofrece vías de explicación y comprensión de nuestra realidad desde la cual podemos discutir con los discursos provenientes de la modernidad occidental.

2.2.2. La dualidad³³

Como han demostrado diversos estudiosos de la cultura andina (Ansión 1987, Rostworowski 2000, entre otros) la dualidad constituye uno de los principios cognoscitivos centrales en el pensamiento andino cuya presencia actuante en la sociedad

³³ Dejo constancia de mi deuda con el profesor Manuel Larrú por su explicación de este aspecto y por la sistematización de los elementos y principios que conforman el *yanantin*.

andina puede rastrearse desde los tiempos prehispánicos hasta en nuestros días. La dualidad implica una racionalidad que estructura los elementos del mundo (concretos y simbólicos) a partir de relaciones binarias signadas por la oposición y la complementariedad. Este principio se encarna en el concepto “*yanantin*”. Etimológicamente, este vocablo quechua está compuesto por la raíz “*yana*” que señala al otro respecto de un ego y el sufijo “*ntin*” que indica asociación o agrupación (Rostworoski 2000: 92). En esta perspectiva, la articulación binaria está en la base de este concepto. Entendemos que el *yanantin* es una estructura cuatripartita que articula el sistema-mundo andino ya que configura las relaciones que establece el *runa* con los otros sujetos y con el mundo que lo rodea. Un ejemplo evidente de este sistema de organización está representado en el modelo del *Tawantinsuyu* (unión de cuatro *suyus*). El *yanantin* está compuesto por la unión de dos partes simétricas o *sayas* subdivididas en *hanan* (arriba) y *urin* (abajo). En tal sentido, el *yanantin* surge fruto de la articulación de dos *sayas* una a la derecha (*allauca*) y otra a la izquierda (*ichuq*). Esquemáticamente, la estructura del *yanantin* puede representarse del siguiente modo:



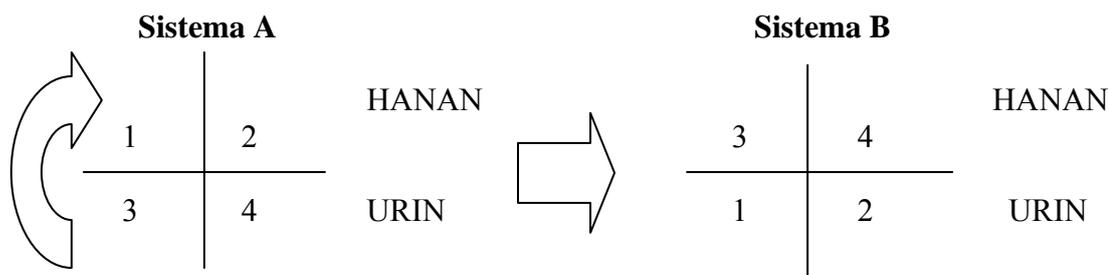
Esquema del *yanantin* dividido en cuatro *suyus* o cuadrantes resultado de la fusión de las dos *sayas*.

El *yanantin*, entonces, está configurado sobre la base de la unión de pares o dualidades opuestos que mantienen entre sí relaciones simétricas, recíprocas y complementarias. María Rostworoski ejemplifica este complejo sistema de relaciones a partir de la simetría del cuerpo humano. Así tenemos que “la palabra *yanantin* expresa la simetría corporal que se traduce en las piernas, pies, manos, orejas, senos y testículos. Entre ellos son *ichoc* [*ichuq*]-*allauca*, la izquierda y derecha; mientras que la boca y el

ano son lo alto [*hanan*] y lo bajo [*urin*]" (2000: 22). A partir de este ejemplo, podemos mencionar que los elementos del *yanantin* (*hanan*, *urin*, *ichuq*, *allauca*) constituyen, en rigor, significantes vacíos que adquieren significados en el momento de su actualización en un contexto determinado.

Asimismo, debemos añadir que el *yanantin* posee un centro articulador o estructurador denominado *chaupi*. Sobre el *chaupi*, Tom Zuidema anota que en el tiempo de los incas se podía diferenciar entre dos tipos de *chaupi*: de un lado, el Cuzco y, de otro, el Inca. En el primer caso, se trata del centro geopolítico que articulaba los cuatro suyus o el *Tawantinsuyu*. En el segundo caso, se trata del sujeto, humano y divino a la vez, que garantizaba el orden en el Imperio. El Inca, como añade Zuidema, no solo era el centro de la organización sociopolítica del *Tawantinsuyu* sino también "el centro del universo" (1989: 125). En tal virtud podemos distinguir entre un *chaupi* estático (el Cuzco) y otro dinámico (el Inca).

De otro lado, existen dos principios que reestructuran o reorganizan los elementos del *yanantin*: el *tinkuy* y el *cuti*. El primero, supone el encuentro tensional de contrarios, la búsqueda de reciprocidad, intercambio y diálogo con el otro. El segundo, indica una alternancia de contrarios, signada por el caos y la inestabilidad, que implica una regeneración del mundo. Esta categoría cognoscitiva está inscrita en el concepto *pachacuti*: la inversión y renovación del tiempo-espacio o del mundo. Véase el siguiente esquema:



En un primer momento (Sistema A), los elementos del *yanantin* (1, 2, 3 y 4, en este ejemplo) están estructurados de la siguiente manera: a 1 le corresponde el *suyu hanan allauca*; a 2, el *suyu hanan ichuq*; a 3, el *suyu urin allauca*; y a 4, el *suyu urin ichuq*. Sin embargo, este Sistema A está próximo a regenerarse, atraviesa un momento de tránsito inestable y el caótico. Es inminente la alternancia de contrarios y con ella la renovación del sistema-mundo, es decir, el *pachacuti*, luego del cual los elementos que antes estaban en el nivel superior (*hanan*) pasarán a situarse en el nivel inferior (*urin*). Esta categoría cognoscitiva ha sido clave dentro del imaginario andino puesto que entraña la esperanza de que, en un futuro utópico, se produzca un *pachacuti* que reestablezca el orden andino, signado por el *tinkuy*, cancelado por la invasión colonial y que regenere el mundo y la aguda crisis del sistema moderno/colonial.

A partir de estas precisiones, entendemos que el pensamiento andino constituye un tipo de racionalidad dialógica, distinta a la razón monológica moderna. Así, mientras que esta última, signada por el colonialismo, enfatiza la jerarquización y el antagonismo (la diferencia); el pensamiento andino, construido sobre el principio de la dualidad, postula relaciones de articulación y complementariedad entre los sujetos, esto es, la coexistencia. En síntesis, consideramos que el pensamiento andino constituye un lugar de enunciación desde el cual se puede replantear el sistema actual y trascender las distintas jerarquías coloniales de la modernidad.

CAPÍTULO III
ORALIDAD Y MEMORIA CULTURAL ANDINA
EN ROSA CUCHILLO

En el capítulo anterior, revisamos algunas problemáticas en torno a la modernidad a partir de los aportes de los estudios postcoloniales, estableciendo un enriquecedor diálogo entre estas reflexiones y el pensamiento andino, con el objeto de configurar el andamiaje teórico necesario para explorar los sentidos que se construyen en *Rosa Cuchillo*. Sobre la base de esta perspectiva analítica abordaremos los puntos de la agenda de investigación planteada en el primer capítulo. Para comenzar a explorar los modos en los que el pensamiento andino actúa en *Rosa Cuchillo*, en este capítulo estudiaremos la representación discursiva de la oralidad y de la memoria cultural andina en la novela. En particular, demostraremos que el diálogo de la representación de la memoria cultural andina (expresada en los relatos de tradición oral) con las estrategias discursivas empleadas en la narración oral y el lenguaje híbrido del texto construye una utopía verbal en la novela. Explicaremos, entonces, cómo esta utopía verbal emerge de la conjunción entre el plano de la expresión y el plano del contenido de *Rosa Cuchillo*. Además, mostraremos que su carácter inclusivo e integrador, basado en el *tinkuy* o unidad de contrarios, revela una actitud crítica frente al fracaso del Estado moderno/colonial peruano. Para estudiar la representación o ficcionalización de la oralidad cultural en *Rosa Cuchillo* analizaremos dos aspectos interrelacionados:

primero, las diversas formas en las que la repetición, mecanismo retórico fundamental en la narración oral, se manifiesta en el texto y, segundo, los distintos mecanismos textuales que subvierten el lenguaje de la novela desde la oralidad popular andina.

La repetición constituye una estrategia discursiva clave en la modalidad de narración oral. En la situación comunicativa de la enunciación oral, que reúne en un mismo ámbito a emisor/es y receptor/es, la reiteración es importante para el fortalecimiento de la línea de la narración porque se erige como la principal fórmula mnemotécnica utilizada por los narradores o cantores orales para enhebrar la trama discursiva del texto. Entonces, la aparición de este recurso en un determinado discurso constituye una de las principales señales de su carácter oral. Al respecto, Carlos Pacheco anota que la repetición no sólo se presenta a nivel fonético (repeticiones de sonidos) o sintáctico (repetición de fórmulas) sino también a nivel semántico (la reiteración de patrones míticos, lugares comunes y el apoyo de oposiciones binarias para estructurar el texto) (Pacheco 1992: 40). Para explorar este aspecto, analizaremos tres modalidades en las que se evidencia la utilización de este recurso en *Rosa Cuchillo*: la reinscripción de algunos núcleos temáticos presentes en los relatos de tradición oral andina (prestando atención a su reelaboración en el discurso novelesco), la aliteración y la utilización de expresiones formulaicas, siempre teniendo presente las articulaciones semánticas entre expresión y contenido.

3.1. LOS HIPOTEXTOS ORALES ANDINOS

La primera variante de la repetición que examinaremos en *Rosa Cuchillo* consiste en una reiteración de carácter semántico. Con ello nos referimos a la presencia de diversos patrones y textos narrativos provenientes de una fuente oral que son

(re)inscritos (“repetidos”) en la novela. Como hemos visto en el primer capítulo, la incorporación de relatos y mitos de la tradición oral andina, tal como ha señalado la crítica, constituye un aspecto fundamental de la organización textual de *Rosa Cuchillo*. Sin embargo, no se ha estudiado suficientemente cómo se relaciona esta producción textual con la representación discursiva de la visión del mundo de la comunidad andina ni su relación, en el marco de la dinámica de la oralidad, con las imágenes de la extrema violencia representadas en la novela. Es por ello que no nos interesa realizar un catálogo de los mitos presentes en la novela (error en el que ha caído la crítica) sino examinar la forma en la que se transforma los relatos de tradición oral andina en *Rosa Cuchillo* en función de la plasticidad de la oralidad cultural, de su dinámica polifónica, aglutinante y apropiatoria (Larrú 1995: 336). Para efectuar nuestro análisis emplearemos la categoría “hipotexto” propuesta por el crítico francés Gerard Genette. Genette explica que el hipotexto se presenta cuando se produce una relación intertextual en la que un texto II (*hipertexto*) se vincula a un texto I (*hipotexto*), anterior. (1989: 14). En nuestro caso, entendemos que *Rosa Cuchillo* se configura como el hipertexto en el que se reinscriben diversos hipotextos provenientes de la tradición oral andina³⁴. En síntesis, en este acápite analizaremos la manera en que estos relatos incorporados en *Rosa Cuchillo* son reinventados por el narrador a partir del contexto del conflicto armado interno.

En “Cuentos religioso-mágicos quechuas de Lucanamarca”³⁵, José María Arguedas recopila una serie de relatos de tradición oral andina que poseen diversos vasos comunicantes con *Rosa Cuchillo*. De este grupo de relatos, los cuentos: “*Apu runapa warmi churin*” (“La hija del rico”) y “*Pichi allqochamanta*” (“El perrito pequeño”) destacan como hipotextos explícitos de la novela. El pasaje en el que se

³⁴ Como veremos más adelante (4.2), retomaremos el uso de esta categoría genettiana para examinar la relación intertextual entre algunos textos canónicos de la literatura occidental y *Rosa Cuchillo*.

³⁵ Anexo del distrito de Huancasancos, provincia de Víctor Fajardo, departamento de Ayacucho. El informante de Arguedas fue Luis Gilberto Pérez.

actualiza el primer relato se instaura como uno en los que la oralidad andina late con mayor fuerza en la novela ya que la estrategia de la repetición aparece vigorosamente. En este episodio reaparecen elementos que son copia fiel de los que están presentes en el hipotexto oral: a) los personajes del bestiario andino (el pillik y el chuseq—aves nocturnas que guían a las almas—, la *qarqacha* y el condenado—seres maléficos, encarnaciones del caos—), b) los mismos efectos onomatopéyicos (el ruido que emiten las cadenas del condenado— ¡shall, shall...!—); c) las principales unidades narrativas (un músico que controla a las figuras del caos haciéndolas bailar con la música de un instrumento de cuerda)³⁶; y d) algunas “frases hechas” (“Tras de mí [*qarqacha*] viene el Gobernador [condenado]. Con él no podréis” [Arguedas 1960-61: 157]. “...ahí viene el gobernador, con el no podrás” [Colchado 1997: 26]). De esta forma, no sólo se reinserta el núcleo argumental de un relato oral popular sino que también, simultáneamente, se reproduce los mecanismos retóricos de la oralidad en la novela.

En cuanto a “El perrito pequeño”, encontramos que en los rasgos de Wayra, perro de Rosa Cuchillo, se repiten las características y roles del perro que aparece en el relato recopilado por Arguedas: en el cuento oral, el perrito se sacrifica para salvar a su dueño de un condenado, luego, incluso después de vez muerto, le explica cómo liberarse de este ser maléfico (Arguedas 1960-61: 168-169); en la novela, Wayra, igualmente, es consejero, guía y protector de Rosa Cuchillo y también puede hablar después de muerto.

Sin embargo, nos interesa puntualizar que en la actualización del primer hipotexto oral, el rol de agente que detiene a las figuras del caos (violinista, en *Rosa Cuchillo*; guitarrista, en “La hija del rico”) ya no es un pretendiente que cumple un reto para casarse con la hija de un hombre adinerado sino el espíritu de una víctima de la

³⁶ Nótese cómo la música, complemento en muchos casos de la narración oral, se configura como un arma de defensa contra la figura del caos. El sonido es un elemento actuante en este universo signado por la oralidad cultural.

violencia de la guerra interna: “Ahora estoy en manos de los sinchis acusado de terrorista. Han dicho que hoy en la madrugada me matarán y quemarán mis restos” (Colchado 1997: 25). Algo similar ocurre en la reinstalación del segundo relato en *Rosa Cuchillo* ya que el perro esta vez protege a una víctima indirecta de la violencia política (recuérdese que Rosa muere de pena por la muerte de su hijo a manos de las FF. AA.) y escucha, en diversos pasajes del texto, las voces de diversos personajes que testimonian sobre los eventos de la guerra interna. En este sentido, el hecho de que en ambos casos la tradición oral se actualice en la novela inscribiéndose en la historia del conflicto armado interno, constituye una representación de la plasticidad discursiva de la oralidad en la novela: el narrador, como el cuentista oral, ha transformado los hipotextos en función del contexto de su actualización (Larrú 1995: 336).

Otro relato que funciona como hipotexto de la novela es el del “*wamani* enamorado” estudiado por Juan Ansión. En las diferentes versiones de este relato el dios-montaña (*wamani*, *tayta urqu*, *jirka* o *apu*) aparece transformado en un ser humano de piel blanca y con barba rubia. El *wamani* intenta seducir a una pastora y llevársela a vivir dentro del cerro. En algunas versiones, la mujer decide irse con él pero después quiere dejarlo y regresar a su casa donde da a luz a un hijo del *apu*. En este caso, la mujer y su familia son premiadas por el *tayta urqu* quien le otorga fertilidad a sus tierras y ganado. En otros casos, cuando la mujer rechaza al *jirka*, esta puede enfermarse e, incluso, morir (Ansión 1987: 123-126). Este hipotexto se instala explícitamente en una escena que recrea la situación comunicativa de la narración oral. Dialogando con sus padres al interior del cerro Auquimarca, Rosa les cuenta cómo fue que se embarazó de Liborio:

— Ah!, sí... Bueno, una noche de tormenta cuando me hallaba acostada y empezaba a dormirme (...) oí una voz de hombre que me llamaba de afuera. Rápidamente cogí el puñal y me aproximé a la puerta (...) Aguaité por la hendidura y (...) vi (...) a un hombre alto, fornido, con un cuero de cóndor

sobre la cabeza vestido con chamarra y pantalón de vicuña, calzando ojotas (...).

“— Ábreme, hija. Ya sabes quien soy (...).”

“Y al ver su barba rubia (...) ya no dudé que quien me estaba ordenando era el taita Pedro Orcco, el dios montaña que daba protección a nuestro pueblo. Deseosa de cumplir su mandato y muy enamorada también, arroje lejos el cuchillo y lo dejé entrar (...).

— Y después que tuviste relaciones con él, ¿no intentó encantarte? (...).

— Sí, quería que me fuera a vivir adentro con él, en su palacio. Yo tenía miedo y le supliqué (...) que no me llevara todavía (...).

— ¿Y Pedro Orcco no te castigó por eso hija?

— Sólo en mis sueños se apareció una vez, molesto, diciendo (...) que por mi culpa todo el pueblo sufriría su castigo. Y de veras, ese año fue mal año, no hubo lluvias y los animales no aumentaron como otros años (Colchado 1997: 35. Énfasis nuestro).

En este caso, observamos que en la novela se inscribe la variante en la cual la mujer, si bien se entrega sexualmente al *apu*, rechaza su ofrecimiento de ir a vivir al cerro. Esto genera una ruptura de la relación entre el *runa* (Rosa) y el *wamani*. De esta manera, si bien el *jirka* no castiga a Rosa (porque ya estaba embarazada de Liborio), sí sanciona a la comunidad generando escasez e infertilidad, algo caótico en una sociedad agrocéntrica³⁷. Por otro lado, si en la historia de Rosa notamos el predominio del aspecto negativo de la fuerza del *apu*, en relación a Liborio (su hijo) sucede todo lo contrario ya que Pedro Orcco lo ayuda a escapar de las fuerzas antisubversivas:

Te ayudaban. Y cuando dos intentan cargarte, se oye la sirena de un carro policía (...). Y ellos de un salto se desparraman dejándote (...). En eso, al alzar el rostro, ves de pronto a un hombre parado delante de ti, un desconocido vestido de extraña manera: con chamarra y pantalón de vicuña, larga barba y cabellera (...) quien te dice, ofreciéndote su espalda, ¡Vamos cógete de mi cuello! Obedeces. Y en tanto avanza cargándote por una callecita oscura y desierta (...) te parece que vas sobre un hombre que crece y crece y sus espaldas se ensanchan (...). Y ya cuando el carro empieza a tomar velocidad, le preguntas su nombre. “Pedro”, te responde antes de darse la vuelta y alejarse a paso lento entre la oscuridad de una calle (Colchado 1997: 77. Énfasis nuestro).

Entonces, si comparamos estos dos fragmentos de la novela apreciamos una manifestación cabal de la dualidad, una de las características principales de las divinidades andinas (Rostworowski 2000: 21-23). Así, constatamos que el *wamani*

³⁷ Acaso este caos temporal se configure como una señal de anticipación de los tiempos de crisis durante el conflicto armado.

puede otorgar *sami* (poder, eficacia), fertilidad, productividad (como en las variantes recogidas por Ansi3n) o capacidad de acci3n (como en el caso de Liborio)³⁸ lo que constituye el aspecto positivo del poder del cerro. Sin embargo, tambi3n puede causar *chiki* (desgracia), enfermedad, muerte e infertilidad como le ocurre al 3rea de cultivo y al ganado de Illaurocancha, comunidad a la que pertenece Rosa, lo que revela el aspecto negativo de las atribuciones del *jirka*³⁹.

Adicionalmente, siempre atendiendo al an3lisis del lenguaje literario, debemos se1alar que es significativo que en las dos secuencias que hemos reproducido encontremos la repetic3n de estructuras copulativas (vinculadas por la conjunci3n “y”, sobre todo al inicio de las oraciones). Este tipo de reiteraci3n en el relato tambi3n constituye una huella o eco de los enunciados estructurados por articulaciones sint3cticas simples caracter3sticos del modo de narraci3n oral (Lienhard 1992: 156). Adem3s, en el marco de la econom3a cultural de la oralidad, debemos indicar que el empleo de estructuras aditivas y no subordinadas indica la presencia de un pensamiento aditivo que busca la articulaci3n cultural. Como sugiere Carlos Pacheco: “Tal modo de pensamiento puede entonces verse como un proceso agregativo, integrativo, que parece orientarse siempre hacia la s3ntesis (1992: 41)”. La idea de adici3n nos remite a la propuesta de una coexistencia en igualdad de condiciones en la que se respete las diferencias (estructura social aditiva) que se opone a un modelo sociocultural en el que se subordina y subalterniza al otro (estructura social subordinante). En tal virtud, la gram3tica del texto expresa el deseo de cambio radical de la gram3tica social. Simult3neamente, esta utop3a que se plasma en el plano verbal se configura como una anticipaci3n y un anuncio de esta renovaci3n social. Podemos concluir que, al igual que

³⁸ Cuando est3 a salvo en la camioneta, Liborio le pregunta a Angicha por qu3 no ha subido el compa1ero Pedro quien lo hab3a llevado hasta all3. Ella, sorprendida, le responde que 3l lleg3 solo, arrastr3ndose, que nadie lo hab3a ayudado (Colchado 1997: 77).

³⁹ Al respecto debemos tener presente los otros relatos sobre *wamanis* que estudia Juan Ansi3n en los que 3stos premian y castigan a los *runakuna* (1986: 115-122).

en el caso de los mitos recopilados por Arguedas, el mito del *wamani* se reinscribe en la novela actualizándose en función del contexto de la violencia política y teniendo como molde una estructura que evoca la narración oral y la visión del mundo de la sociedad andina tradicional.

Uno de los hipotextos más explícitos y más importantes de la novela es el denominado manuscrito de Huarochirí (Arguedas 1975), tal como ha subrayado la crítica. Sin embargo, aún no se ha examinado críticamente ni el modo ni la implicancia de su reinsertión en *Rosa Cuchillo* y en el contexto de la violencia política. Para llenar este vacío nos interesa analizar la relación que se establece entre Rosa y la diosa Cavillaca, entre la concepción andina cíclica del tiempo⁴⁰ y la idea del renacimiento cósmico.

Casi al final de la novela el lector se entera que Rosa Cuchillo es, en realidad, Cavillaca, divinidad andina que aparece en uno de los relatos incluidos en el manuscrito de Huarochirí (Arguedas 1975: 26-31), quien decidió dejar el *Janaq Pacha* (mundo de arriba y morada de los dioses en la novela) y bajar a la tierra convertida en una mujer mortal para saber cómo es la vida entre los seres humanos. En esta perspectiva, planteamos que el hecho de que la diosa Cavillaca decida vivir en la tierra como un ser humano (Rosa Cuchillo) implica un “rebajamiento” en el sentido que Mijail Bajtín (1988: 227) asigna a este término: el motivo mítico (sagrado, elevado) se ha transformado en un tema “humano y universal”⁴¹ (terrenal). Esta reinscripción del mito en la que Cavillaca es desacralizada en la ficción novelesca, antes que un acto de condena, supone, más bien, una humanización de la divinidad mítica. En este proceso

⁴⁰ Manuel Larrú plantea que, desde la percepción andina, podemos encontrar un tiempo-espacio (*pacha*) “concebido como secuencia cíclica (...). Sucesión producida o que se producirá mediante un Pachacuti, alternancia de contrarios que inaugura una nueva era” (1995: 333).

⁴¹ Como anota Bajtín en su libro sobre Rabelais, Goethe afirmaría que esta estrategia textual origina que la obra sea “inmortal, porque se dirige a la vez *hacia atrás, a los primeros tiempos, y hacia delante, al porvenir*” (Bajtín 1988: 227).

de “rebajamiento”, entonces, lo sagrado se renueva y actualiza reinsertándose en la Historia (en el contexto del conflicto armado). Como señala Ariel Dorfman: el hecho de que “el mito cambie de carácter es evidencia de que se plasma en lo histórico, que toma la forma que cada movimiento social le imprime...” (1970: 118). De esta manera, al ser la madre de Liborio una víctima indirecta de la extrema violencia, se establece una línea de diálogo que une a la mítica diosa Cavillaca y a Rosa con las mujeres víctimas del conflicto armado interno.

Podemos entender con mayor claridad este carácter renovador de la reinscripción del mito, si recordamos que, si bien la novela concluye con la “muerte” de Rosa (madre) y Liborio (hijo), estos “renacen” y se encuentran en el *Janaq Pacha*. En este sentido, consideramos que en el relato operan cabalmente dos cronotopos⁴² novelescos: en primer lugar, el cronotopo del camino (el viaje ultraterreno de Rosa implica una condición liminal o de tránsito hacia un cambio o renacimiento) y, en segundo lugar, el cronotopo del encuentro (entre madre e hijo) que también anuncia la renovación del cosmos⁴³ (recuérdese que Liborio le dice a su madre que regresa a la tierra para voltear el mundo. Colchado 1997: 207). Este aspecto se vincula directamente con la concepción andina del carácter cíclico del tiempo y con la percepción de la muerte como un pasaje hacia una nueva etapa. Recordemos que el relato empieza con la siguiente expresión: “¿La muerte?” (Colchado 1997: 9), la cual se conecta directamente con la última frase de la novela: “los ojos de Rosa Cuchillo se habían cerrado para siempre” (217). Ergo, el inicio y el final del texto están vinculados semánticamente. De esta manera, la visión renovadora patente en el mundo representado repercute, de un lado, en la estructura del texto y, de otro, en el plano de la recepción de la novela puesto

⁴² El cronotopo es la “conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura” (Bajtín 1991: 237).

⁴³ Sobre el cronotopo del encuentro y el cronotopo del camino puede consultarse Bajtín (1991: 250, 273-274).

que obliga al lector a volver al inicio del relato. Finalmente, este hecho alude claramente a la restauración del orden original incaico luego del *pachacuti* anunciado al final de la narración con lo cual, una vez más, aflora el diálogo fecundo entre expresión y contenido en la novela.

Por otro lado, nos interesa relevar la travesía de Rosa como un viaje en el que va recuperando su memoria, su condición de diosa. En tal virtud, la recuperación de la memoria individual constituye el correlato de la reinscripción de la memoria sociocultural andina en la novela. En esta perspectiva, lo individual aparece articulado íntimamente a lo colectivo como en la relación que se establece entre el *runa* y su comunidad⁴⁴. La asociación entre el retorno a su condición original y la recuperación de la memoria (personal y cultural) dialoga, desde luego, con la reinstalación del sistema-mundo andino por medio del *pachacuti*. Así, en la novela se configura una crítica a la colonialidad de nuestro país: la reinscripción (o “repetición”) de los diversos códigos de la tradición andina no solo indica una intención de reivindicar este legado sino también mostrar que los españoles no pudieron colonizar la memoria andina que resiste y continúa interactuando en nuestros días. Por consiguiente, la ficcionalización de la oralidad y de la memoria cultural andina constituye un acto político-cultural que, desde el campo literario, propone que sin la articulación dialógica de esta tradición no es posible el deseado cambio social.

3.2. UN MUNDO DE SONIDO

El mundo andino está configurado en *Rosa Cuchillo* como un mundo en el que predomina la oralidad cultural, esto es, un ámbito en el que la percepción auditiva ocupa

⁴⁴ Recuérdese que el apu Pedro Orcco castiga al pueblo de Illaurocancha por culpa de Rosa. Así, notamos que la acción de un individuo repercute en el destino de la colectividad a la que pertenece.

un lugar central en el conocimiento de la realidad circundante. De ahí la proliferación de los verbos “decir”, “oír” y “escuchar”, en cualquiera de sus variantes, en *Rosa Cuchillo*. Por ejemplo, repárese en la importancia de escuchar las voces de los actores y testigos del conflicto armado interno (como cuando Rosa escucha el diálogo entre los soldados en el *Ukhu Pacha*), los sonidos de la naturaleza (“Las piedras al chocar dentro del agua, empujadas por la correntada, hacían ¡tum! ¡tum! ¡tum!” [Colchado 1997: 53]. “Un viento súbito chicoteó fuerte contra las peñas” [83], etc.), los ruidos de los seres maléficos del panteón andino, entre otros.

En *Rosa Cuchillo*, este aspecto se vincula a la aliteración, otra variante discursiva del empleo de la repetición en la novela. La aliteración es una figura retórica que consiste en la repetición de sonidos semejantes (mayormente consonánticos y, a veces, vocálicos) al interior de diversas palabras. El efecto fónico que surge de la aliteración tiene incidencia en el significado estableciéndose, de esta manera, una relación entre sonido y sentido. Ángel Marchese y Joaquín Forradellas anotan que la aliteración opera, ora por la reiterada alusión a un sonido (“un susurro de abejas que sonaba”, Garcilaso), ora por enfatizar relaciones entre los términos (“Frunce el feto su frente”, Carlos Germán Belli) (Marchese y Forradellas 1994: 21). Ejemplifiquemos el empleo de la aliteración citando un pasaje de la novela. La escena la protagoniza el agonizante rondero Mariano Ochante⁴⁵. La fiebre causada por la infección de la herida de bala en su rostro hace delirar a Mariano. En esta calamitosa situación tiene un sueño en el que intenta, desesperado, recuperar su alma la cual, como señal de su inminente muerte, ha abandonado su cuerpo:

ESTOY CORRIENDO (...) tengo que llegar como sea a la iglesia...cruzo el puente... los sapitos están que hacen **bullla en** la quebrada... *las aguas bajan tronando con la correntada*... un chusaj acaba de *graznar* casi **en mi encima**...**maldito** pájaro **malagüero**, quién sabe ya estará **anunciando mi muerte**... Cruzo la placita, silenciosa (...) Llego al atrio... me **lanzo contra** el

⁴⁵ Mariano está en esta condición porque ha sido atacado por miembros de SL.

portón... está con **candado**... *pego mi oreja*... *no se oye nada*... *todo en silencio ahí adentro*... Desesperado, empiezo a **chancar** el **candado con una** piedra... el *ruido del fierro espanta a las ánimas*... ojalá las haga huir dejando a mi espíritu (...) Mientras avanzo *oigo voces como que me llaman, risas, carcajadas*... **corriendo** quiero llegar a mi casa (...) estoy **entrando** al puente... *el agua corre abajo, torrencial, sonando entre las piedras* (...) Las aguas me **envuelven** (...) **un manto negro** me tapa... me tapa... (Colchado 1997: 201-202. Énfasis nuestro).

En este fragmento destaca la aliteración de los fonemas /m/, /r/ y /n/. En primer lugar, la reiteración del fonema /m/ se asocia a la muerte ya que relaciona los términos “muerte”, “maldito” y “malagüero”. En segundo lugar, la repetición del fonema /r/ evoca, de un lado, el sonido que emite el movimiento violento del agua (“las aguas bajan tronando con la correntada”, “el agua corre abajo, torrencial”, “el agua corre”) que al final “matará” al personaje, y, de otro, el movimiento desesperado del cuerpo (corriendo, corriendo) que quiere evadir a la muerte. En tercer lugar, el fonema /n/ relaciona palabras que remiten a la inevitable proximidad de la muerte (“anunciando mi muerte”, “espantar a las ánimas”, “las aguas me envuelven”, “un manto negro me tapa”). Finalmente, es altamente significativo que la muerte esté asociada al silencio (“cruzo la placita silenciosa”, “todo en silencio ahí adentro”). Así, el recorrido narrativo de la agonía del personaje, el tránsito de la vida a la muerte, se configura como un desplazamiento del mundo de sonido al reino del silencio. De otro lado, la reiteración de los verbos asociados al acto de oír y producir ruidos y sonidos (“hacen bulla”, “oigo voces”, “graznar”, “no se oye nada”, “chancar el candado”, “sonando entre las piedras”) indica el protagonismo del sentido auditivo en la escena. La proliferación de estas marcas textuales representa discursivamente un referente cultural en el que el acto de escuchar ocupa un lugar central en la cognición del mundo.

Por otra parte, encontramos la reiteración de la fórmula onomatopéyica “¡chaplac, chaplac, chaplac!”, en relación al sonido que se produce cuando la gente corre sobre el agua: “Casi en seguida, *oímos* un tropel como de gente que *corría* hacia

nosotros entre el aguazal. Clarito se *oía* que, ¡chaplac, chaplac, chaplac!, *hacían* sonar el agua” (97. Énfasis nuestro). En este caso, la repetición del hiato “ía” en las terminaciones de los vocablos se asocian para expresar la acción de producir sonido (corría, hacían) y de percibirlo (oía), con lo cual se pone en relieve la importancia del sentido auditivo en el mundo representado. Más adelante, cuando el grupo de Liborio busca refugio ante la lluvia desatada por la furia del *wamani*, aparece nuevamente esta fórmula, esta vez, vinculada a la repetición del fonema /c/ y, otra vez, el hiato “ía” (llocllas que discurrían, corrían) para dotar de un efecto dinámico al texto que represente sonoramente los movimientos producidos en el mundo representado: “En un ratito, la tormenta se desató con toda su fuerza, llenando el suelo de llocllas, **que discurrían** por todas partes, mientras ustedes **corrían**, ¡chaplac, chaplac, chaplac!, en esa agua colorada...” (129. Énfasis nuestro). Finalmente, en el siguiente pasaje: “**L**lovió en la madrugada y los caminos estaban **llenos** de **atolladeros** (...). Por **una** **hendidura** vio a los **ronderos** que pasaban **corriendo** por la **calle**, **atropellándose**, **haciendo sonar** sus **llanques**, ¡chaplac, chaplac, chaplac!” (149. Énfasis nuestro). Aquí, la repetición de la onomatopeya se enfatiza con la aliteración del fonema /ʎ/ (*calle*, *atropellándose*, *atolladeros*) y del fonema /n/, sobre todo cuando es usada en una sílaba grave acentuada (*corriendo*, *atropellándose*, *haciendo*, *llanques*). La vinculación de las diversas aliteraciones, que producen repercusiones en el plano sonoro en el discurso, con la repetición de la onomatopeya “¡chaplac!”, propone, a nivel pragmático, que una lectura tradicional (en silencio) resulta insuficiente para la decodificación del sentido de un texto en el que la ficcionalización de la oralidad es clave para la representación de su referente cultural. De esta manera, se apela a que el lector efectúe una lectura en voz alta que le permita dialogar con (y no silenciar a) la otra cultura, acto que subvierte la lectura tradicional del texto.

Podemos mencionar otro pasaje en el que se evidencia la asociación entre los sonidos (o las “voces”) de la naturaleza y el recurso de la aliteración. En esta escena, además, aparece con claridad una noción que explica la naturaleza del espacio desde la cosmovisión andina: el *Kausay* o “lo que alienta, lo viviente” (Larrú 1995: 335)⁴⁶. En este episodio, la violencia de la naturaleza (una tormenta) se produce por la cólera del dios-montaña ante la ruptura de las leyes de la reciprocidad entre el sujeto y el *apu*. De esta manera, el cerro aparece en el mundo representado como una entidad viviente que interactúa con los seres humanos: “— ¡Toc! ¡toc! ¡toc! –bailoteando sobre los sombreros, empezó a caer una granizada, cubriendo en un ratito de nieve los campos. El arco iris, con su cuerpo de culebra de siete colores, se tendió en el cielo de extremo a extremo (Colchado 1997: 128. Énfasis nuestro)”. En este caso, se trata de la repetición de los fonemas /c/, /t/, /s/ que se asocian para representar, en el plano fónico, el animismo del espacio andino. La introducción del efecto onomatopéyico (toc toc toc) se acentúa por los golpes sonoros producidos en el discurso por la aliteración de los fonemas /t/ (bailoteando, ratito, tendió, extremo) y /s/ (sobre los sombreros). Por su parte el fonema /k/ aparece en los términos que, semánticamente, se relacionan al arco iris, variante simbólica del amaru en la tradición andina (arco, cuerpo, culebra, colores). Más adelante, en la misma escena, reaparece la repetición del fonema /t/, esta vez, para asociar semánticamente los términos que representan al *wamani* encolerizado (montaña, espantoso, terrible, siniestro, tentáculos) y los efectos de su poder sobre la naturaleza (convertido, montón, humeante):

En una de esas, clarito vieron en un resplandor que duró unos instantes, alzarse sobre un nevado difuminándose hacia el cielo, el espantoso rostro del tamaño de una montaña, de un hombre terrible, siniestro, que alargó sus tentáculos

⁴⁶ Más adelante, Liborio, criticando la miopía intercultural de SL, describe el concepto *kausay*: “No tenían [los senderistas] más dioses que sus líderes y las masas. La naturaleza sólo era naturaleza para sus mentes. Nunca podrían aceptar que las cochas, los ríos, tuvieran vida. Que en las piedras mismas se alojaran espíritus. No, no, eso no lo entenderían” (Colchado 1997: 136).

hacia el techo bajo el que se refugiaban, dejándolo convertido en un montón de cenizas, humeante (129).

En rigor, estamos frente a una escena en la que se enfatiza el conflicto cultural entre dos formas de percibir el mundo. Conflicto, porque no se produce el diálogo intercultural entre los senderistas occidentalizados y los *runakuna* (Antolino Páucar, Mallga y Liborio): los primeros no creen haber visto el rostro del *wamani* en el cerro. Se evidencia que la racionalidad occidental es incapaz de entender cabalmente el mundo andino. De esta forma, el proyecto utópico del texto plantea que es imperativo liberar el pensamiento andino y articularlo dialógicamente a lo occidental para trascender las relaciones coloniales y así poder hacer frente a las problemáticas del ámbito nacional. Solo la conjunción de ambas perspectivas, entonces, posibilita la integración de la nación. En este sentido, la discusión de los personajes funciona también como una interpelación pragmática al lector para que amplíe su visión del mundo y pueda dialogar con la cultura andina tradicional cuya matriz de pensamiento está anclada en la oralidad. Esta interpelación se realiza mediante una crítica de la lectura tradicional del texto (en silencio) subrayando la necesidad de reparar en el papel del sonido en el mundo representado y en la expresión de esta dimensión acústica en el discurso.

En los ejemplos que hemos examinado se revela la maestría del narrador quien consigue un equilibrio preciso y un diálogo fecundo entre expresión y contenido. Además, consideramos que el empleo de estas estrategias discursivas motiva al receptor (acto perlocutivo) a realizar una lectura en voz alta de la novela para poder apreciar cómo se establece una relación motivada entre significante y significado, entre sonido y sentido. Esta apelación implícita (acto ilocutivo) revela un modo de pensamiento en el que se propone que, para poder descifrar el mensaje de la novela, el receptor debe articular la escritura y la oralidad. Entonces, en clave sociocultural, podemos sugerir

que, pragmáticamente, la novela nos interpela a unir los dos sistemas de pensamiento, el occidental y el andino, para poder interpretar o racionalizar nuestra híbrida realidad cultural.

3.3. FÓRMULAS Y RESONANCIAS QUECHUAS

Junto a las variedades de la repetición que hemos examinado hasta el momento, podemos mencionar otras posibilidades de reiteración presentes en la novela. Podemos destacar los reiterados quiebres sintácticos del discurso narrativo, motivados por la presencia de numerosas redundancias léxicas, y la utilización de expresiones formulaicas como recursos que revelan otras huellas de la oralidad popular andina en la novela.

En el primer caso, nos referimos a las constantes repeticiones de vocablos en la narración, las cuales repercuten a nivel semántico. Por ejemplo: “Ahora subía yo [Rosa] la cuesta de Changa, ligera ligera, como el viento” (Colchado 1997: 9), “... rápido rápido siguió en la dirección por donde íbamos (...), un ánima con figura de mujer, apurada apurada...” (23), “y yo [Liborio] continuaba subiendo, descansando descansando” (163), etc. Esta nueva manifestación de la repetición enfatiza fónicamente las acciones y el sentido de la narración imprimiéndoles un efecto dinámico, con lo cual se genera un simulacro de narración oral ya que se emula un recurso muy empleado en esta modalidad para no perder la atención del receptor.

En el segundo caso, nos interesa subrayar la presencia de expresiones formulaicas como otra huella de la economía cultural de la oralidad en la novela. Recordemos que en la narración oral se utiliza reiteradamente enunciados prefabricados que “puntean” el discurso del narrador. El empleo de estas “frases hechas” es necesario

porque sirve de apoyo al narrador oral para estructurar mentalmente la historia mientras la va enunciando (Pacheco 1992: 86). En esta perspectiva, podemos destacar la utilización de tres fórmulas en *Rosa Cuchillo*: “dizque”, “nomás” y “de un de repente”, las cuales están presentes a lo largo del discurso de diversos personajes.

Por un lado, la fórmula “dizque”, aparece a lo largo de la novela. Por ejemplo, este giro lingüístico derivado del verbo “decir” es repetido, de diversas maneras, en el monólogo de Mariano Ochante (que ocupa poco más de una página) al menos unas dieciséis veces (Colchado 1997: 79-80). Lo relevante de la inserción reiterada de esta expresión es que esta dialoga directamente con la forma de narración oral en quechua. En efecto, el vocablo quechua “*nispa*” [dice], o alguna de sus variantes, es uno de los términos que más se repite en los relatos quechuas⁴⁷. Podemos notar la permanente presencia de esta partícula textual en los cuentos recopilados por el padre Jorge Lira en *Cuentos del alto Urubamba* (1990). Así, en las casi tres páginas del relato “*Wallata puka chakichamanta*” [“La wallata de piececitos colorados”] (1990: 93-95) el término “*nispa*”, o alguna de sus variantes, aparece como mínimo dieciséis veces. Mencionemos algunos ejemplos de la novela: “Los que conversaban a un lado eran dizque cerros menores...” (36). “Sangre de los hombres que se mataban entre ellos dizque era y también de las madres que derramándola nos dan la vida” (53). “Era necesario dizque trasladarse a los lugares colindantes con Apurímac...” (90). “Estaban empeñados por pasar dizque a otra fase su lucha armada: ‘Incendiar la pradera’...” (165), entre otros casos. El empleo reiterado de este término en el discurso no solo revela el carácter oral que se le imprime a la narración, sino también supone la incorporación dialógica de las “huellas” del quechua en un sistema verbal inclusivo que busca aproximar el castellano al quechua y la oralidad a la escritura.

⁴⁷ Otro término constantemente empleado es “*hinas*” [así]. Por ejemplo, en “*Phuyu mikhuq atuqmanta*” [“El zorro que devoró la nube”] (Lira 1990: 82), esta palabra se repite, de diversas maneras, nueve veces en la única página del relato.

De otro lado, “nomás” aparece como una muletilla o un comodín lingüístico que cubre el vacío de las pausas del enunciador. Ejemplos: “Como si todo fuera como tiene que ser, así nomás le [a Santos] gusta mirar las cosas” (38). “¿Qué nomás había tenido? (...) Se sentía mal, muy mal, a lo mejor aquí nomás acabaría todo para él, compañeros” (142). “Estaban haciendo pues la guerra total en Ayacucho, pero ‘guerra sucia’ nomás, como dirían en el radio...” (164), etc. Entonces, con el empleo de este recurso se está simulando los intervalos en los que se detiene el narrador oral para pensar lo que contará inmediatamente después (Pacheco 1992: 87).

Finalmente, la expresión “de un de repente” se erige como una “frase hecha” o fórmula que se repite en el transcurso de la novela con el objeto de enfatizar la introducción de algún cambio en la linealidad de la narración y también, como en los casos anteriores, para captar la atención del receptor tal como ocurre en la narración oral. Citemos algunos casos: “Ese momento, hablando cuando estaba, asomé de un de repente (...) la misma alma condenada...” (25). “Un día, cuando pensativo en la suerte de Angicha (...), arabas la tierra solo, de un de repente se asomaron por arriba, por la puna, cuatro hombres” (71). “Y, como por encanto, toda esa bulla se silenció de un de repente” (110). “De un de repente, se le ocurre [a Malga, joven senderista] entonar una canción guerrillera, cuando un tiro en la cabeza acaba tumbándola muy cerca de ti [Liborio]” (211), entre otros. Si tenemos en cuenta que en la expresión escrita, ante la ausencia de una audiencia, el narrador no necesita apelar a expresiones formulaicas para detenerse a pensar cómo enhebrar su discurso, entenderemos que la inscripción de la repetición en el lenguaje literario escrito implica que el narrador de *Rosa Cuchillo* desea dejar constancia explícita de la presencia de la dinámica de la narración oral en el texto (Pacheco 1992: 87).

3.4. EL BILENGUAJE

En este capítulo hemos demostrado la importancia de la repetición en *Rosa Cuchillo* en el marco del análisis de la ficcionalización de la oralidad cultural andina en la novela. Sin embargo, es necesario señalar que, junto a las distintas variantes en las que se emplea esta estrategia discursiva, la elaboración lingüística también contribuye a generar la utopía verbal que plantea el texto. En este marco, consideramos relevante analizar cómo se manifiesta el bilingüismo en la novela. Como explica Walter Mignolo, el bilingüismo es “esa forma de vida entre lenguas: un proceso de diálogo, ético, estético y político de transformación social” (Mignolo 2003: 41). Es una operación que reformula y desestabiliza las jerarquías entre las lenguas (la diglosia) y entre los conocimientos que a partir de ellas se producen “denunciando la colonialidad del poder y del conocimiento” (Mignolo 2003: 305). Señala, por consiguiente, una actitud crítica postcolonial, en tanto que genera una utopía verbal que apunta hacia un camino integrador que trascienda el colonialismo. De esta manera, la presencia actuante de la oralidad andina en el texto produce un discurso novelesco híbrido basado en una lengua popular andina que subvierte la norma de la lengua oficial occidental, que abre el camino para liberar o descolonizar el poder subversivo del pensamiento andino frente a la crisis de la racionalidad occidental. En esta perspectiva, el sentido del trabajo con los significantes en *Rosa Cuchillo* abre un espacio discursivo fronterizo de diálogo, de encuentro tensional, el cual está expresado en un bilingüismo, esto es, la escritura híbrida patente en el texto. Este territorio textual o lingüístico de acento popular andino encarna el ámbito de un encuentro tensional o *tinkuy* basado en la integración dialógica de elementos contrarios, en este caso, la articulación del castellano y el quechua con sus correspondientes tecnologías: la oralidad y la escritura. En la novela, el bilingüismo se

evidencia en la utilización de diversos mecanismos discursivos como: a) La inserción de onomatopeyas e interjecciones; b) la fonetización de la escritura novelesca; c) el cuestionamiento de la norma oficial desde la matriz oral-popular; y d) la incorporación de giros lingüísticos híbridos y de préstamos lingüísticos quechuas en el texto.

Respecto al primer punto, la constante introducción de onomatopeyas se conecta directamente a la representación del referente cultural como un mundo en el que el sonido ocupa un lugar central en la relación entre el ser humano y la realidad circundante (rasgo ligado al empleo de la aliteración, como hemos visto anteriormente). También, la onomatopeya aparece cuando intervienen las entidades míticas del panteón andino, por ejemplo, los seres maléficos como la *qarqacha*, el condenado, las cabezas voladoras (“¡waaaaa..., waaaaa!” [Colchado 1997: 14], “¡oggg! ¡oggg!” [25], ¡shall! ¡shall! [27]), entre otros. Así, la onomatopeya se vincula con la inserción de diversos elementos de la memoria cultural andina ya que, a través de este recurso, podemos “escuchar” las voces de los personajes que pueblan el imaginario andino. En cuanto a las interjecciones, podemos anotar que estas aparecen, generalmente, en los discursos de los diversos personajes para expresar su mundo interior, su subjetividad (“Allau, criatura huérfana” [68], “¡Alalau! Qué frío, caramba...” [88], “¡ajumm!, qué sueño tengo” [187], “¡Ay!, las aguas me golpean. ¡Agg!...el agua en mi boca, en mis oídos...” [202], etc.). Tanto la onomatopeya como la interjección constituyen fisuras textuales en las que la oralidad cultural andina se inscribe explícitamente en la escritura novelesca ya que añaden un componente auditivo a la lectura del texto, lo cual evoca la performance de la narración oral. Así, estos elementos generan un diálogo entre la escritura occidental y la oralidad andina: la visión integradora del texto se plasma en el discurso de la novela.

En segundo lugar, la fonetización de la escritura plasma claramente el *tinkuy* entre la oralidad y la escritura ya que esta se “oraliza”. Encontramos, entonces, como en el caso anterior, que la unidad de contrarios se inscribe en el lenguaje de la novela. Podemos considerar diversos recursos retóricos que operan en este nivel. Entre ellos: las reconstituciones silábicas (“orejábamos” [28], “ese hombre maldesao” [68], “atencionaban” [93], “misionada” [207], etc.); la presencia de elisiones (“alborotau” [27], “fregao” [44], “pagaos” [67], “agarrao” [194], “apurao” [202], etc.) y el constante empleo de diminutivos (“mamita” [8], “primerito” [80], “remeditos” [82], “casito” [168], etc.). Estas estrategias, que apuntan a representar la lengua popular andina, expresan una subversión de la lengua castellana oficial. Así, al “oralizar” el lenguaje novelesco se produce un tipo de articulación lingüística que busca desterrar la diglosia cultural: el bilenguaje de *Rosa Cuchillo* produce una relación dialógica, horizontal, que propone la eliminación de la jerarquía colonial entre las lenguas y sistemas en contacto.

En tercer lugar, el quiebre de la sintaxis constituye una marca textual que aparece reiteradamente en la novela. Un caso recurrente es la utilización del pretérito imperfecto del modo subjuntivo (“contaran”, verbigracia) en lugar del presente del subjuntivo (“cuenten”). Citemos algunos ejemplos: “La sangre nos fortalece, compañeros, no nos hace daño. Vieran, ahí estaba el ejemplo del compañero Túpac...” (92). “No, no corrieran, compañeros, ese dinamitazo era de alegría y no por otra cosa (...). A partir de hoy, continuó, oyeran bien (...) los que habían estado desempeñando cargos del gobierno quedaban destituidos” (105). “[L]a voz alarmada de un miembro de la contención, los puso alerta: ¡Vieran! ¡Vieran! ¡Los sinchis compañeros!” (122), etc. Algo similar ocurre con las siguientes construcciones sintácticas: “los compañeros medio que se incomodaron; sin embargo se hicieron de la vista gorda” (81), “en mi delante” (175), “en de veras” (163), “en mi encima...” (201), “en tu dentro” (128), etc.

Una vez más, la representación de estos quiebres lingüísticos de acento popular andino en el discurso de los personajes supone un cuestionamiento a la norma canónica desde la dinámica de la oralidad. El bilenguaje del texto desestabiliza la norma disolviendo las fronteras entre la lengua oficial y la lengua popular. De esta manera, consideramos que estas formas de ruptura con la norma oficial implica una crítica ante el fracaso del sistema sociopolítico y la crisis estructural de los años del conflicto. Esta postura crítica, en la que se renueva la lengua por acción de la dinámica de la oralidad, es el correlato del anuncio del *pachacuti* al final de la novela. En esta perspectiva, la inestabilidad del sistema lingüístico también se configura como una señal o expresión del inminente cambio social.

Finalmente, encontramos dos recursos que apuntan directamente a articular dialógicamente las lenguas reunidas en el texto. De un lado, la introducción de giros lingüísticos a partir de las asociaciones entre raíces, palabras y sufijos castellanos o quechuas en algunos de los términos que aparecen en la novela. Por ejemplo, podemos destacar la palabra “comunruna”, vocablo derivado del nombre castellano “comunero” (habitante de una comunidad andina) y del sustantivo quechua “runa” (ser humano). Algo similar, aunque de manera inversa, ocurre con el término “Ninamula”, producto de la yuxtaposición del vocablo quechua “nina” (candela) y del castellano “mula”. También destaca el término “tropakuna” (tropas [de soldados]), fruto de la unión del sustantivo castellano “tropa” y el sufijo pluralizador quechua “kuna”. Asimismo, el caso de la palabra “vicuñaacha” (vicuña), fusión del sustantivo castellano “vicuña” con el sufijo quechua “cha” que funciona como diminutivo. Por último, anotemos el caso del verbo reflexivo “huicapearse” (girar uno mismo como una vara) que surge a partir del proceso de verbalización castellana del sustantivo quechua “huicapa” (vara)⁴⁸. El

⁴⁸ Así lo traduce el autor en el glosario que aparece en la última edición de la novela (cfr. Colchado 2005: 212).

segundo recurso, de otro lado, consiste en la introducción de términos quechuas en el discurso de la novela, (wayra [viento], “cutti el que cambia, el que gira el que da vuelta” [137], “Taita Rumi, el Padre o Señor de las Piedras” [28], “causachum” [viva], entre otros). Estos dos recursos también demuestran la vocación integradora del discurso novelesco ya que se instaura como el ámbito en el que se produce la convivencia dialógica del castellano y el quechua y, por ende, de las formas de aprehender el mundo en sus respectivas redes simbólicas. Este hecho revela la posibilidad de articulación más allá del colonialismo en tanto que se postula que desde el sistema (lingüístico) andino popular sí es posible plantear un proyecto inclusivo que trascienda la “diglosia cultural”.

En conclusión, como hemos visto en este capítulo, la ficcionalización de la oralidad cultural andina en la novela apunta al reconocimiento del valor del pensamiento andino como modelo cognitivo capaz de proponer una alternativa de solución al fracaso de la modernidad colonial en el Perú. En este sentido, como ha señalado Miguel Ángel Huamán, en *Rosa Cuchillo* se está expresando una *escritura utópica andina* que

se postula como horizonte simbólico una nacionalidad andina integradora. La palabra literaria aparece así como el espacio de la posible síntesis entre tradición y modernidad, patente en la inversión de sentido frente a la crisis occidental: son los valores y los principios cognoscitivos andinos lo que dan cuenta del mundo posindustrial, del mismo modo que la expresión indígena adapta y utiliza para sus fines las técnicas de la novela urbana de vanguardia (Huamán 1999: 111).

Esta alternativa consiste en el diálogo entre las semiósferas en contacto, en un *tinkuy* o articulación de contrarios, unión patente en la relación directa que se establece entre el plano de la expresión y el plano del contenido, entre el sonido y el sentido. La utopía verbal expone el horizonte integrador del discurso novelesco puesto que implica una búsqueda de aproximación entre las lenguas (castellano/quechua) y, por ende, entre las cosmovisiones (occidental/andina) en el marco de la subversión de la lengua oficial

a partir de la representación dinámica de la lengua popular andina. Así, se interpela al lector *letrado* para que restituya el rol de la voz en la lectura, para que pueda escuchar las voces de la memoria colectiva andina que emergen del texto. Esta interpelación implica una crítica al ciudadano occidentalizado que, ajeno a la cultura representada, no ha asumido la responsabilidad social de buscar un contacto horizontal con el otro distinto que cohabita el mismo país. Simultáneamente, este acto deja constancia de esa búsqueda, del deseo de construir un diálogo intercultural más allá de las jerarquías coloniales.

CAPÍTULO IV

PENSAMIENTO ANDINO EN *ROSA CUCHILLO*

En el capítulo anterior, hemos analizado la textualización de la oralidad y la memoria cultural andina en *Rosa Cuchillo* con el propósito de mostrar la manera en que la utilización de las estrategias de la narración oral y la subversión del lenguaje novelesco generan una utopía verbal que prepara el camino para la descolonización del pensamiento andino. Para profundizar en el análisis de este rasgo del texto, en este capítulo examinaremos un aspecto fundamental de la racionalidad andina: la presencia activa de la dualidad tanto en el plano del contenido cuanto en el plano de la expresión de *Rosa Cuchillo*. Lo que nos interesa demostrar en este capítulo es que la inscripción actuante de la dualidad en estos dos niveles complementa la utopía verbal examinada en el capítulo anterior ya que también busca descolonizar la racionalidad dialógica andina para, simultáneamente, proponerla como un modo de pensamiento alternativo desde el cual se puede replantear los términos del diálogo entre lo occidental y lo andino más allá de las jerarquías coloniales.

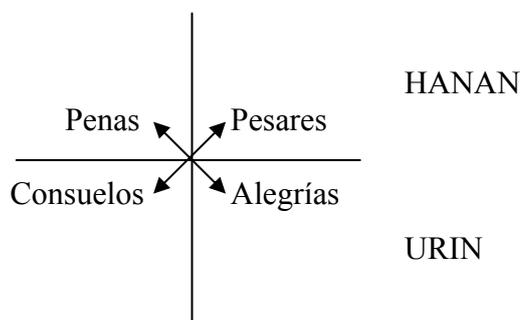
4.1. LA DUALIDAD ANDINA

Como hemos visto en el segundo capítulo, la dualidad entre elementos opuestos y complementarios es el principio cognitivo principal que estructura el pensamiento andino. Podemos encontrar un ejemplo de la forma en que este fundamento rige la economía textual de la novela si analizamos con detalle la frase de despedida de Rosa al momento en que su espíritu abandona su pueblo:

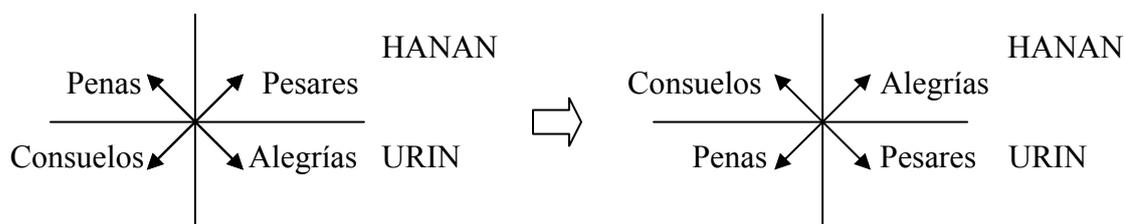
“¡Adiós alegrías y penas, consuelos y pesares, adiós!” (10)⁴⁹.

Consideramos que este enunciado sintetiza la cosmovisión andina representada en la novela por tres razones. En primer lugar, porque su carácter sonoro evoca de manera concisa la oralidad cultural andina: de un lado, por el efecto fónico de la aliteración del fonema /s/ en todas las palabras que componen el enunciado y, de otro, por la reiteración de la acentuación grave en las cuatro palabras “encerradas” entre los términos redundantes (alegrías, penas, consuelos, pesares). En este sentido, la asociación de estas dos formas en las que se manifiesta la repetición (aliteración y acentuación) con la reiteración de la palabra “adiós” constituye una semilla de los recursos utilizados en el modo de narración oral (transmisión de sonidos y uso de expresiones formulaicas) que han sido fundamentales en la elaboración de la novela. Esta frase, entonces, condensa la relación de complementariedad entre expresión y contenido, entre sonido y sentido, que predomina en *Rosa Cuchillo*. En segundo lugar, porque está compuesta de dos enunciados simétricos que contienen, a su vez, dos términos opuestos en relación de complementariedad (ligados por la conjunción “y”). Es por ello que podemos afirmar que este enunciado encarna el modelo cuatripartito del *yanantin* andino estructurado sobre la base de pares opuestos y complementarios (alegrías y penas —primer binomio—, consuelos y pesares —segunda dicotomía—). Gráficamente, la estructura del *yanantin* quedaría de la siguiente manera:

⁴⁹ Este enunciado dialoga explícitamente con los versos del poema “*Ayataki*” (Canto de los muertos) incluido en el libro *Arpa de Wamani*: “Adiós alegrías y penas / consuelos y pesares, / mundo engañoso / adiós / ya me voy para siempre. / Para siempre” (Colchado 1988: 13).



En este esquema hemos ubicado “penas y pesares” en el nivel *hanan* porque tenemos en cuenta los sucesos catastróficos que se narran en el mundo representado (la extrema violencia como expresión del caos). Así, una vez que se produzca la alternancia de contrarios (el *pachacuti*), cuando se voltee el mundo y el sistema andino se reinstale, el par “consuelos y alegrías” abandonará su posición *urin* y pasará a ser *hanan*, tal como graficamos a continuación:



Finalmente, en tercer lugar, porque en su estructura “circular” (comienza con la misma palabra que termina) se reproduce la concepción cíclica del tiempo que posee la comunidad andina, rasgo cultural representado en la estructura de la novela ya que esta inicia y concluye con la muerte de Rosa Cuchillo. De esta forma, como en los dos casos anteriores, encontramos la articulación de otros pares opuestos: el principio y el final del enunciado se conecta con la unión de la vida y la muerte.

Por otro lado, la reiteración de oposiciones binarias utilizadas para vivir/pensar la realidad (Larrú 1995: 337) característica de la cultura andina también aparece en *Rosa Cuchillo*. Como anota Carlos Pacheco, en las sociedades orales tradicionales

la posibilidad de comprenderse a sí mismas y de comprender la realidad externa depende aún en buena parte de la mediación analógica del mundo. Esta “ciencia de lo concreto” no comparte las tendencias hacia la conceptualización y la abstracción, estimuladas notablemente por la difusión de la escritura y la imprenta, en las sociedades occidentales y occidentalizadas (1992: 83).

Esta percepción analógica o dual del mundo se encarna en el pensamiento de Liborio. Así, minutos antes del ataque de SL a la cárcel de Ayacucho para liberar a un grupo de subversivos (entre ellos, Angicha), el hijo de Rosa Cuchillo establece una serie de analogías que actualizan la irrupción de Andrés Avelino Cáceres en el cuartel de Santa Catalina en Ayacucho (hecho histórico en el que la sociedad andina tuvo un rol protagónico) para racionalizar dicha acción armada. La cadena de dualidades que se teje en la mente de Liborio es la siguiente:

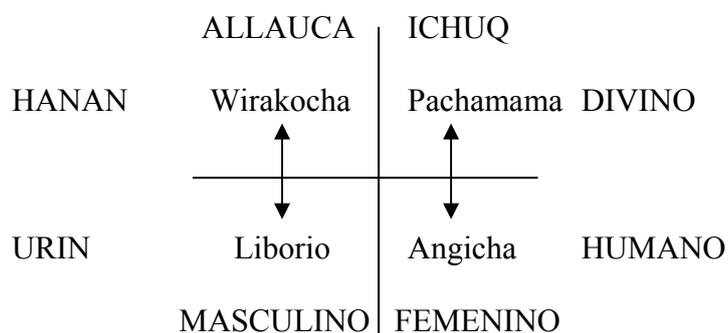
Cáceres ↔ Liborio
 montoneros ↔ senderistas
 chilenos ↔ FF. AA.
 cuartel de Santa Catalina ↔ cárcel de Huamanga.

Estas asociaciones revelan que está operando cabalmente el pensamiento andino puesto que en este modelo de mundo lo importante es el rol que cumplen los actores y no su identidad (Huamán 1994: 118)⁵⁰. En esta perspectiva, como anota Manuel Larrú, antes que de personajes históricos se trata de héroes paradigmáticos que “por un lado,

⁵⁰ Desde la perspectiva semiótica podemos describir este tipo de racionalidad a partir de la relación entre actor y actante: “El actor puede ser una entidad figurativa (antropomórfica o zoomórfica) o no figurativa (el destino, por ejemplo). Puede también presentarse como individual o colectiva (...). *Frente al carácter invariante de la estructura actancial, el actor aparece como variable*” (Reis y Lopes 1995:16. Énfasis nuestro).

establecen las oposiciones entre el orden y el desorden y, por otro, entre lo que corresponde al mundo de arriba (*hanan pacha*) y lo relacionado al mundo de abajo (*uku pacha*)” (1995: 334). En este modo de percepción de la realidad los significantes persisten pero van adoptando nuevos significados: los agentes del orden están representados por Liborio y los senderistas (que ocupan el lugar de Cáceres y los montoneros) y los agentes del caos son ahora las FF. AA. (que reemplazan a las huestes chilenas). Podemos plantear, en el contexto de la dualidad, que se establece una oposición entre dos figuras paradigmáticas situadas, en este episodio, en posición *hanan* (vencedor) y *urin* (vencido): el Inca (representado por Cáceres en el pasado y por Liborio en el presente) quien ocupa el rol de *chaupi* o centro articulador del *yanantin* y el *Auca* (el ejército como agente destructivo) quien está fuera del *yanantin* y amenaza con tornarlo caótico. De esta manera, observamos una racionalización de lo histórico a partir de estructuras míticas y duales de pensamiento.

En esta línea, en el encuentro sexual entre Liborio y Angicha podemos encontrar una serie de dualismos concebidos desde la racionalidad andina: “no muy lejos de ahí, entre la enmarañada vegetación, un halcón blanco que vino desde los Andes pisaba furiosamente a una paloma: taita Wirakocha, quien sabe, fertilizándola a la Pachamama” (Colchado 1997: 178). Podemos graficar este pasaje de la novela de la siguiente manera:



En este caso, la dicotomía base del *yanantin* que se actualiza en este episodio reúne dos elementos: lo humano y lo divino. El primer elemento, representado por Angicha y por Liborio, ocupa la posición *urin* (abajo) porque ambos personajes aparecen ligados a la tierra en la escena. El segundo elemento, constituido por Wirakocha y por Pachamama, se ubica en la posición *hanan* (arriba) ya que ambas divinidades están transfiguradas en animales aéreos (halcón y paloma, respectivamente). Paralelamente, es evidente que esta dicotomía inicial (humano/divino) se bifurca al articularse con dos elementos opuestos y complementarios: lo masculino (ubicado a la derecha o *allauca*) y lo femenino (situado a la izquierda o *ichuq*) formándose las cuatro regiones que conforman el *yanantin*. Así tenemos una *saya* masculina dividida en *hanan* (Wirakocha) y *urin* (Liborio) y otra *saya* femenina escindida también en *hanan* (Pachamama) y *urin* (Angicha). Como en los dos casos anteriores que hemos analizado en este apartado, este pasaje de la novela enfrenta al lector occidentalizado ante una racionalidad distinta, la andina, actuante y vigente en el Perú contemporáneo con la

finalidad de mostrar que esta forma de pensamiento no ha desaparecido sino que ha sido negada y silenciada por el discurso moderno/colonial.

Otro aspecto que revela la presencia de la dualidad, y más precisamente del *tinkuy*, en el mundo representado es la formalización discursiva de la religiosidad popular andina como producto de la interpenetración de los dos sistemas culturales en contacto: el occidental y el andino. Si bien la religión católica fue uno de los principales instrumentos de dominación colonial que utilizó el imperio español para dominar a la sociedad andina, en *Rosa Cuchillo* se expone la otra cara de la moneda: su apropiación y resemantización por parte de este grupo sociocultural. En este sentido, los numerosos elementos religiosos biculturales incorporados en la novela no representan, ni una interiorización de la axiología occidental, ni tampoco un sometimiento frente a su cultura. Por el contrario, en palabras de Martín Lienhard: “un idioma cristiano adaptado toma el lugar del idioma antiguo, sin que se modifique la relación antagónica entre el lenguaje de los indios y el de los representantes del poder global” (1992: 110-111). Entonces, el bilenguaje de *Rosa Cuchillo* ofrece un espacio discursivo que posibilita la representación de la cosmogonía andina sincrética. Podemos ejemplificar este aspecto citando los rezos de Rosa Cuchillo (que tienden vasos comunicantes con las oraciones inscritas en los textos de Guamán Poma y Juan de Santa Cruz Pachacuti): “Conmovida ante la visión, me postré besando la tierra, rezando: Dios puma, dios cóndor, dios culebra / que unidos forman Wirakocha / quien reina en todos los espacios: / arriba, abajó y acá; / que tu eterna voluntad / sea siempre, Padre, / la única que florezca / en el infinito Wiñaypacha [universo]” (Colchado 1997: 162). En este caso, por medio de esta oración andino-cristiana se está expresando los códigos del pensamiento andino. Por un lado, aparece la concepción de un mundo tripartito que se articula a los tres dioses que forman a Wirakocha (rasgo que dialoga con la trinidad cristiana): el cóndor vinculado al

Janaq Pacha o mundo de arriba, el puma asociado al *Kay Pacha* o mundo de aquí y la culebra ligada al *Ukhu Pacha* o mundo de abajo. Por otro lado, se representa la concepción agrocéntrica de la comunidad andina por medio de la metáfora de una voluntad divina floreciente que irradia (o fertiliza) el universo.

Vinculada a esta conjunción dialógica y horizontal entre lo cristiano y lo andino, encontramos la relación que se establece entre la Virgen de la Candelaria y el *Apu*. Examinemos lo que le dice Doña Emilia a Mariano Ochante: “una ofrendita también he puesto al taita cerro y prendido mi velita a la Virgen de la Candelaria. Aunque los santos cristianos son aparte, también hacen milagros” (Colchado 1997: 138). Es evidente que en este pasaje se actualiza la idea de que los dioses “opuestos” occidental (*hanan*) y andino (*urin*) pueden complementarse positivamente para curar al rondero. Sin embargo, si leemos el pasaje a la luz de los aportes de la antropología andina, descubriremos que el sincretismo también está operando en este episodio. Lo que sucede es que ambos personajes “no recuerdan” la ancestral estrategia de apropiación que permitía a la sociedad andina, ante la imposición de la religión cristiana, conservar las antiguas creencias enmascaradas bajo un significante católico. Como anota Juan Ansión: “De una u otra forma, a la larga la antigua estrategia fue olvidada, pero el santo católico quedó investido de sus antiguas funciones sagradas [andinas] (...) al lado de las nuevas propias del catolicismo” (1987: 204)⁵¹. En este caso, la Virgen de la Candelaria (como las otras vírgenes que pueblan los andes) puede concebirse como un *alter ego* de la pachamama o madre tierra. De este modo, siempre se hace patente la cosmovisión unificadora que anima la novela.

Esta visión del mundo también se reproduce cuando Liborio es herido en un enfrentamiento contra las fuerzas antisubversivas. En el campamento senderista es

⁵¹ Un dato interesante al respecto es que se ha encontrado ídolos andinos escondidos en diversas estatuas de santos (Ansión 1987: 204).

atendido por un médico y una curandera: “A los dos días nomás felizmente la fiebre empezó a bajar. Aparte de los medicamentos que te aplicó Anselmo [el médico], muy bien te hicieron los remedios con hierbas que doña Antolina, la curandera, te dio a tomar” (Colchado 1997: 82). En este caso, la articulación de la medicina occidental (*hanan*) con la medicina tradicional andina (*urin*) para curar a Liborio revela la posibilidad de un encuentro positivo entre los saberes andinos y los avances científicos occidentales, con lo cual se expresa el deseo de integración intercultural de la novela.

Adicionalmente, nos interesa precisar un aspecto que singulariza la presencia de la oralidad cultural en *Rosa Cuchillo* gracias a la dinámica de la dualidad andina. Carlos Pacheco señala que en las “culturas orales tradicionales” surge una tendencia a la conservación más que a la innovación: “Su héroe cultural característico es el anciano sabio (...) que representa la memoria colectiva oficial, en lugar de ser, como en las sociedades modernas de Occidente, el joven creativo e innovador. La originalidad individual no es concebida entonces como valor sino como riesgo. La tradición se sacraliza para protegerse, para perpetuarse” (1992: 41-42). Frente a esta aseveración, nos preguntamos: ¿Acaso la innovación y el cambio solo se pueden proponer desde la originalidad individual occidental? Consideramos que estos aspectos también pueden plantearse desde la perspectiva de una ética colectiva tradicional. De esta manera, una vez más, la dualidad andina se hace patente en la novela ya que esta incluye en su mundo representado las dos opciones: innovación y conservación. Es decir, se conserva la tradición (se reinscribe la memoria cultural andina en el texto) pero no solo para perpetuarla simplemente, sino como un acto de intervención política y cultural, como el necesario primer paso para proponer el cambio social. Se produce, entonces, una dialéctica entre los dos polos (conservación y transformación) que mantienen una relación de equilibrio y complementariedad en la novela. Podemos vincular esta

articulación a los roles que cumplen los protagonistas de la historia: mientras que a través del periplo de Rosa asistimos a la conservación de la memoria andina; por medio de la lucha de Liborio, héroe cultural andino, observamos la búsqueda incesante de transformación social.

En esta perspectiva, podemos explorar otra manifestación del principio dialógico de la dualidad andina en *Rosa Cuchillo* a partir de uno de los rasgos fundamentales que Martín Lienhard le atribuye a las literaturas alternativas: la dialéctica que se produce entre la actitud de rechazo y la actitud de apropiación de lo occidental desde la cultura tradicional. Como vimos en el primer capítulo, gran parte de la crítica ha centrado su atención en el deseo separatista y mesiánico de Liborio: “Seguirías pues luchando junto a los compañeros, para seguir adquiriendo experiencia y orientar después la revolución para el lado de los runas, para que al final, en la victoria, fueran los propios naturales los únicos dueños del poder” (Colchado 1997: 137). Planteamos que esta propuesta de cambio radical (rechazo de lo occidental), que responde al universal deseo del sujeto dominado que sueña con “voltear la tortilla” (Flores Galindo 1994: 20), no se puede entender aisladamente sino en relación de tensión estructural con la apropiación de los códigos occidentales por parte de la sociedad andina. Desde esta óptica, entendemos que el mesianismo de Liborio es la contraparte complementaria de la utopía verbal del texto. Ambos hacen *tinkuy*: el rechazo del discurso moderno/colonial occidental, como forma explícita de resistencia cultural, y la apropiación de algunos de sus elementos se articulan tensionalmente en el texto. Como ha señalado Lienhard, este “rechazo”, pese a las apariencias, implica que se lo toma en consideración (...): las dos actitudes aparentemente antitéticas no son sino las dos caras de la misma moneda” (Lienhard 1992: 112). Este carácter dual se encarna en la praxis de negociación transcultural de Liborio quien decide aprovechar los conocimientos militares (occidentales) para realizar

la revolución de los “naturales”. El carácter dinámico y activo de las estructuras duales presentes en los ejemplos que hemos examinado en este apartado, aparece, entonces, como el correlato de la búsqueda de articulación intercultural entre las semiósferas en contacto.

4.2. EL *TINKUY* Y LA INTERTEXTUALIDAD TRANSCULTURAL

En *Rosa Cuchillo* podemos encontrar la inserción de ciertas unidades narrativas que generan un diálogo literario creativo entre lo andino y lo occidental. A esta operación discursiva la denominamos intertextualidad transcultural. Entiendo el término transcultural como un movimiento dinámico en el cual se produce la interpenetración bidireccional de sistemas culturales distintos (por ejemplo, el occidental y el andino). De esta manera, asumimos que mediante el empleo de la intertextualidad transcultural se articula, en una misma obra, diversas tradiciones literarias provenientes de semiósferas distintas. Sostenemos que esta estrategia discursiva, en el marco de la dualidad andina, implica el deseo de construir relaciones de complementariedad entre las semiósferas en contacto que superen las jerarquías coloniales. Así, la intertextualidad transcultural revela el principio dialógico del *tinkuy* o unión de contrarios que está en la base del pensamiento andino.

4.2.1. La *Biblia* y *Rosa Cuchillo*

Podemos ejemplificar el empleo de la intertextualidad transcultural en *Rosa Cuchillo* con un aspecto que no ha sido trabajado por la crítica. Si tomamos en consideración a los personajes principales de la novela (Rosa y Liborio) notaremos que su diseño no solo se proyecta hacia el interior de la tradición discursiva andina, al

manuscrito de Huarochirí o al mito del *wamani* enamorado, sino que también tiende lazos discursivos centrífugos, “hacia afuera” de la matriz andina. En este caso, el hipotexto aludido es el libro más importante de la religión cristiana, una de las armas principales del conquistador para dominar al otro andino: La *Biblia*. De este hipotexto, el autor implicado ha seleccionado el esquema familiar que rodea a Jesús para enmarcar alegóricamente a la familia terrenal de Rosa Cuchillo (Colchado 1997: 35). La red de asociaciones es la siguiente:

<i>Rosa Cuchillo</i>		<i>La Biblia</i>
Rosa	↔	La Virgen María
Pedro Orcco	↔	Dios
Domingo	↔	José
Liborio	↔	Jesús

Así, Rosa equivale a la virgen María (mujer fecundada por la divinidad); Domingo, su esposo, a José (padre adoptivo del hijo del dios); Pedro *Orcco* (el *wamani*), a Dios; y Liborio a Jesús (hombre y dios a la vez, el esperado libertador mesiánico)⁵². La resemantización de este núcleo temático de los evangelios representa discursivamente el proceso de asimilación de la religión cristiana por parte de la comunidad andina. Esta nueva apropiación ficcional de uno de los libros capitales de la modernidad occidental, usado en los diversos espacios coloniales para someter al otro, reinstala el texto más allá de la relación de dominio colonial. Adicionalmente, si recordamos que Rosa es en realidad la diosa Cavillaca, notaremos que se establece

⁵² Mariano Ramírez señala que “la trayectoria de Liborio pareciera recordar la de Cristo, pues Liborio tiene que pasar por una suerte de pasión y muerte para adquirir la competencia para realizar la transformación, tal como Cristo que se hizo hombre en la tierra para redimirnos con su sangre de nuestros pecados. Hay en los dos casos la necesidad del sacrificio como condición del cambio” (2006: 109).

también un diálogo horizontal entre el manuscrito de Huarochirí y la *Biblia*⁵³. En la novela la intertextualidad transcultural se configura como un *tinkuy* discursivo entre lo andino y lo occidental que no reproduce las jerarquías coloniales ya que los elementos opuestos son semejantes en la diferencia.

4.2.2. La *Odisea* y *Rosa Cuchillo*

Junto a la apropiación andina de la tradición literario-religiosa judeo-cristiana nos interesa analizar el puente que se establece con la tradición clásica griega en la novela como otro mecanismo discursivo empleado por el narrador para trascender el colonialismo. Si bien se ha anotado de manera dispersa ciertos elementos que toma el autor implicado de *Rosa Cuchillo* de esta tradición literaria⁵⁴, no se ha explicitado convenientemente su influencia y reelaboración en la novela. Para llenar este vacío, analizaremos la relación intertextual entre *Rosa Cuchillo* y la *Odisea*. Planteamos que esta obra griega es uno de los hipotextos occidentales más importantes de la novela de Colchado porque ambas obras comparten diversos motivos o unidades narrativas que son subvertidas y resemantizadas en *Rosa Cuchillo*. Para abordar este aspecto examinemos el siguiente cuadro comparativo:

⁵³ Conviene recordar las siguientes palabras de José María Arguedas sobre el manuscrito quechua: “En este sentido es una especie de *Popol Vuh* de la antigüedad peruana; una pequeña *biblia* regional que ilumina todo el campo de la historia prehispánica” (Arguedas 1975: 9. Énfasis nuestro).

⁵⁴ Como el hecho de que, al igual que en la *Iliada*, en *Rosa Cuchillo* los dioses toman partido en las acciones de los hombres (cfr. Baquerizo 1997: 139).

<i>ODISEA</i>	<i>ROSA CUCHILLO</i>
El padre (Odiseo) ha dejado a su esposa (Penélope) e hijo (Telémaco) para ir a la batalla. Sobrevive y desea regresar a casa (Ítaca).	El hijo (Liborio) deja a su madre (Rosa) y va a la batalla. Muere y asciende al <i>Janaq Pacha</i> , morada de los dioses.
El padre realiza un largo viaje (aproximadamente veinte años) para retornar a Ítaca y reencontrarse con su familia.	La madre va en busca de los restos de su hijo. Muere.
El hijo va en busca del padre (Telemaquia). Luego, regresa a Ítaca.	El espíritu de la madre realiza un viaje ultraterreno para regresar al <i>Janaq Pacha</i> , morada de los dioses, y encontrar a su hijo.
Padre e hijo se encuentran en Ítaca. Odiseo reestablece el orden en la isla expulsando a los pretendientes.	Madre e hijo se encuentran en el <i>Janaq Pacha</i> . Liborio retorna a la tierra para “voltear el mundo” y restaurar el orden andino.

En primer lugar, notamos que la relación entre padres e hijos (Rosa-Liborio, Odiseo-Telémaco) ocupa un lugar importante en ambos textos. Sin embargo, encontraremos que, si bien ambas obras comparten similares recorridos narrativos en sus respectivos mundos representados (el viaje para saber noticias del familiar que fue a la batalla, el retorno, la restauración del orden, etc.), observaremos que los actores (padres e hijos) que los realizan difieren ambas obras. Mientras que en la *Odisea* la acción se despliega porque Odiseo (el padre) partió a la guerra de Troya; en *Rosa Cuchillo*, es el hijo (Liborio) el que parte a la batalla entre SL y las FF. AA. Esta inicial

subversión de roles cobra vigor si comparamos las acciones de los protagonistas de los textos en contacto. En la novela de Colchado no es el padre sino la madre (Rosa) el actor que realiza un viaje para reencontrar a su hijo, el cual está plagado de aventuras y peligros. Se produce, entonces, una inversión del género sexual del héroe en el hipertexto (*Rosa Cuchillo*). Mientras Odiseo se enfrenta a Escila y Caríbidis, al Cíclope y a las sirenas; Rosa tiene que hacer frente a las cabezas voladoras, a los condenados y a las *qarqachas*. De esta forma, se subvierte la tradición falocéntrica y patriarcal moderna⁵⁵ mediante una serie de inversiones (el hijo por el padre, la madre por el padre, la heroína por el héroe, la mujer por el hombre) y se renueva la mitología griega (occidental) estableciéndose un diálogo implícito entre los seres del imaginario andino y los de la tradición griega⁵⁶. Por último, si examinamos el final de ambos relatos encontraremos más vasos comunicantes entre ellos. De un lado, el motivo del retorno del héroe a su lugar de origen (Ítaca, en la *Odisea*) y el motivo del encuentro (entre Odiseo y Telémaco) se instauran como eventos necesarios para lograr la restauración del orden en la isla (con la expulsión de los pretendientes). De otro lado, en *Rosa Cuchillo*, como hemos visto en el capítulo anterior, el encuentro entre madre e hijo en el *Janaq Pacha* anuncia la posterior restauración del orden andino que es llevada a cabo por Liborio quien desciende a la tierra para realizar el *pachacuti*.

Adicionalmente, podemos plantear que la presencia de este diálogo intercultural entre la tradición discursiva andina y griega en *Rosa Cuchillo* también se vincula directamente con la representación de la oralidad cultural andina en la novela. En efecto, si revisamos el corpus de la tradición oral recopilado en los andes peruanos

⁵⁵ Miguel Ángel Huamán ha apuntado sucintamente en esta dirección planteando que *Rosa Cuchillo* “entre sus múltiples méritos tiene el imponer en una tradición occidental patriarcal y machista una mujer como personaje representativo” (2006: 383).

⁵⁶ Aquí encontramos una diferencia contundente entre *Lituma en los Andes* y *Rosa Cuchillo*. Mientras que en la novela de Vargas Llosa la alusión a los mitos griegos de Dionisios se usa para feminizar a la comunidad andina y el del Minotauro para encubrir la faz colonial del proyecto moderno (cfr. Quiroz 2006a); en la obra de Colchado se produce un diálogo creativo y renovador en el que se expresa la búsqueda de una articulación entre lo occidental y lo andino que supere el colonialismo.

observaremos el sincretismo entre ambas tradiciones culturales. Al respecto, consideramos que el ejemplo paradigmático de la asimilación de la cosmovisión griega desde la matriz andina está graficado en la presencia de las sirenas en los relatos orales andinos⁵⁷. Ergo, podemos afirmar que en este caso la intertextualidad transcultural en *Rosa Cuchillo* representa discursivamente la dinámica apropiatoria oral de la sociedad andina. A partir de este marco, se puede comprender que el *Janaq Pacha* esté habitado por divinidades que evocan a algunos dioses de la mitología griega. Tal es el caso de Huampu “señor de los aires” que se asemeja a Eolo (dios del viento)⁵⁸ o del “Gran Gápaj” que ocupa en la novela un lugar semejante al de Zeus en el Olimpo griego. En este caso, el mensaje es claro: lo griego (lo occidental) es parte de la cultura andina contemporánea.

Pero, ¿cuál es la naturaleza de este diálogo?, ¿cuál es el sentido de la intertextualidad transcultural entre la *Odisea* y *Rosa Cuchillo* y de las subversiones generadas en la novela? Desde nuestra óptica, estas estrategias discursivas apuntan a subrayar los puntos de articulación entre las dos tradiciones en contacto⁵⁹ para, a partir de allí, repensar y renovar los términos del diálogo entre lo occidental y lo andino más allá del colonialismo. Así, el empleo de la intertextualidad transcultural en la novela actualiza una propuesta alternativa a la crisis del sistema moderno/colonial desde la matriz del pensamiento andino. Se propone una relación desjerarquizada que ya no esté basada en el antagonismo intercultural sino, más bien, en la complementariedad entre las semiósferas en contacto, de acuerdo con el principio dialógico del *tinkuy* andino.

⁵⁷ También podemos subrayar la presencia de los mitos de Jasón y los Argonautas y de la venganza de Medea en “*Tutupaka Llaqta*” [Pueblo de Tutupaka], relato traducido como “El mancebo que venció al diablo” (cfr. Lira 1990: 98-141).

⁵⁸ Huampu es el padre de Wayra (perro de Rosa), quien a su vez resulta ser el “Dios del Viento” (Colchado 1997: 186).

⁵⁹ Podemos mencionar algunas semejanzas entre la mitología griega y andina: el politeísmo, la condición humanizada de las divinidades y la capacidad de los dioses para transfigurarse en animales y seres humanos (por ejemplo, piénsese en Zeus que se puede transformar en águila o en Cuniraya que se convierte en pájaro para fecundar a Cavillaca [Arguedas 1975:26]).

4.2.3. La *Divina Comedia* y *Rosa Cuchillo*

La intertextualidad transcultural también se evidencia en el diálogo que se establece entre la configuración del mundo ultraterreno de *Rosa Cuchillo* y el diseño del mundo representado en la *Divina Comedia*. Sobre este punto, la crítica mayoritariamente se dedica a mencionar las semejanzas entre los mundos representados de *Rosa Cuchillo* y la *Divina Comedia* sin penetrar en el nivel semántico del texto. En particular, destacan las similitudes entre el *Ukhu Pacha* y el infierno, el cerro Auquimarca y el purgatorio y el *Tutayaq Ukhuman* y el limbo dantesco. A nosotros nos interesa poner en relieve cómo esta relación intertextual evoca la dinámica de la *disyunción cultural* (Larrú 1995: 331) ya que asistimos a la apropiación y resemantización de la estructura dantesca occidental a partir de la cosmovisión andina para que dicho modelo se convierta en vehículo transmisor del pensamiento andino.

En primer lugar, antes que instaurarse simplemente como una variante del purgatorio, el interior del cerro Auquimarca se configura como una inversión de la situación caótica del *Kay Pacha* o mundo de aquí y ahora, es decir del “mundo al revés” que vive la comunidad andina desde la época de la Conquista, exacerbado por la catástrofe del conflicto armado interno. Dentro del cerro, las almas de los *runakuna* que han fallecido continúan trabajando en las faenas agrícolas y de pastoreo pero, esta vez, en un ambiente armónico y alegre, signado por la fertilidad, y en el que cohabitan junto a los dioses-montaña:

Nosotros estamos yendo a la chacra de los aukis [dioses-montaña] a cosechar kusais, esas papas grandes, amarillosas. Vamos a hacer pachamanca celebrando el nacimiento de las crietas de la venada shilpi rinri (...). Nuevamente agradeciéndole a la muchacha, empecé a alejarme, en tanto ellos volvían al baile, moviéndose al compás de tinyas, quenas y zampoñas (Colchado 1997: 32).

Entonces, la ficcionalización de la tradición cultural andina en *Rosa Cuchillo*, a través de una estructura similar a la de la obra dantesca, está transmitiendo al receptor el saber andino, su forma de entender y de relacionarse con el mundo. En este caso, su concepción sobre la muerte. En el mundo andino, como anota Manuel Larrú: “la muerte no es una abolición radical. Más allá del rito de pasaje que se realiza en la ceremonia de entierro, pichqay, continúa otra forma de existencia que se desarrolla en el hanan pacha, o en el espacio dominado por los *apus* donde el comunero continúa, en situación de normalidad, ya no de mundo al revés, trabajando sus tierras” (1995: 335).

En segundo lugar, destaca la relación entre los pecados que son castigados en el *Ukhu Pacha* representado en *Rosa Cuchillo* con las infracciones sociales condenadas en la comunidad andina como una muestra más de la articulación creativa de las tradiciones literario-religiosas occidentales y andinas. Así, en medio de este “infierno andino”, Rosa encuentra diversos seres maléficos del imaginario de los andes como: *ninamulas* (espíritus de mujeres que convivieron con sacerdotes); *waqwas* (cabezas voladoras de brujas y mujeres adúlteras); *hutchkas* (espíritus de hermanos incestuosos convertidos en ratones); *qarqachas* (espíritus de personas que han cometido otras formas de incesto); *biocochos* (aves que habitan el *Ukhu Pacha* que, siguiendo a Juan Ansión, podemos asociar a los *visscochos* o cabezas voladoras de brujas⁶⁰ [Ansión 1987: 149]); *nákaq* (degolladores que extraen la grasa de sus víctimas); *qolqolias* (“vísceras de los glotones que se desplazan como cuerpos vivos” [Colchado 1997: 107]); y también los espíritus de las mujeres que, por decisión propia, cometieron aborto. De esta manera, vemos que de los pecados que se castigan en el *Ukhu Pacha* diseñado en la novela destacan los diversos tipos de relaciones sexuales prohibidas, la gula y el asesinato. Al respecto, como sostiene Juan Ansión, estos pecados se articulan

⁶⁰ Ansión anota que las brujas están asociadas a lo demoníaco en el imaginario andino (1987: 152).

entre sí por ser expresiones del egoísmo, pecado capital para un grupo social basado en las relaciones de reciprocidad y complementariedad:

Los cuatro grandes pecados ya mencionados (el incesto, el robo, la mentira y la ociosidad) no son sino cuatro formas de romper la reciprocidad. A esto habría que agregarle el asesinato que es la ruptura más radical de la reciprocidad, la avaricia de aquel que se niega a redistribuir a los pobres al menos una parte de lo que posee, y la envidia (Ansión 1987: 185).

Las relaciones sexuales incestuosas rompen el esquema económico andino basado en el intercambio de productos y de fuerza de trabajo. De un lado, puesto que impiden la articulación entre las diversas familias lo cual quiebra los lazos de articulación comunitaria (debilitamiento de la cohesión social) y, de otro, porque no contribuyen al crecimiento demográfico de la comunidad (debilitamiento de la fuerza social). Es por ello que los infractores de la reciprocidad adoptan figuras del caos (demoníacas o zoomorfas) porque, al infringir el orden de la sociedad, descienden al dominio de la naturaleza y de la anticultura (Ansión 1987: 152). Lo mismo sucede en el caso de los asesinos, como los degolladores o las mujeres que abortan voluntariamente a sus hijos. En ambos casos, se está eliminando la fuerza laboral real (la grasa que extrae el *nákaq* o el *pishtaco* constituye una representación de la energía de los *runakuna*) o potencial (las mujeres, al abortar, impiden la proliferación de la colectividad) de la sociedad andina. Finalmente, la glotonería constituye otra forma de egoísmo ya que es expresión de quienes acumulan sus bienes alimenticios sin compartirlos con la comunidad: la gula implica un exceso que rompe con el equilibrio del sistema andino. Una vez más, los significados del pensamiento andino se expresan a través de significantes o formas occidentales reapropiados desde una matriz cultural andina, en este caso, se trata de las infracciones a las normas de una ética comunitaria que se postula como alternativa a la crisis de la sociedad occidental.

De otro lado, en relación a la resemantización andina de la obra de Dante, podemos afirmar, siguiendo a Miguel Ángel Huamán (2006: 380), que la estructura dantesca se subvierte en *Rosa Cuchillo*. Recordemos que en el primer capítulo, vimos que Huamán concebía el mundo representado de la novela como un ámbito diferencial en el que confluyen y conviven diversos flujos espacio-temporales. De esta manera, en *Rosa Cuchillo* no estamos ante tres espacios distintos y claramente delimitados, como sucede en las tres dimensiones (infierno, purgatorio y cielo) representadas en la *Divina Comedia*. Por un lado, esto se produce en función de la inscripción de ciertos códigos culturales del pensamiento andino, como las premoniciones (por medio de señales o sueños)⁶¹, el viaje de las almas de los *runakuna* que “recogen sus pasos” cuando están próximos a morir (como el caso del Ayrabambino que hace bailar al condenado), entre otros. Por otro lado, esta subversión y renovación del modelo dantesco es explotada por el narrador gracias a su destreza en el manejo de las técnicas de vanguardia como: la pluralidad de perspectivas narrativas para contar los eventos del conflicto armado interno (los testimonios de los diversos actores, vivos o muertos), la superposición de planos temporales en la narración, la experimentación con el lenguaje (el bilenguaje), la construcción de un lector que participe activamente en la construcción del sentido de la novela (por ejemplo, la crítica de la lectura tradicional, en silencio, del texto), entre otras.

Podemos afirmar que la disyunción literaria y el empleo de las técnicas de vanguardia enmarcan la reinscripción y transmisión del imaginario andino en la novela. De esta forma, contribuyen no solo a demostrar el carácter actuante del pensamiento andino en la sociedad contemporánea sino también a plasmar el deseo de cambio radical

⁶¹ Por ejemplo, los sueños premonitorios de Mariano Ochante sobre su muerte (cuando las “Almas de la sentencia” se llevan su espíritu. Colchado 1997: 201), los sueños de Liborio sobre los maltratos que recibe Angicha tras ser capturada luego de asesinar al camarada Flavio (212) y los de Rosa Cuchillo sobre la muerte de Liborio (214), vaticinios que llegan a suceder en la historia.

respecto al sistema moderno en crisis proponiendo una alternativa integradora y dialógica que supere el fracaso de dicho sistema.

4.2.4. El *yanantin* y la estructura de la novela

Los aspectos que hemos examinado en relación a la intertextualidad transcultural, constituyen una nueva expresión de la vocación dialógica que anima la novela, de su condición de espacio textual en el que se produce la articulación de tradiciones discursivas de semiósferas distintas en el marco de una relación de complementariedad. Puesto que nuestro interés en esta tesis es relevar la dimensión actuante del pensamiento andino en la novela, podemos plantear que las relaciones de intertextualidad transcultural analizadas podrían graficarse de la siguiente manera:

	ALLAUCA	ICHUQ	
HANAN	Técnicas de vanguardia	Tradición clásica europea	LO OCCIDENTAL
	Narración oral	Mitología andina	LO CANÓNICO
URIN			LO NO CANÓNICO
	EXPRESIÓN	CONTENIDO	LO ANDINO

Es evidente que este complejo sistema de relaciones intertextuales evoca al esquema del *yanantin* andino. En este sistema, encontramos dos divisiones *saya*: una *allauca* (a la derecha), reservada para el plano de la expresión, y otra *ichuq* (a la izquierda) que comprende el plano del contenido de *Rosa Cuchillo*. Desde un enfoque sociohistórico, en el que occidente resulta vencedor frente a lo andino desde el primigenio choque entre las huestes hispánicas y la multitud andina hace casi quinientos años, el *yanantin* resultaría tal como lo hemos esquematizado: lo occidental en el nivel superior o *hanan* y lo andino en el inferior o *urin*. Así, en el *suyu hanan-allauca* deberíamos ubicar a las técnicas de vanguardia y en el *suyu urin-allauca*, a las estrategias de narración oral que examinamos en el capítulo anterior. Por otra parte, la tradición clásica europea ocuparía el *suyu hanan-ichuq* mientras que la tradición oral andina se ubicaría en la *suyu urin-ichuq*. Observamos, entonces, que los modelos de expresión (las técnicas de vanguardia) y de contenido occidentales (la *Biblia*, la *Odisea* y la *Divina Comedia*), manifestaciones de lo canónico y de la institucionalidad literaria, se sitúan en el nivel *hanan* o dominante; mientras que sus pares andinos (la narración oral y los mitos andinos), se ubican en el nivel bajo o *urin*. Sin embargo, al igual que en el caso del anunciado *pachacuti* al final de la historia (plano del contenido), podemos plantear que este *yanantin textual* se ha estructurado a partir de un *pachacuti discursivo* (plano de la expresión) que reorganiza los elementos del esquema que hemos esbozado inicialmente. De este modo, se produce un *cuti*, una alternancia de contrarios: los elementos *urin* (andinos), inestables y no canónicos, subvierten a los pares *hanan* (occidentales). Lo que antes estaba arriba ahora está abajo⁶². De esta manera, la estructuración intertextual de la novela se configura como una encarnación del *pachacuti* y de la utopía andina: el plano de la expresión dialoga claramente con el

⁶² Como anota Manuel Larrú, la oralidad se inscribe en la escritura y en nuestra tradición literaria (el canon) para subvertirla y cuestionarla: “luego de siglos de resistencia, [la oralidad] intenta tomarse su revancha en el terreno de la propia institucionalidad de la escritura: la literatura” (1995: 315).

sentido de la novela. Podemos concluir que *Rosa Cuchillo* ha sido diseñada sobre la base del siguiente esquema:

	ALLAUCA	ICHUQ	
HANAN	Mitología andina	Narración oral	LO ANDINO LO NO CANÓNICO
	Tradición clásica europea	Técnicas de vanguardia	LO CANÓNICO LO OCCIDENTAL
URIN	CONTENIDO	EXPRESIÓN	

El hecho de que el discurso andino se ubique en la parte superior o *hanan* en este modelo indica la propuesta de una vía de superación al fracaso del Estado moderno en el Perú (incapaz de articular a nuestra nación) desde una racionalidad alternativa. En tal virtud, el *pachacuti discursivo* de *Rosa Cuchillo* se configura como una estrategia que expresa el deseo de un cambio sociocultural dialógico a través de la reinstalación del sistema andino signado por la complementariedad y el *tinkuy*, antes que por el antagonismo y la confrontación. En síntesis, encontramos que la novela, concebida a partir de estructuras de pensamiento andinas, ofrece un espacio textual en el que se plasma una coexistencia integradora (Huamán 2006: 383) entre lo occidental y lo andino más allá de las estructuras de poder del sistema moderno/colonial.

4.3. EL MEDIADOR CULTURAL: HACIA UNA RAZÓN DIALÓGICA

Las estrategias discursivas y la configuración del mundo representado de *Rosa Cuchillo* remiten claramente a la visión del mundo o conocimiento que el emisor transmite al receptor del texto. En otras palabras, a partir de los rasgos textuales de la novela podemos reconstruir el perfil de la entidad que ha estructurado la obra y que ha inventado al narrador, agente enunciativo de su discurso. A esta entidad, como ya adelantamos en el primer capítulo, la denominamos autor implicado. Consideramos que es necesario subrayar el rol del autor implicado en la novela, puesto que lo concebimos como un mediador cultural que lucha por construir lazos que trasciendan esa brecha colonial existente entre las semiósferas en contacto (occidental y andina en este caso) en busca de su integración (Pacheco 1992: 170).

Esta imagen del autor implicado viene a reforzar el carácter bicultural y alternativo de *Rosa Cuchillo* en relación a la tradición literaria peruana. Esta condición la erige como un texto límite o frontera (Huamán 1994: 21). Es fronterizo porque, al ubicarse en los límites de las tecnologías de la palabra (la oralidad y la escritura), es periférico tanto al interior del sistema letrado hegemónico cuanto dentro de las comunidades en las que predomina la comunicación oral. Asimismo, este texto se inscribe en las fronteras de la cultura dominante, del sistema literario “culto”, y, a la vez, permanece abierto a la oralidad ya que se nutre creativamente de la cultura popular andina (Lienhard 1992: 113). Al respecto, Martín Lienhard anota que la principal característica de la escritura alternativa es la apropiación de una “formación de tradición metropolitana (en este caso [se refiere a los textos de Juan Rulfo], la novela vanguardista) para elaborar literariamente el discurso de un sector marginado (...). Para el escritor profundamente marcado por una experiencia ‘provinciana’, las prácticas

simbólicas, rituales y narrativas de estos sectores predominantemente orales constituyen como un “texto” que penetrará de varios modos en el intertexto de la narración escrita” (Lienhard 1992: 181). Esta hibridación entre la escritura occidental y la oralidad tradicional genera que los textos de literatura escrita alternativa estén signados por una “doble determinación” ya que, en ellos, el autor se escinde en dos instancias diferenciadas: a) el “dueño de la escritura” y b) el “depositario de la memoria oral” (Lienhard 1992: 114). La primera instancia “corresponde al autor oficial del texto en su conjunto, que controla la producción del sentido” (Lienhard 1992: 114). En este caso, el autor implicado se inserta en la institución de la escritura ligada a la tradición canónica occidental representada en *Rosa Cuchillo* tanto en el empleo de las técnicas de vanguardia cuanto en la intertextualidad transcultural porque facilitan una “recepción puramente ‘occidental’ de los textos” (181). En cuanto a la segunda instancia, es evidente que el autor implicado plasma su voluntad de representar la memoria colectiva andina. Podemos ejemplificar este rasgo, si observamos las escenas en las que se ficcionaliza la dinámica de la transmisión de la tradición oral o las secuencias en las que se hace una descripción de las costumbres andinas. Nos referimos, por ejemplo, a los diálogos entre Wayra y Rosa en los que aquel le va explicando la naturaleza de los seres del panteón andino y la secuencia en la que Mariano Ochante explica el rito del *pichkay*⁶³. Ejemplos de este tipo demuestran la competencia del autor implicado respecto al referente cultural representado. En este sentido, constatamos que esta entidad utiliza la escritura literaria como un medio de conservación de la memoria cultural andina, como recurso mnemotécnico dentro de un sistema “que continúa siendo predominantemente oral” (Lienhard 1992: 113). De esta forma, se manifiesta su deseo de otorgar a la sociedad andina (inicialmente carente de la tecnología de la escritura

⁶³ “La poca gente que queda en el pueblo dice que ha ido a la quebrada a lavar las ropas de la difunta y han preparado toda clase de comidas para ofrecérsela a la almita... Hoy por la noche será la velación de su ropa...” (Colchado 1997: 88).

alfabética) una escritura que pueda (re)inscribir su tradición cultural en los tiempos modernos (Lienhard 1992: 134). En este nivel, podemos plantear que este “sujeto compilador” ha construido en la novela un depósito o archivo que ha ido llenando con los mitos y códigos culturales de la tradición andina en busca de una imagen fundadora de una nueva nación basada en el modelo de mundo andino regido por el principio de la dualidad y la complementariedad.

Otro rasgo que evidencia el carácter actuante de las categorías cognitivas andinas en la novela, es el papel del autor implicado en la estructuración del texto. Planteamos que esta instancia autorial evoca el rol ordenador del *chaupi*, el elemento central del *yanantin*. De esta forma, podemos asumir que ocupa la posición del Inca en el *yanantin textual* de *Rosa Cuchillo*: es el agente ordenador o estructurador de la novela y el garante de la coherencia del texto construido sobre la base de categorías cognitivas andinas (*tinkuy*, *pachacuti*, *yanantin*, etc.). Asimismo, es el mediador cultural que posibilita una relación dialógica entre la oralidad y la escritura, entre lo andino y lo occidental, entre lo culto y lo popular.

Podemos concluir que este mediador cultural se configura como un intelectual fronterizo que intenta reformular los términos del diálogo entre lo occidental y lo andino, esto es, trascender las jerarquías coloniales entre la oralidad y la escritura, reenderizar las relaciones entre el castellano y el quechua, subvertir y renovar la lengua oficial desde la lengua popular andina. A partir de estas operaciones nos interpela a replantear nuestro ámbito cultural, social y político signado por el neocolonialismo. Así, en *Rosa Cuchillo* no encontramos una utilización o manipulación de los códigos del mundo andino para obtener fines de tipo individualista ya que esto implicaría caer en el egoísmo, actitud que rompe con el principio de reciprocidad que guía la ética comunitaria andina (base del pensamiento del autor implicado). La conjunción de esta

vocación ética con el evidente carácter activo del pensamiento andino en el texto expresan la actitud descolonizadora del mediador cultural la cual le permite deconstruir la tradicional oposición entre la representación mimética (*hablar del runa*) y la representación política (*hablar por el runa*) planteando una tercera opción: *hablar con el runa*, dialogar con el otro andino en un acto comunicativo signado por el *tinkuy* que trascienda las jerarquías propias del sistema moderno/colonial. La búsqueda de este diálogo remite al horizonte de la utopía en el texto. Este es el modelo de mundo alternativo que puede sustituir al injusto sistema imperante. Los rasgos textuales que hemos examinado no hacen sino confirmar esta afirmación ya que obligan al lector a expandir sus modos de comprensión del mundo, a “abrirse a lo otro, a la diferencia de lo evocado por el texto, de prepararse a no imponer una explicación sobre la realidad ficcional que provenga exclusivamente de su propia formación racionalista y occidentalizada” (Pacheco 1992: 92). En este contexto, podemos comprender que la voluntad creativa del autor implicado, que subvierte el lenguaje y el género novelístico, somete a crítica nuestro propio lugar de enunciación, las contradicciones y fisuras de nuestra visión occidental (y colonial) de la realidad. En conclusión, nos interpela a abandonar nuestro paradigma monológico: en vez de “darle la palabra al otro” (escenario en el que el sujeto letrado occidental mantiene su autoridad sobre el sujeto diferente), necesitamos replantear los términos de la conversación *más allá* del colonialismo, respetar su diferencia cultural y asumir un rol activo en la construcción de la unión intercultural de nuestro país.

CAPÍTULO V

VIOLENCIA Y CRÍTICA POSTCOLONIAL EN *ROSA CUCHILLO*

En el capítulo anterior profundizamos en el examen de la dualidad andina en *Rosa Cuchillo* confirmando la vocación integradora del texto en las imágenes en las que se representa este principio cognitivo. Asimismo, demostramos cómo el complejo sistema de relaciones intertextuales generadas en la novela evoca el modelo del *yanantin* y la dinámica del *pachacuti*, lo cual dialoga con el sentido utópico y el carácter alternativo de la novela. Ello nos llevó a configurar la imagen del autor implicado de *Rosa Cuchillo* como un *chaupi* o mediador cultural entre las semiósferas occidental y andina. En este capítulo, finalizaremos nuestro estudio sobre *Rosa Cuchillo* a partir del análisis de la representación discursiva del conflicto armado interno (1980-2000) en la novela. Con la exploración de este aspecto fundamental del texto, creemos que podemos demostrar cabalmente que en esta novela se construye un discurso crítico postcolonial que cuestiona las fricciones del sistema moderno/colonial en el Perú graficadas dramáticamente en la ficcionalización de dicha catástrofe social. Este discurso crítico, como hemos visto en los capítulos anteriores, se sostiene sobre la base del pensamiento andino actuante en la novela, concebido como una racionalidad dialógica que tiende a la articulación antes que al antagonismo. Desde esta perspectiva, se genera un espacio discursivo utópico en el que se produce un encuentro horizontal entre lo andino y lo occidental que trasciende las jerarquías coloniales inherentes a la modernidad.

5.1. LA VIOLENCIA Y EL DISCURSO: CAOS E INESTABILIDAD

Como ha señalado la crítica (Baquerizo 1997: 138, Galdo 2000: 102, entre otros), uno de los rasgos más sobresalientes de la arquitectura novelesca de *Rosa Cuchillo* es la utilización de diversas perspectivas en la narración, sobre todo en relación a las imágenes del conflicto armado interno representadas en la novela. Sin embargo, tan solo se ha mencionado este aspecto sin indagar en la significación que esta estrategia discursiva aporta al sentido del texto. Para desarrollar este tema citemos un fragmento que consideramos particularmente iluminador. Nos referimos al pasaje en el que Rosa y Wayra escuchan unas voces en el *Ukhu Pacha*:

- ... dimos muerte a los tres ingenieros y al chofer...
- (...)
- ... su responsabilidad en la matanza de los penales...
- (...)
- ... primero contra Belaúnde, después contra García...
- (...)
- ... en Uchuraccay luego de la masacre de los periodistas...
- (...)
- ... fosas comunes en Pucayacu, Pomatambo, Accomarca, Cayara...
- (...)
- ... el general Noel, Jefe de la zona de emergencia...
- (...)
- ... violamos a las terrucas, después lanzamos granadas...
- (...)
- ... con lo de Lucanamarca, les dimos la lección, dijo... (Colchado 1997: 109-110).

Notamos a simple vista que estamos frente al empleo de la *enumeración caótica* en la novela: una sucesión vertiginosa de enunciados o voces que expresan distintas facetas de la violencia política durante el conflicto armado interno. Una vez más, el equilibrio entre expresión y contenido cobra protagonismo en el texto puesto que la enumeración caótica se utiliza para inscribir diversas voces que ofrecen distintas versiones sobre los tiempos de caos. Podemos profundizar en nuestro análisis si reparamos en que estas voces no hacen sino testimoniar sobre la violencia del discurso autoritario tanto del Estado (“fosas comunes”, “la matanza de los penales”, etc.) cuanto

de SL (“con lo de Lucanamarca⁶⁴, les dimos una lección”, “dimos muerte a los tres ingenieros”, etc.). De esta forma, entendemos que la pluralidad de perspectivas patente en la novela (sintetizada cabalmente en el fragmento que analizamos) supone una contundente crítica a las dos caras del autoritarismo dominantes en los tiempos de la extrema violencia: de un lado, a la imposición monológica de un punto de vista determinado (SL) y, de otro, a la censura de las memorias disidentes que puedan socavar la Historia oficial (Estado). Mientras el ejército viola los derechos humanos de los habitantes de la sierra por no considerarlos ciudadanos (Manrique 2002: 326 y ss.); la ideología senderista, desubjetiviza a sus militantes, convirtiéndolos en objetos que dependen de la ideología del partido. En síntesis, el espacio discursivo polifónico⁶⁵ del texto, dinámico e inclusivo, se opone al ámbito opresor diseñado por los discursos autoritarios.

Junto a la pluralidad de perspectivas, destaca también el hecho de que *Rosa Cuchillo* no posea marca alguna (títulos o números, por ejemplo) que le permita distinguir al receptor entre capítulos o partes. De esta forma, el texto está compuesto como un flujo caótico en el que se yuxtaponen diversos fragmentos narrativos. Planteamos que esta “desestructuración” representa discursivamente la aguda crisis social (evidenciada por el conflicto armado) formalizada en el plano del contenido. El hecho de no haber *ordenado* los segmentos narrativos en partes o capítulos supone que el autor implicado desea comunicarnos que en los tiempos de la violencia política imperaba el caos, el no-orden. Así, podemos afirmar que la fragmentación del texto

⁶⁴ En el mes de Julio de 1984 se descubre cuatro fosas comunes en Pucayacu. En agosto de 1985 se produce la masacre de Accomarca; los días 18 y 19 de Junio de 1986, la matanza de los penales y la de Cayara, en Mayo de 1988, todas ellas perpetradas por las FF. AA. durante los gobiernos de Belaunde y García. El 24 de Julio de 1988 en *El Diario*, periódico oficial de SL, Abimael Guzmán, líder de la organización subversiva, justifica la matanza de la comunidad de Lucanamarca en la que un grupo de senderistas degolló a más de ochenta personas en Abril de 1983 (Manrique 2002: 43).

⁶⁵ El carácter polifónico de la novela se manifiesta en dos niveles: a) en la pluralidad de perspectivas y voces autónomas que no se reducen monológicamente a un centro dominador ideológico; y b) en la reunión de materiales discursivos heterogéneos en el tejido novelístico como los mitos de tradición oral andina, la utopía andina, el discurso de SL, la Historia de los años del conflicto etc. (cfr. Bajtín 1993: 31).

novelístico constituye una forma de “violencia narrativa” (Dorfman 1970: 35-37) que se instaura como el “correlato narrativo del abrupto, resquebrajado, casi epiléptico dominio que ejerce la violencia en los cuerpos de los hombres” (Dorfman 1970: 24). A la vez, este des-orden, signado por la extrema violencia, también está graficando un momento clave de inestabilidad que, desde una perspectiva utópica andina, indica no solo el fracaso (la muerte) del sistema moderno/colonial sino el tránsito hacia la restauración (el renacimiento) del *orden* andino. Estos aspectos discursivos se plasman, por ejemplo, en la escena en la que Liborio es despedazado con la explosión de granadas de guerra al final de la novela (Colchado 1997: 213-214). En este sentido, siguiendo a Mijail Bajtín, podemos plantear que el autor implicado posee una “concepción carnavalesca del mundo” puesto que, en este caso, la catástrofe social y la crisis de la modernidad colonial se encarnan en el cuerpo individual (de Liborio): “El cuerpo adquiere una escala cósmica mientras que el cosmos se corporaliza” (Bajtín 1988: 305). Se establece, entonces, una relación que une cuerpo-pueblo-historia-cosmos basada en la renovación (recuérdese que Liborio regresa de la muerte a “voltear el mundo”), en la alternancia de la muerte y la vida.

5.2. EL MONOLOGISMO DE SL ANTE LA COMUNIDAD ANDINA

La presencia de SL en el relato constituye un elemento central en la representación del tema de la violencia política en *Rosa Cuchillo*. En la novela, SL expresa la violencia del discurso autoritario intentando homogenizar violentamente a la comunidad andina puesto que es ciego ante las dinámicas culturales al interior de este grupo social. El hecho de que los senderistas importen acrítica y distorsionadamente el marxismo y el maoísmo (a diferencia de Mariátegui, por ejemplo, cfr. Manrique 2002:

109) como base de su ideología, reproduce la misma política neocolonial, silenciadora y excluyente, que implantó la elite criolla en nuestras tierras. Así, luego de la inicial aceptación de la prédica senderista por parte de un sector de la comunidad andina tradicional (en los lugares de nula presencia estatal⁶⁶, en los que imperaba la faz colonial de la modernidad), aparecen ciertas contradicciones que marcan su distanciamiento de SL, en particular, la miopía de los senderistas ante la diferencia cultural. Esto se produce porque estos perciben la sociedad peruana a través de una visión que solo atiende a las diferencias de clase: “la clase obrera o proletaria era la más desposeída (...) mientras que el campesino, aun con un pedacito de tierra, era propietario o, si no la tenía, aspiraba a ello, convirtiéndose así en una fuerza burguesa (...) que tendía a la propiedad privada” (Colchado 1997: 93). De otro lado, se condena que los líderes senderistas prohíban y no respeten las tradiciones andinas y también que destruyan las vías de comunicación con otros pueblos y la costa. Al respecto, Mariano Ochante narra lo siguiente: “Nunca se había faltado a la tradición... Cosas así empezaron cada vez más a incomodarnos... Supimos que los de Huancasancos estaban desganados desde que los compañeros les anunciaron que iban a paralizar la construcción de la carretera hacia Lucanas y la costa. Eso significaba que ya no podrían comerciar con lana y ganado” (135). De este modo, se critica la intolerancia de SL ante los usos y costumbres de quienes dice representar (“El Partido necesitaba urgente en esta coyuntura el concurso voluntario de lo huajchas [huérfanos], sus hijos más preclaros”. Colchado 1997: 19). Esta ceguera ideológica les impide apreciar la dinámica de la resistencia cultural andina como expresión de identidad colectiva ni atender las problemáticas reales de dicho grupo sociocultural. Es por ello que no comprenden que

⁶⁶ Manrique explica que el campesinado andino opta por sacrificar su libertad por la obtención de beneficios mediatos (que nunca proporcionó el Estado peruano). Esta aceptación se ve facilitada por la prolongada interiorización del autoritarismo en nuestra sociedad y por la sensación de postergación socioeconómica de estos sectores (2002: 104).

las carreteras representan puentes de articulación con otras comunidades con las que se establece relaciones de intercambio y reciprocidad. Algo similar ocurre cuando la columna senderista mata a un campesino de la emblemática comunidad de Uchuraccay quien desea ir a trabajar en vez de entrenar para la revolución (Colchado 1997: 111). Esta flagrante contradicción da como resultado que la comunidad decida exterminar a los senderistas después (112). La frase de Mariano Ochante sintetiza esta situación: “Yo lo veía peligroso. La gente se estaba desencantando...” (135). En la novela, entonces, se cuestiona las fisuras del proyecto autoritario de SL (la incontestable “línea del Partido”) ya que al ser puesta en práctica se revela tan monológica frente al otro como el discurso moderno/colonial.

5.3. GÉNERO, MEMORIA Y VIOLENCIA

Podemos profundizar en nuestra exploración del tema de la violencia política en *Rosa Cuchillo* como expresión del fracaso del sistema moderno/colonial en el Perú, si atendemos la problemática del género en la novela⁶⁷. En el capítulo anterior nos hemos aproximado a este aspecto cuando examinamos la relación intertextual que se establece entre la *Odisea* y *Rosa Cuchillo* planteando los puentes que se establecen entre Rosa y Odiseo.

El hecho de que Rosa Cuchillo sea la protagonista del relato implica que la violencia política ha desestabilizado, en cierta medida, el sistema patriarcal moderno signado por relaciones de poder que subalternizan a la mujer. Si bien en la construcción del personaje protagónico se subraya el rol social “asignado” a la mujer en la sociedad patriarcal (ser madre), notamos que a partir de esta “reafirmación” se subvierte el debate

⁶⁷ De hecho, Walter Dignolo sostiene que el cruce entre las teorías postcoloniales y los estudios de género implica un avance epistemológico para evaluar los procesos de la modernidad en espacios signados por el neocolonialismo como en el caso del Perú (Dignolo 2003: 196).

público (la problemática sobre el conflicto armado) desde la memoria de un sujeto cuya voz, tradicionalmente, ha sido enclaustrada en la esfera privada. En medio de la crisis del sistema moderno en el Perú emergen nuevas voces que reclaman un espacio de enunciación. En este caso, la madre de una de las víctimas de la guerra tiene voz en la institucionalidad de la escritura, en la literatura. Como Rosa, actualmente muchas mujeres víctimas (directas o indirectas) de la violencia política han cobrado protagonismo en la forja de opinión sobre el conflicto armado interno ya que han aparecido como “portadoras de la memoria social de las violaciones de los derechos humanos” (Jelin 2002: 115). Adicionalmente, esta subversión del falocentrismo moderno patente en la novela se articula a la descolonización o liberación de la memoria y del pensamiento de la sociedad andina porque a través del viaje de Rosa (“portadora de la memoria”) se expone gran parte del bagaje cultural de este grupo social⁶⁸. De este modo, la resistencia cultural y la batalla contra el olvido de la catástrofe social se unen a la revaloración del rol sociopolítico del sujeto femenino. Entonces, en el marco de la dualidad andina, basada en la complementariedad de contrarios antes que en el antagonismo, se postula una articulación horizontal y dialógica entre lo masculino y lo femenino en *Rosa Cuchillo*.

Podemos ahondar más en el análisis de la violencia desde esta perspectiva de género. En la novela se ficcionalizan muchos casos de violación de los derechos humanos por parte de los diversos agentes del conflicto. Durante estas masacres cobra relevancia la representación de las violaciones de mujeres andinas ultrajadas por las FF. AA.⁶⁹ que establecen una analogía entre el cuerpo lacerado de la mujer y el cuerpo

⁶⁸ Esta configuración del sujeto femenino como portador de la memoria cultural andina ya aparece en el cuento “De dioses y demonios” incluido en el volumen *Hacia el Janaq Pacha* (Colchado 2002: 225-236).

⁶⁹ Cuando el ejército irrumpe en Illaurocancha, “Rosa vio cómo los militares sacaban a las mujeres, a las más jóvenes, entre ellas a Clara Tinacopa y a Leonida Ricse. También a Anita Chapillaquén, que estaba embarazada, y a Rosalía Janampa, una niña de doce años. Arrastrando las llevaron hasta unos matorrales, y allí las violaron. Ella, llorando, oía sus gritos en el viento que subía del río” (Colchado 1997: 141).

torturado de la nación. Sobre este punto, el caso de la camarada Angicha es emblemático. Luego de ser capturada por el ejército es llevada al cuartel de Castropampa donde sufre una violación múltiple y una serie de torturas. Destaca el hecho de que estas aterradoras escenas sean narradas desde la perspectiva de uno de los soldados que la ultraja. Esto subraya fundamentalmente dos aspectos: en primer lugar, la percepción de los soldados sobre el conflicto armado interno como una “guerra interna”. En esta perspectiva, estos se imaginan como un ejército de ocupación combatiendo la subversión en el extranjero (como en el caso de la guerra entre Estados Unidos y Vietnam). Así, se enfatiza “el abismo étnico y racial que separaba a los soldados de origen criollo o selvático, profundamente imbuidos de prejuicios de tipo racista que consagran la ‘inferioridad natural’ de los indígenas, enviados a combatir en regiones rurales serranas” (Manrique 2002: 327). En segundo lugar, podemos señalar que Angicha, en tanto líder senderista, es percibida por los soldados como una “mujer peligrosa” que amenaza el dominio patriarcal moderno. Si tenemos en cuenta que el sujeto militarizado (sea del ejército peruano o subversivo) reúne tradicionalmente las variables de la masculinidad y el poder, comprenderemos que la tortura de Angicha efectuada por los miembros de las FF. AA. remarca el poder patriarcal sobre el cuerpo femenino y que su muerte restituye el orden falocéntrico (Newman 1991: 142): “Luego de abusarla, la dejaron cuarentidós horas *totalmente desnuda*. En seguida, vinieron los interrogatorios, las torturas. Por más que le metíamos corriente en los *senos*, en la *vagina*, la terruca no hablaba (...). ¡Mátenme, cobardes, no tengan miedo!” (Colchado 1997: 204. Énfasis nuestro). En este caso la masculinidad reafirma todo su poder. De un lado, el despojo de la vestimenta implica deshumanizar al sujeto femenino (recuérdese que, desde la perspectiva moderna-occidental, la ropa se asocia a la cultura) lo que contribuye a su desterritorialización. De otro, la focalización de la violencia en las

partes del cuerpo que señalan la otredad femenina (senos y vagina) indica una desesperada e irracional afirmación del poder patriarcal frente al temor que produce la amenaza de la diferencia (étnica, sexual, racial). Como precisa Elizabeth Jelin:

Todos los informes existentes sobre la tortura indican que el cuerpo femenino siempre fue un objeto “especial” para los torturadores. El tratamiento de las mujeres incluía siempre una alta dosis de violencia sexual. Los cuerpos de las mujeres —sus vaginas, sus úteros, sus senos—, ligados a la identidad femenina como objeto sexual, como esposas y como madres, eran claros objetos de tortura sexual (Jelin 2002: 102-103).

De esta manera, el suplicio de Angicha, desde la perspectiva del discurso autoritario, se legitima en tanto que los militares consideran que ella ha muerto simbólicamente como ciudadana (condición en la que el sujeto no tiene derechos y en la que se puede abusar de este impunemente) porque su opción política (SL) atenta contra el orden de la nación y el sistema falocéntrico moderno. En este sentido, *Rosa Cuchillo* devela la memoria del cuerpo⁷⁰ aquella que se ha encarnado de forma vesánica en la nación peruana y que ha sido silenciada por la Historia oficial. En tal virtud, la novela propone que en nuestro país, la violencia del discurso autoritario del Estado está impregnada de las huellas del carácter colonizador de la modernidad. En este punto, aparece la oposición entre el discurso público y el discurso secreto. En el primero, el Estado lucha contra aquellos a quienes configura como subversivos, aquellos que amenazan la paz y el orden. El segundo (el reverso y la condición de posibilidad del primero) está formalizado en el mundo representado de la novela: es el discurso de la violenta represión que permite transgredir las leyes y los derechos humanos para “proteger” a la Nación, discurso que todo el mundo conoce y teme pero del cual no se habla públicamente (Žižek 1998: 85).

⁷⁰ Este aspecto dialoga con los aportes de Michel Foucault acerca de la historia de la microfísica del poder punitivo localizado en el cuerpo político: “el cuerpo está también directamente inmerso en un campo político; las relaciones de poder operan sobre él una presa inmediata; lo cercan, lo marcan, lo doman, lo someten a suplicio (...); el cuerpo (...) está imbuido de relaciones de poder y dominación...” (Foucault 1992: 32).

5.4. LIBORIO WANKA: ENTRE LA VIOLENCIA Y LA UTOPIA

Otro elemento fundamental para el análisis del tema de la violencia en la novela es el rol de Liborio Wanka, hijo de Rosa Cuchillo, en la narración. Liborio es consciente de que la integración a la comunidad imaginada por el Estado criollo (basada en el modelo moderno/colonial) que implica un sometimiento social y una aculturación forzosa (una paulatina pérdida de la tradición y de la memoria cultural andina) es inviable: el Estado criollo está impregnado de autoritarismo, racismo y neocolonialismo. Además, el catastrófico conflicto armado interno señala dramáticamente su crisis y fracaso. Es por ello que busca un camino alternativo para superar este sistema. Para una mirada utópico-mesiánica (que espera la llegada de Inkari para que voltee el mundo y restablezca el orden andino) esta crisis representa una señal de tránsito hacia una nueva era, hacia un cambio de sistema o paradigma. En este contexto percibido como liminal, la respuesta de Liborio consiste en el repliegue hacia una identidad anclada en la etnicidad ante el sinsentido de la “identidad nacional” en términos criollos. De esta manera, la insistencia de Liborio en el papel de lo étnico, no debe percibirse como un “retroceso” a lo tradicional frente a lo moderno, sino como una dramática constatación de que en nuestro país, el Estado ha sido incapaz de articular la variable de la etnicidad al debate público/político y que siempre estructuró su discurso sin prestar atención a los problemas medulares de nuestra nación: la exclusión social, el racismo, la herencia colonial, la desigual redistribución de la riqueza, etc. Es a partir de este conflictivo marco social que podemos entender el hecho de que Liborio decida tomar las armas y unirse a SL con el objetivo de reconstruir el modelo utópico

andino (el retorno de Inkarrí)⁷¹. Como sugiere Dorfman, podemos observar que en ese acto

hay una raíz mágica, un deseo —adherido a la necesidad de sobrevivir— de sentir una correspondencia entre macro y microcosmos, ese anhelo por sentirse integrado a un orden significativo, aunque su forma sea ilógica y destructiva. (...) La violencia aparece, pues, como un dios, infernal y divino a la vez. Detrás de la enajenación social alienta la enajenación religiosa. Toda decisión conduce a la violencia inescapablemente (Dorfman 1970: 13).

Liborio, como la comunidad andina, se siente atrapado, encarcelado en la violencia (simbólica y física). Se da cuenta de que solo esa violencia puede liberarlo. Si bien en un principio se siente identificado con la prédica senderista (una variante del discurso liberador moderno), con el tiempo, Liborio toma distancia de SL planteando un camino alternativo, utópico. Sin embargo, la naturaleza de la utopía planteada por Liborio no implica una evasión ni un escape de la realidad sino, más bien, un discurso que actúa directamente en el presente. Así, una vez que Liborio adquiere cierto poder en la organización subversiva, por momentos, asume el rol de “ordenador del mundo” (como Cuniraya Wiracocha en el manuscrito de Huarochirí. Cfr. Arguedas 1975: 28-31). Esto sucede cuando organiza a las comunidades “liberadas” por SL dando orden que adopten el “programa de neto corte tahuantinsuyano” o cuando instruye a los comuneros para organizar un ejército de “naturales netos” (Colchado 1997: 167): “Conforme el pensamiento de los reyes incas, hiciste ordenanza que en los pagos que controlaban, los compañeros comisarios hicieran cumplir el ama sua, no robar; ama kella, no ser ocioso, y el ama llulla, no ser mentiroso” (184). Por medio de estas acciones, Liborio busca realizar algo aparentemente imposible: inscribir la utopía en la

⁷¹ En la década del ochenta, esta imagen que asociaba a los senderistas con el mesianismo andino había sido legitimada, entre otros, por Alberto Flores Galindo (1994): “Sendero Luminoso, desde el inicio, fue una organización vertical y autoritaria, convencida de portar un mensaje correcto y acertado, que todos debían acatar. El mesianismo es impositivo: se lo acepta o se lo deja” (315). Algo similar ocurrió con investigadores como Juan Ansión (1982), Manuel Jesús Granados (1987), Julio Roldán (1990), entre otros. Podemos añadir que esta asociación también aparece al final de la novela *Candela quema luceros* (1989) de Félix Huamán Cabrera (cfr. Quiroz 2004, 2005a).

Historia, acto que conecta el presente con el pasado (la *minka* incaica) y con el futuro, ya que anuncia la organización económica que reemplazará al sistema capitalista moderno/colonial. De esta forma, se inscribe un modelo socioeconómico utópico que se sugiere como alternativa ante la desigualdad social propiciada por el Estado peruano⁷². Es por ello que Liborio discute la acrítica importación senderista de modelos que no se ajustan a la realidad híbrida y pluricultural peruana prefiriendo proponer soluciones concebidas desde su tradición de pensamiento. De ahí las múltiples interrogantes que le plantea a los dirigentes senderistas con respecto al modelo socioeconómico que pretende imponer SL luego de tomar el poder. Citemos una de las discusiones entre Liborio y el camarada Santos:

Es cierto que la gran mayoría son mestizos, dijiste, pero dentro de éstos, más los hay con alma india, y estabas seguro que se hallarían gustosos de pertenecer a una nación de ayllus campesinos y obreros, donde se tienda al trabajo colectivista, como en tiempos de nuestros antepasados. Pero es imposible volver a una época tahuantinsuyana (...), vivimos en una época moderna, distinta. No es volver al pasado, le replicaste, porque nuestras costumbres comuneras no la hemos perdido nunca los naturales. Sólo que hasta estos días estamos resistiendo las imposiciones de los blancos que quieren borrar todo lo nuestro (Colchado 1997: 93-94).

Esta actitud crítica y dialógica supone una voluntad de afirmación identitaria y de resistencia a la imposición colonial moderna: Liborio no quiere que le den la libertad sino que quiere tomarla por sí mismo (Mignolo 2003: 31): “Ahora, si los compañeros del Partido nos dan su apoyo en la lucha por nuestra liberación, sin pretender conducirnos, en buena hora, lo aceptaremos; si no, muy a nuestro pesar tendremos que dejarlos de lado...” (Colchado 1997: 196). En esta perspectiva, en la novela se produce un cuestionamiento de la imagen de occidente como centro productor de saber ya que se

⁷² Como Guamán Poma, Liborio, racionaliza el mundo mediante las categorías cognitivas andinas y su propuesta política valida la restauración del orden anterior. Siguiendo a Nathan Wachtel, podemos afirmar que en el pensamiento de Liborio: “Los aportes de la cultura occidental están subordinados al mecanismo de una lógica preexistente, que sobrevive a los trastornos de la Conquista; sin duda los nuevos elementos modifican el contenido del sistema, pero se someten a sus principios de clasificación, que los ordenan haciendo uso de las transformaciones y permutaciones internas” (Wachtel 1973: 226).

configura el espacio andino como un lugar de pensamiento y no como un lugar de estudio o dominación. Es por ello que afirmar el concepto andino *pachacuti* supone reivindicarlo como una categoría cognitiva que interactúa y dialoga con la noción occidental de “revolución”, base del relato liberador de la modernidad (Mignolo 2003: 273). Algo similar sucede cuando se establece el diálogo entre las propuestas de Guamán Poma (andino, local) y Marx (occidental, global):

Él [Guamán Poma] también, como Marx, hablaba de cinco edades que había pasado la humanidad. Sólo que éstas (...) no eran las mismas que enunciaban aquél. Las edades de las que hablaban nuestros padres incas eran otras, en las que cada cierto tiempo, que duraba quinientos o mil años, se producía un pachacuti para borrar todo vestigio de corrupción, de degradación moral, de maldad, dando lugar a una nueva época, de hombres limpios, puros... (Colchado 1997: 196).

En la lógica textual, este diálogo abre el camino hacia un modelo de mundo regido por la complementariedad de contrarios antes que por la contradicción. Se reformulan, por consiguiente, los términos del diálogo entre el “centro” y la “periferia”, entre lo global y lo local, entre lo occidental y lo andino más allá del colonialismo. En síntesis, en *Rosa Cuchillo* se construye la imagen “de un sujeto social negado y subordinado, pero vivo y actuante” (Huamán 1994: 105) cuya perspectiva *otra* interactúa con el pensamiento occidental. De esta forma, se subraya la validez de su racionalidad para imaginar un futuro en el que nuestra nación no esté basada en una modernidad etnocida.

5.5. LA REINSCRIPCIÓN DE LAS VOCES SILENCIADAS

Los aspectos que hemos examinado revelan que *Rosa Cuchillo* cuestiona nuestros modos de aprehensión de la realidad y nuestro proceso histórico enfatizando las fricciones de la modernidad occidental en nuestro país. Esto se logra a partir de una contundente crítica postcolonial que apuesta por la reinscripción de lo silenciado por el

discurso moderno: el pensamiento andino, la memoria cultural andina y las memorias de la violencia política. Como sostiene Lucía Guerra-Cunningham: la representación de los sujetos que aparecen como víctimas de la violencia del discurso autoritario implica “una respuesta disidente con respecto a la hegemonía impuesta a la sociedad latinoamericana, una reinscripción de lo silenciado que, en su carácter alternativo, postula otros modos de aprehensión de la realidad” (1996: 265). De un lado, criticando la indiferencia de la sociedad occidentalizada peruana ante esta catástrofe social, se postula la necesidad de incorporar a nuestro imaginario social el pensamiento andino como forma de conocimiento alternativa. Por ejemplo, atendiendo a las escenas violentas de la novela, tenemos la ascensión de la paloma blanca (transfiguración del alma que sube al *Janaq Pacha* en la cosmovisión andina) que sale de la cabeza de Liborio ante la incredulidad de los soldados que lo han ejecutado (Colchado 1997: 213-214). Este desencuentro entre el punto de vista de los militares y la perspectiva andina que ha diseñado el mundo representado comporta un mensaje claro: no podemos articularnos socialmente con quienes no entendemos. Para poder dialogar con el otro andino, y hacer posible la cohesión de nuestra nación, debemos tener la capacidad de abrirnos a su forma de pensamiento y entender que la racionalidad andina interactúa con las otras formas de pensamiento, occidentales o no, en el mundo contemporáneo.

De otro lado, en diálogo con los otros discursos sociales (la historiografía, las narrativas audiovisuales y escritas de los medios de comunicación, el discurso del Estado), *Rosa Cuchillo* constituye un acto de resistencia frente a la censura y al olvido, entendidas como dos formas de silenciamiento. De esta manera, la novela deviene en una *política de la memoria* por su clara intención de racionalizar y reescribir⁷³ desde la ficción literaria, acaso la etapa más trágica de la Historia peruana. De ahí que el

⁷³ Empleo el término “reescribir” en el siguiente sentido: “Se trata de una actividad discursiva que nos debe llevar a una situación sin “pre-juicio” dejándonos en condiciones de encontrar aspectos hasta allí velados por su proyección en el futuro” (de Toro 1999: 34).

narrador inscriba en el relato diversos elementos partícipes del conflicto armado interno, como nombres, fechas y eventos ficcionalizados que instalan la novela en el plano de lo histórico⁷⁴.

Este rasgo de la novela dialoga con la distinción que establece Juan Ansión entre la “verdad objetiva” del discurso científico y la “verdad social” del mito. Así, podemos plantear que *Rosa Cuchillo*: “Si bien no emite una verdad objetiva, no se puede decir que mienta, pues con su proceder la verdad social implícita en este tipo de relatos [los mitos] logra transmitirse con mucha eficacia. Mentir sería engañar con respecto al sentido profundo (es decir a la verdad social)...” (Ansión 1987: 191). Al respecto, Beatriz Sarlo plantea que:

La literatura propone su contenido de verdad bajo la forma de figuración. No reconstruye una totalidad a partir de los *dissecta membra* de la sociedad (empresa quizás imposible), pero sí propone cursos de explicación, constelaciones de sentido, que plantean lecturas diferentes y alternativas del orden de lo real, según una pluralidad de regímenes discursivos y de estrategias de ciframiento (Sarlo 1987: 46).

En tal virtud, podemos inferir que la novela expone una narrativa (“verdad”) la cual, antes que preocuparse del dato exacto o del hecho fáctico comprobable, propone *otra* lectura sobre la experiencia social del pasado. Este aspecto cobra relevancia si tenemos presente que, pese a los postulados del discurso postmoderno, en el contexto de la violencia política en ámbitos neocoloniales, frente a la censura del discurso autoritario y a la indiferencia de un gran sector de la sociedad civil “aferrarse a la primacía del concepto de verdad puede ser una enérgica y necesaria forma de resistencia. Determinar y hacer pública la verdad del pasado reciente (...) se presenta en

⁷⁴ De acuerdo con Benjamín Harshaw, estos elementos constituyen *enunciados de doble dirección*. De un lado, se refieren al hecho (la matanza de los penales, etc.), ideología (el senderismo), espacio (Ayacucho) o personaje real (Belaunde, etc.) del Campo de Referencia Externo (el contexto socio-semiótico) y, simultáneamente, a los aspectos seleccionados de dichos elementos en el Campo de Referencia Interno (el mundo representado) de *Rosa Cuchillo* (Harshaw 1997: 151).

tales ocasiones como la inevitable condición previa para cualquier futuro democrático” (Hardt y Negri 2002: 151)⁷⁵.

En esta perspectiva, en *Rosa Cuchillo* asistimos a un encuentro horizontal y dialógico entre la literatura y la Historia. Este cuestionamiento del discurso historiográfico desde la literatura revela otra de las críticas de la novela al sistema moderno/colonial ya que se discute el carácter monológico de la epistemología moderna y su relación a los procesos de dominación colonial (cfr. Said 1990)⁷⁶. De esta manera, se plantea una liberación del monologismo de la Historia a partir de las posibilidades narrativas que ofrece la ficción literaria (Mignolo 2003: 321)⁷⁷. En esta línea, William Rowe, recuerda la necesidad de pasar de una historiografía meramente criolla hacia una imagen global del Perú en la que podrían reconocerse los distintos sujetos sociales. Rowe, subraya el imperativo de construir una narrativa inclusiva que pueda articular la multiculturalidad de nuestro país. Sin embargo, se plantea la siguiente interrogante: “¿Cuáles serían los materiales y los métodos de una historiografía que intentara abarcar la multiplicidad socio-cultural del país?” (1997: 103). Para intentar responder a esta pregunta, y teniendo en cuenta el trabajo de Alberto Flores Galindo (1994), Rowe considera pertinente legitimar nuevas narraciones culturales como posibles fuentes para indagar diversos aspectos de nuestra cultura en diferentes contextos históricos. En particular, y esto es lo que nos interesa subrayar, destaca el papel de la novela dentro de estos soportes discursivos alternativos porque “los problemas de la narración y la

⁷⁵ Debe recordarse que la novela apareció seis años antes de la publicación del *Informe Final* de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (2003).

⁷⁶ Hemos desarrollado este aspecto en nuestro análisis de “Adiós, Ayacucho” (1986) de Julio Ortega, relato que también se inscribe en la temática de la violencia política durante el conflicto interno (cfr. Quiroz 2005a).

⁷⁷ Según Tomás Eloy Martínez, la Historia puede ser (re)narrada o (re)escrita tanto desde la ficción cuanto desde el discurso historiográfico con igual nivel de verosimilitud: si los archivos históricos han sido tradicionalmente manipulados por las elites letradas en función de sus intereses políticos, “¿con qué argumentos negar a la novela, que es una forma no encubierta de ficción, su derecho a proponer también una versión propia de la verdad histórica?” (1986: 94). Para profundizar en el debate sobre las relaciones entre Historia y ficción consúltese: Sarlo (1987), Jameson (1989), White (1992a), Rowe (1997), entre otros.

escritura pasan por ambas [literatura e Historia]” (1997: 104)⁷⁸. De esta manera, la historiografía deja de ser la ciencia guardiana de la “verdad” de los hechos⁷⁹. Podemos concluir que en *Rosa Cuchillo* se construye un modelo de representación que problematiza las fronteras entre el discurso histórico y el discurso literario presentando un terreno en el que ambos constituyen narrativas equiparables que pueden dialogar con el fin de reelaborar la narración de nuestra nación más allá del colonialismo.

5.6. ROSA CUCHILLO: ÑUQANCHIKPA MEMORIA

La formalización de las voces de la otredad cuestiona el modo de contar la Historia desde la modernidad ya que expone la tanatopolítica del Estado peruano y el autoritarismo de SL por medio de la reinscripción de las voces que intentan llenar el vacío de nuestra memoria colectiva. Esto apunta hacia un cambio de paradigma, a superar la tradicional ciencia monológica por medio de una ciencia dialógica y descolonizada. A partir de esta reescritura literaria de la Historia, en *Rosa Cuchillo* no solo se revela aspectos antes suprimidos sino también se reformula “ciertos proyectos que el colonialismo y el neocolonialismo reclamaban como suyos, por ejemplo, la emancipación de los colonizados a través de premisas de los colonizadores y sin un diálogo. ‘Re-escribir’ el colonialismo significa haberlo ‘digerido’ de tal modo que desaparece como categoría determinante y abre una proyección al futuro haciendo posible el presente” (de Toro 1999: 34). En esta línea, *Rosa Cuchillo* plantea que en el

⁷⁸ Esta nueva perspectiva de análisis descansa sobre los planteamientos de Hayden White quien considera la obra histórica como “una estructura verbal en forma de discurso de prosa narrativa que dice ser un modelo, o imagen, de estructuras y procesos pasados con el fin de *explicar lo que fueron representándolos*” (White 1992b: 14).

⁷⁹ Aquí se observa un diálogo con los fundacionales postulados de Nietzsche sobre la “enfermedad de la historia”. Sobre este punto, Hayden White anota que el filósofo alemán se propuso socavar la creencia en *una* Historia a la cual el ser humano podría remitirse para extraer *una* verdad. Nietzsche planteaba, en cambio, que existían tantas verdades (ficciones) sobre el pasado histórico como perspectivas individuales habían sobre él (White 1992a: 117-118).

Perú la Historia aún está por construirse. De ahí el imperativo postcolonial de reinsertar la/s memoria/s de los que no han sido incluidos en la Historia, de aquellos sujetos cuyas experiencias han sido tradicionalmente silenciadas en un sistema social excluyente y autoritario. Podemos concluir que *Rosa Cuchillo* nos invita a repensar las múltiples causas de la extrema violencia con el fin de construir el camino hacia una “memoria ejemplar” (Jelin 2002: 58): una memoria de dominio público de la cual podamos extraer las lecciones necesarias para no repetir los horrores del pasado, una narrativa desde la cual establezcamos bases de acción para actuar en el presente en función de un proyecto nacional articulador e inclusivo. Puesto que el ánimo de establecer un diálogo entre nuestras reflexiones y el pensamiento andino ha guiado nuestra investigación, sobre la base de la distinción en el idioma quechua entre el nosotros inclusivo, *ñuqanchik* (que engloba al interlocutor), y el nosotros exclusivo, *ñuqayku* (que lo excluye), distinguiremos entre dos tipos de memorias. Así, denominaremos a la Historia nacional *contada desde la modernidad* como “*ñuqaykupa* memoria”, memoria oficial de carácter excluyente y silenciador que es aceptada pasivamente por la sociedad disciplinada por el autoritarismo. Por el contrario, al tipo de memoria que se configura en *Rosa Cuchillo* la denominaremos “*ñuqanchikpa* memoria”⁸⁰, memoria nuestra, que intenta construir una narración democrática y plural que incluya las diferentes experiencias de los diversos sujetos que habitan nuestro país. Este tipo de memoria es la que nos permite socavar y deconstruir la Historia oficial para repensar nuestra identidad cultural y las posibilidades de la futura integración de nuestra nación *más allá* del colonialismo, cuando seamos capaces de aceptar nuestras diferencias y abracemos el proyecto de *tinkuy* intercultural que proponen narraciones postcoloniales como *Rosa Cuchillo*.

⁸⁰ Elizabeth Jelin realiza una distinción similar en función de la lengua guaraní que, al igual que el quechua, también posee dos formas de nosotros: *ore*, exclusivo, y *ñande*, inclusivo (2002: 59-60).

CONCLUSIONES

1. En *Rosa Cuchillo* se configura un discurso crítico postcolonial sobre la base del pensamiento andino. Este discurso cuestiona el proyecto colonial de la modernidad y el fracaso del Estado neocolonial en el Perú. De este modo, la presencia actuante del pensamiento andino en la novela apunta a reinscribir lo silenciado por el paradigma científico moderno ya que critica la colonización epistemológica que excluyó los diferentes tipos de conocimientos que representaban una amenaza para las bases de la episteme moderna. Además, implica un acto de liberación del potencial epistémico del pensamiento andino y un deseo de descolonización de la epistemología occidental con el fin de socavar la imagen de occidente como el centro de producción de saber.
2. Podemos inferir que el autor implicado ha concebido la novela a partir de las estructuras cognitivas de la racionalidad andina (*tinkuy, yanantin, chaupi, pachacuti*, etc.). Además, encontramos que esta entidad asume el rol de un mediador cultural que no solo busca tender lazos comunicativos entre lo occidental y lo andino sino principalmente, desde una perspectiva postcolonial, reformular los términos del diálogo entre estas dos semiósferas en contacto y así trascender las jerarquías coloniales modernas.
3. En la novela se configura una utopía verbal inclusiva a partir de la ficcionalización de la oralidad andina en el discurso novelesco, es decir, mediante la incorporación de préstamos lingüísticos quechuas y giros verbales populares, el empleo de estrategias de la narración oral y la reinscripción de la memoria cultural andina. En

esta perspectiva, se reformula los términos del diálogo entre la oralidad y la escritura y se desjerarquiza la relación entre lo culto y lo popular. De esta manera, se instala una norma lingüística inclusiva que cuestiona la diglosia imperante en nuestro país y que se postula como un sistema emergente y alternativo.

4. Tanto en el plano de la expresión cuanto en el plano del contenido de *Rosa Cuchillo* encontramos diversos elementos y mecanismos discursivos que demuestran que el principio de la dualidad, basado en la articulación y la complementariedad entre contrarios, rige la economía textual. Este carácter activo de la dualidad en la novela implica una liberación del pensamiento andino, el cual es reinscrito como un lugar de enunciación desde el cual discutir y problematizar, a un mismo nivel epistemológico, las aporías del discurso de la modernidad. Asimismo, el sentido del empleo de estas estrategias narrativas apunta a la búsqueda de puntos de articulación entre lo occidental y lo andino con el fin de repensar nuestra integración sociocultural superando las relaciones de poder colonial.
5. La reescritura ficcional del conflicto armado interno en *Rosa Cuchillo* pone en evidencia la crisis y el fracaso del sistema moderno/colonial en el Perú planteándose como alternativa la restauración de la racionalidad andina dialógica. En esta línea, la pluralidad de perspectivas narrativas instaura un espacio de diálogo en el texto, el cual critica el monológico y excluyente discurso de la modernidad colonial (proyectado tanto en el autoritarismo de SL cuanto del Estado). De esta manera, en *Rosa Cuchillo* se configura una memoria ejemplar a partir de la cual podemos construir un relato nacional plural e inclusivo basado en el *tinkuy* o encuentro tensional de contrarios.

BIBLIOGRAFÍA

AGAMBEN, Giorgio

2000 *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*. Madrid: Pre-Textos.

ÁGREDA, Javier

1995 "Del miedo al mito". Suplemento *Domingo* de *La República*. Lima, 09 de abril. 27.

ALTAMIRANO, Carlos y Beatriz Sarlo

1983 *Literatura/sociedad*. Buenos Aires: Hachette.

ANDERSON, Benedict

2000 *Comunidades imaginadas*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

ANSIÓN, Juan

1982 "¿Es luminoso el camino de Sendero?". *El caballo rojo*, año III, 108. Lima, 6 de junio. 4-5.

1987 *Desde el rincón de los muertos. El pensamiento mítico en Ayacucho*. Lima: GREDES.

ARGUEDAS, José María

1960-61 "Cuentos religioso-mágicos quechuas de Lucanamarca". *Folklore Americano* 8-9: 142-216.

ARGUEDAS, José María (Editor y traductor)

1975 *Dioses y hombres de Huarochirí*. México: Siglo XXI.

AYLLÓN, Ricardo

2002 "Aproximaciones a la literatura infantil de Óscar Colchado Lucio". *Alborada* 25: 31-45.

BAJTÍN, Mijaíl

1988 *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.

1991 *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.

BALDERSTON, Daniel *et al.*

1987 *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Alianza Editorial.

BAQUERIZO, Manuel

1997 "Óscar Colchado: entre la ficción épica y la fantasía andina". *Yachaywasi* 5: 135-139.

BELAY, Raynald, *et al.* (Editores)

2004 *Memorias en conflicto. Aspectos de la violencia política contemporánea*. Lima: Embajada de Francia en el Perú, Instituto Francés de Estudios Andinos, Red para el desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.

- BHABHA, Homi
2002 *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- BRAVO, José Antonio
1994 "Narradores peruanos de los sesentas". *Documentos de literatura* 4: 223-233.
- BUSTAMANTE, Sandra
2002 "Perfil de un ganador del Ande". *Expreso*. Lima, 18 de diciembre. 23.
- CAMPOS, Urbano
1989 "La narrativa andina de Óscar Colchado Lucio". *Correo*, revista de *Los Tiempos*. Cochabamba, 10 de agosto. 2-3.
- CASTRO-GÓMEZ, Santiago y Eduardo Mendieta (Editores)
1998 *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*. México: Miguel Ángel Porrúa.
- CERTEAU, Michel de
1993 *La escritura de la Historia*. México: Universidad Iberoamericana. Departamento de Historia.
- COLCHADO, Óscar.
1974 *La tarde de toros*. Chimbote: Ediciones Alborada.
1976 *Aurora tenaz*. Chimbote: Ediciones Alborada.
1980 *Tras las huellas de Lucero*. Chimbote: Ediciones Isla Blanca.
1981 *Del mar a la ciudad*. Chimbote: Ediciones Capulí.
1985 *Cordillera negra*. Lima: Lluvia Editores.
1986 *Cholito en los andes mágicos*. Lima: Ediciones Sagsa.
1987 *Camino de zorro*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.
1988 *Arpa de Wamani*. Lima: Alqamari Editores.
1988 *Hacia el Janaq Pacha*. Lima: Lluvia Editores.
1989 *Devolverte mi canción*. Lima: Alqamari Editores.
1991 *Kuya Kuya*. Lima: Lluvia Editores.
1995 *Cholito en la ciudad del río Hablador*. Lima: Derrama Magisterial.
1996 *¡Viva Luis Pardo!* Lima: Editorial Bruño.
1997 *Rosa Cuchillo*. Lima: Universidad Nacional Federico Villarreal.
1998 *Los dioses Chavín*. Lima: Prisma.
1999 *Cholito en la maravillosa amazonía*. Lima: Alfaguara.

- 1999 *Cuentos peruanos. Antología didáctica*. Lima: Noceda Editores.
- 2000 *Rosa Cuchillo*. 2ª edición. Lima: Editorial San Marcos.
- 2000 *Kuya Kuya*. 2ª Edición. Lima: Lanzón Editores.
- 2000 *Cholito entre dioses y princesas yungas*. Chimbote: Río Santa Editores.
- 2001 *Del mar a la ciudad*. 2ª edición. Chimbote: Río Santa Editores.
- 2001 *Fábulas peruanas*. Lima: La educativa.
- 2001 *Leyendas peruanas*. Lima: La educativa.
- 2001 *Pequeñín. Poemas y rimas para niños*. Lima: La Educativa.
- 2002 *Cordillera negra*. 6ª Edición. Lima: Editorial San Marcos.
- 2002 *Rayito y la princesa del médano*. Quito: Libresa.
- 2002 *¡Viva Luis Pardo!* 3ª Edición. Lima: Editorial San Marcos.
- 2002 *Cholito en los andes mágicos*. 2ª Edición. Lima: Lanzón Editores.
- 2002 *Cholito tras las huellas de Lucero*. 2ª Edición. Lima: Lanzón Editores.
- 2002 *Lecturas peruanas: Ancash*. Lima: Editorial San Marcos.
- 2003 *La casa del cerro El Pino*. Lima: Editorial San Marcos.
- 2004 *Cholito en los andes mágicos*. 3ª Edición. Lima: Alfaguara.
- 2004 *Cuentos hispanoamericanos. Antología didáctica*. Lima: Editorial San Marcos.
- 2005 *Rosa Cuchillo*. 3ª Edición. Lima: Editorial San Marcos.

COLCHADO MEJÍA, Patricia

(s/f) “Bibliografía de Óscar Colchado”: <<http://www.geocities.com/oscarcolchadolucio/>>.

COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN

2003 *Informe Final*. <<http://www.cverdad.org.pe/ifinal.php>>

CORNEJO POLAR, Antonio

1982 *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*. Caracas: Ediciones de la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad de Venezuela.

1989a *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima: Centro de Estudios y Publicaciones.

1989b *La novela peruana*. Lima: Editorial Horizonte.

1994 *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Editorial Horizonte.

1995 “Literatura peruana e identidad nacional”. Julio Cotler (Editor). *Perú 1964-1994. Economía, sociedad y política*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos. 393-302.

CORNEJO POLAR y Luis Fernando Vidal

1984 *Nuevo cuento peruano (antología)*. Lima: Mosca Azul.

- COTLER, Julio.
1985 *Clases, Estado y nación en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- COX, Mark R. (compilador)
2000 *El cuento peruano en los años de la violencia*. Lima: Editorial San Marcos. 189-194.
- DEGREGORI, Carlos Iván (editor)
2003 *Jamás tan cerca arremetió lo lejos. Memoria y violencia política en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- DESCO
1991 "Óscar Colchado". *Quehacer* 70: 98-99.
- DORFMAN, Ariel
1970 *Imaginación y violencia en América*. Santiago de Chile: Editorial universitaria.
- DUVIOLS, Pierre
1977 "Los nombres quechua de Viracocha, supuesto 'Dios creador' de los evangelizadores". *Allpanchis* 10: 53-63.
- EL COMERCIO*
1997 "El mundo mítico andino y el terrorismo en novela premiada". *El Comercio*. Lima, martes 7 de enero. C8.
- ELMORE, Peter
2001 "Más que el paisaje: Rosas Paravicino y Colchado". *Quehacer* 130: 84-87.
- ESCAJADILLO, Tomás
1994 *La narrativa indigenista peruana*. Lima: Amaru Editores. 174-187.
- ESCÁRZAGA, Fabiola
2005 "Sendero Luminoso y el campesinado indígena en dos novelas peruanas". *Lhymen* 3: 137-154.
- ESCOBAR, Alberto
1979 *Variaciones sociolingüísticas del castellano en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- ESCOBAR, Alberto, *et al.*
1975 *Perú ¿país bilingüe?* Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- ESCRIBANO, Pedro
1997 "Escritor bandolero". *La República*. Lima, domingo 9 de febrero. 23-24.
2002 "Los mitos están vírgenes". *La República*. Lima, 17 de diciembre. 24.
- ESPINOZA, Néstor
1997 "Apropiación del mundo andino". *La República*. Lima, 13 de diciembre.
- FLORES, Norberto
1994 "Desmitificación de la historia y recusación del poder en la nueva novela histórica hispanoamericana: el caso de la novela chilena". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 39: 53-59.
- FLORES GALINDO, Alberto
1994 *Buscando un Inca. Identidad y utopía en los andes*. Lima: Editorial Horizonte.

1999 *La tradición autoritaria. Violencia y democracia en el Perú*. Lima: APRODEH, SUR Casa de Estudios del Socialismo.

FLÓREZ-ÁYBAR, Jorge

2004 *Literatura y violencia en los andes*. Lima: Arteidea editores. 374-386.

FOUCAULT, Michel

1992 *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Madrid: Siglo XXI.

GALDO, Juan Carlos

2000 "Algunos aspectos de la narrativa regional contemporánea: los casos de Enrique Rosas Paravicino y Óscar Colchado Lucio". *Lexis* XXIV. 1: 93-108.

2006 "Sobre dioses, hombres y batallas: cultura popular y tradición milenarista andina en *Rosa Cuchillo*". *San Marcos*. Segundo semestre: 269-283.

GARCÍA CANCLINI, Néstor

1989 *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.

GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (Comp.)

1997 *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco/Libros.

GAZZOLO, Ana María

1985 "Cordillera negra". *El Comercio*. Lima, 06 de junio. C11.

GENETTE, Gerard

1989 *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.

GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto

2000 *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica.

GONZÁLEZ MONTES, Antonio

1997 "Wamanis y runas". Suplemento *Domingo* de *La República*. Lima, 16 de noviembre. 25.

GONZÁLEZ ROSALES, Dante

2002 "Tras las huellas del Nigromante". *Lhymen* 1: 41-45.

GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo

1980 "Las huellas narrativas de Óscar Colchado". Suplemento *Dominical* de *El Comercio*. Lima, 06 de julio. 16.

1984 "Copé 83 y homenaje a Ojeda". Suplemento *Dominical* de *El Comercio*. Lima, 11 de noviembre. 16.

1985 "El centenario de Atusparia, de Uchcu Pedro". Suplemento *Dominical* de *El Comercio*. Lima, 09 de junio.

1997 *El cuento peruano 1980-1989*. Lima: Ediciones Copé. 365-390.

2003 "Premio Rulfo con dos óscaros". *Múltiple* 5: 112-113.

GRANADOS, Manuel Jesús

1987 "El PCP Sendero Luminoso: aproximaciones a su ideología". *Socialismo y Participación* 37: 15-36.

GUAMÁN POMA DE AYALA, Felipe

1993 *El Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno*. Edición y prólogo de Franklin Pease. Lima: Fondo de Cultura Económica. 3 tomos.

GUERRA-CUNNINGHAM, Lucía

1996 "Pluralidad cultural y voces de la otredad en la novela latinoamericana". José Antonio Mazzotti y U. Juan Zevallos Aguilar (Coords.). *Asedios a la heterogeneidad cultural*. Philadelphia: Asociación internacional de peruanistas. 259-271.

GUTIÉRREZ, Miguel

1999 *Los andes en la novela peruana actual*. Lima: San Marcos. 34-42.

HARDT, Michael y Antonio Negri

2002 *Imperio*. Barcelona: Paidós.

HARSHAW, Benjamín

1997 "Ficcionalidad y campos de referencia". Antonio Garrido Domínguez (Comp.). *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco/Libros. 123-157.

HUAMÁN, Miguel Ángel

1993 "Utopía de una lengua". *Márgenes* 10-11: 201-209.

1994 *Fronteras de la escritura. Discurso y utopía en Churata*. Lima: Editorial Horizonte.

1996 "¿Narrar la crisis o crisis del narrar? Una lectura de la narrativa peruana última". *Lienzo* 17: 409-428.

1999 "Tradición narrativa y modernidad cultural peruana". *Logos Latinoamericano* 4: 85-114.

2005 "Escritura utópica e integración regional andina". *Lhymen* 3: 171-185.

2006a "Reseña a *Rosa Cuchillo* de Óscar Colchado". *San Marcos*. Primer semestre: 378-384.

2006b "¿Narrativa andina o narrativa criolla?: los riesgos de la disyuntiva". *San Marcos* 53: 207-229.

HUAMÁN CABRERA, Félix

1989 *Candela quema luceros*. Lima: Ediciones Retama.

JAMESON, Frederic

1989 *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*. Madrid: Visor.

JELIN, Elizabeth

2002 *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.

LARRÚ, Manuel

1994 "Presentación". Miguel Ángel Huamán. *Fronteras de la escritura. Discurso y utopía en Churata*. Lima: Editorial Horizonte. 13-14.

1995 "El conflicto de la palabra". *Lienzo* 16: 305-337.

LIENHARD, Martín

1992 *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-cultural en América Latina 1492-1988*. Lima: Editorial Horizonte.

LIRA, Jorge

1990 *Cuentos del alto Urubamba*. Cusco: Centro Bartolomé de Las Casas.

LÓPEZ MAGUIÑA, Santiago

1985 "Reseña a *Cordillera negra* de Óscar Colchado". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 21/22: 255-256.

MANRIQUE, Nelson

2002 *El tiempo del miedo. La violencia política en el Perú 1980-1996*. Lima: Fondo editorial del Congreso del Perú.

MARCHESE, Ángelo y Joaquín Forradellas

1994 *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel.

MARTÍNEZ, Tomás Eloy

1996 "Historia y ficción: dos paralelas que se tocan." *Literaturas del Río de la Plata hoy. De las utopías al desencanto*. Karl Kohut (Editor). Frankfurt: Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad Católica de Eichstatt. 89-99.

MAURIAL, Álvaro

1997 "En el camino de Arguedas". *El Sol*. Lima, 01 de marzo.

MENTON, Seymour

1993 *La nueva novela histórica de América Latina 1979-1992*. México, Fondo de Cultura Económica.

MIGNOLO, Walter D.

2003 *Historias locales/diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Akal.

NEWMAN, Kathleen

1991 *La violencia del discurso. El Estado autoritario y la novela política argentina*. Buenos Aires: Catálogos Editora.

ORELLANA, Carlos

1988 "Por mí hablan las montañas". Suplemento *Canto Rodado* de *La Crónica*. Lima, 12 de junio. 15.

ORRILLO, Winston

1999 "Óscar Colchado Lucio, notable narrador". *Gente*. Lima, 13 de septiembre. 46.

ORTEGA, Julio

1986 *Adiós, Ayacucho seguido de EL oro de Moscú*. Lima: Mosca Azul.

OSSIO, Juan (Comp.)

1973 *Ideología mesiánica del mundo andino*. Lima: Prado Pastor editor.

PACHECO, Carlos

1992 *La comarca oral. La ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa Latinoamérica contemporánea*. Caracas: Ediciones la casa de Bello.

PELÁEZ, Rosa Elvira

1992 "Óscar Colchado: en los 90, de lleno en la novela". *Gamma*. La Habana, 31 de enero.

PINTO, Ismael

1989 "La magia de Janaq Pacha". *Expreso*. Lima, 13 de agosto. 14.

PONCE, Víctor

1997 "El mundo mágico religioso de Óscar Colchado". *Día Siete*, revista dominical de *Expreso*. Lima, 11 de mayo. 14- 15.

PONZIO, Augusto

1998 *La revolución bajtiniana. El pensamiento de Bajtín y la ideología contemporánea*. Madrid: Cátedra.

PORTOCARRERO, Gonzalo

1998 *Razones de Sangre. Aproximaciones a la violencia política*. Lima: Fondo editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

QUIROZ, Victor

2004 "Heridas en la memoria". Reseña a *Candela quema luceros* de Félix Huamán Cabrera. *Ajos y Zafiros* 6: 238-241.

2005a "La dualidad andina y el *paradigma otro*: Discursos postcoloniales en Rosa Cuchillo". "Ficciones de la memoria. La novela del conflicto armado interno (1980-2000) y las tensiones de la modernidad colonial en el Perú". *El Hablador* 10: <www.elhablador.com/quiroz1.htm>.

2005b "Mercantilización de la memoria". Reseña a *De amor y de guerra* de Víctor Andrés Ponce. *Ajos y Zafiros* 7: 220-223.

2006a "Mario Vargas Llosa y la reproducción del sistema de género moderno/colonial: La feminización de la sociedad andina en *Lituma en los Andes*". *El Hablador* 11: <www.elhablador.com/dossier11_quiroz1.htm>.

2006b "El *yanantin* y la intertextualidad transcultural en Rosa Cuchillo". *El Hablador* 12: <www.elhablador.com/est12_quiroz.htm>.

RAMA, Ángel

1987 *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI.

RAMÍREZ, Mariano

2006 "Etnoficción andina y colonialidad: voces subalternas en Rosa Cuchillo de Óscar Colchado Lucio". Tesis para obtener el grado de Licenciado en Literatura. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

REIS, Carlos y Ana Cristina M. Lopes

1995 *Diccionario de Narratología*. Salamanca: Ediciones Colegio de España.

REYES TARAZONA, Roberto

1990 *Nueva Crónica. Cuento social peruano 1950-1990*. Lima: Colmillo Blanco. 173-192.

ROLDÁN, Julio

1990 *Gonzalo: el mito. (Apuntes para una interpretación del PCP)*. Lima: CONCYTEC.

ROSTWOROWSKI, María

2000 *Estructuras andinas del poder*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

ROWE, William

1997 "La novela y los problemas de la historiografía en el Perú andino". *Estudios* 10: 103-112.

RUIZ AYALA, Iván

1997a "El mágico-realismo de Colchado". *El Comercio*. Lima, 29 de junio. C6.

1997b "Óscar Colchado: Dos mundos". *La Reforma*. Lima, 24 de noviembre. 21.

SAID, Edward

1990 *Orientalismo*. Madrid: Libertarias.

SANTOS, Boaventura de Sousa

2003 *Crítica de la razón indolente. Contra el desperdicio de la experiencia. Volumen 1: Para un nuevo sentido común: la ciencia, el derecho y la política en la transición paradigmática*. Bilbao: Editorial Desclée de Brouwier, 2003.

SARLO, Beatriz

1987 "Política, ideología y figuración literaria". Daniel Balderston *et al.* *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Alianza Editorial. 30-59.

SPIVAK, Gayatri

1988 "Can the subaltern speak?" Cary Nelson y Lawrence Grossberg (Editores). *Marxism and the interpretation of culture*. Chicago: University of Illinois Press. 271-313.

TERÁN MORVELI, Jorge

2005 "Grupos socio-culturales en la narrativa andina peruana contemporánea: del hermetismo resistente a la orgía universal". *Lhymen* 3: 111-136.

TODOROV, Tzvetan

2000 *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.

TOLEDO, Carlos

1987 "Óscar Colchado Lucio: mi narrativa es indígena". *Cordillera* 1.

TORO, Alfonso de

1999 "La postcolonialidad en Latinoamérica en la era de la globalización. ¿Cambio de paradigma en el pensamiento teórico-cultural latinoamericano?". Alfonso de Toro y Fernando de Toro (Editores). *El debate de la postcolonialidad en Latinoamérica. Una postmodernidad periférica o cambio de paradigma en el pensamiento latinoamericano*. Madrid. Iberoamericana. 31-77.

TORRE, Alfonso la

1997 "Óscar Colchado acosará al hombre andino en Japón". *La República*. Lima, 11 de enero. 20.

TRIVELLI, Carlo

2002 "A este lado de Macondo". *El Comercio*. Lima, 26 de diciembre. C9.

VARGAS LLOSA, Mario

2000 *Lituma en los Andes*. Barcelona: Planeta.

VICH, Víctor

2002 *El caníbal es el Otro. Violencia y cultura en el Perú contemporáneo*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

VILLAFÁN, Macedonio

1987 "El cholito maravilloso". Suplemento *Cresta Roja* de *El Diario*. Lima, noviembre. 7.

1997 "El buen bandido". Suplemento *Domingo* de *La República*. Lima, 02 de marzo. 24.

1998 'La migración andina en *Cholito en la ciudad del río Hablador* de Óscar Colchado'. "La migración andina hacia Lima en la narrativa peruana (1981-1995)". Tesis para obtener el grado de Magíster en Literatura Peruana e Hispanoamericana. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos. 148-196.

2002 "La trilogía andina de Óscar Colchado Lucio". Óscar Colchado. *Cordillera negra*. 6ª Edición. Lima: Editorial San Marcos. 247-259.

WACHTEL, Nathan

1973 *Sociedad e ideología. Ensayos de historia y antropología andinas*. Lima: Instituto de Estudios peruanos.

WHITE, Hayden

1992a *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona: Paidós.

1992b *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica.

YAURI MONTERO, Marcos

1985 "Cordillera negra". *Hoy*. Lima, 13 de junio.

ŽIŽEK, Slavoj

1998 *Porque no saben lo que hacen. El goce como un factor político*. Buenos Aires: Paidós.

ZUIDEMA, Tom

1989 *Reyes y guerreros*. Lima: FOMCIENCIAS.