

Víctor Quiroz*

◉ Dualidad y diálogo postcolonial: desmarginalización de la lengua popular y del pensamiento andino en *Rosa Cuchillo*, de Óscar Colchado Lucio

1. Introducción

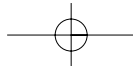
En este artículo examinaremos cómo se inscribe la dualidad, aspecto fundamental de la racionalidad andina, en un texto literario. De este modo, estudiaremos la presencia activa de la dualidad tanto en el plano del contenido (el mundo representado) cuanto en el plano de la expresión (el lenguaje y los mecanismos discursivos) de *Rosa Cuchillo* (1997), la novela más importante del escritor peruano Óscar Colchado Lucio. Planteamos que la actualización de la dualidad en este texto contribuye a la desmarginalización y descolonización de la racionalidad andina con el fin de proponerla como un modo de pensamiento alternativo desde el que se pueden replantear los términos del diálogo entre lo occidental y lo andino más allá de las jerarquías coloniales.

2. La crítica peruana y el plano del lenguaje en los textos de Colchado

Si bien es evidente el consenso en relación a la verosímil reelaboración de la dicción popular andina en el discurso literario de Colchado, la aproximación de la crítica peruana a este aspecto se ha limitado a apuntar la recurrencia de ciertos rasgos sin establecer analíticamente las relaciones entre lengua, sociedad y cultura. Tampoco se ha profundizado en el análisis de este aspecto en relación a *Rosa Cuchillo*. Santiago López Maguiña fue uno de los primeros en abordar dicho tema. Así, en relación al volumen de cuentos *Cordillera negra* (Colchado 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 (López Maguiña 1985: 255).

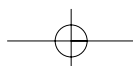
* Víctor Quiroz es licenciado en Literatura por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y diplomado en Estudios de Género por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Es coautor de *La segunda mirada. Homenaje y memoria del coloquio “Simone de Beauvoir y los estudios de género” (2008)*, y autor de *El tinkuy postcolonial. Utopía, memoria y pensamiento andino en Rosa Cuchillo (de próxima aparición)*.

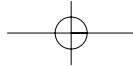


Algo muy similar sostiene Macedonio Villafán, quien comenta con mayor detenimiento este aspecto: “El código [empleado en los textos de Colchado] es un español quechuzado o quechuañol a través del cual se oye y se siente al hombre andino. Se trata de un español –como diría Miguel Ángel Asturias– ‘preñado’ por el quechua, no sólo por ese dejo de oralidad, sino también por sus sonidos, su sintaxis e incluso por algunos elementos léxicos” (Villafán 2002: 251). De este modo, Villafán menciona algunas estrategias discursivas que sostienen esta norma lingüística. Por ejemplo, el empleo de hipocóristicos (“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 revela los elementos de la oralidad popular andina en la elaboración discursiva de los relatos de Colchado, por ejemplo, en *¡Viva Luis Pardo!* (Colchado ¹1996/2002). En cuanto al narrador de esta novela debemos anotar que dichos 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: –¡Fiiuuu! ¡fiiuuu! ¡fiiuuu!” [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]).

Estas pertinentes aproximaciones, sin embargo, han soslayado una pregunta medular: ¿cuál es el sentido de la representación de esta lengua híbrida? Para abordar este aspecto, debemos señalar que la norma lingüístico-literaria de los textos de Colchado se inscribe dentro del denominado castellano andino, que constituye la base más difundida del español peruano (Escobar 1979: 112). Este hecho es particularmente revelador porque podemos indicar que esta elección lingüística hace partícipe al autor no sólo 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 donde destaca la incorporación de los giros lingüísticos quechuas, la representación del habla popular y la inserción de los códigos culturales andinos en los textos de Colchado, ya que éstos 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.)” (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), lo que demuestra 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 desde la esfera de lo popular afirma la pluralidad cultural peruana al cuestionar 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 de la lengua quechua en





el Perú a fines de los años setenta (puesto que no afectó la diglosia imperante en nuestro país), la escritura de Colchado ofrece una alternativa crítica al fracaso de la articulación nacional propuesta desde el sistema moderno criollo. Entonces, la lengua literaria empleada en la producción discursiva de Colchado se muestra como una norma inclusiva que hace frente al carácter excluyente del Estado peruano. 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” (Huamán 1993: 207).

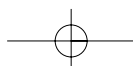
3. Modalidades de la dualidad oralidad-escritura en *Rosa Cuchillo*

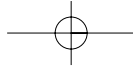
3.1. *Sonido y sentido: la subversión de la lectura y la renovación cultural*

En *Rosa Cuchillo*, el mundo andino está configurado como un ámbito en el que predomina la oralidad cultural; esto es, un entorno en el que la percepción auditiva ocupa 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 esta novela. Por ejemplo, repárese en la importancia de escuchar las voces de los actores y testigos del conflicto armado que azotó al Perú durante las dos últimas décadas del siglo XX (como cuando Rosa, la protagonista, escucha el diálogo entre los soldados en el *Ukhu Pacha* o mundo de abajo en el imaginario andino); 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, como las *qarqachas* y los condenados, entre otros.

En la novela, este aspecto se vincula a la aliteración, una variante discursiva de la repetición, la cual es una de las marcas discursivas que indican el carácter oral de un texto. La aliteración es una figura retórica que consiste en la reiteración de sonidos semejantes (mayormente consonánticos y, a veces, vocálicos) en el 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/Forradellas 1994: 21). Ejemplifiquemos el empleo de la aliteración citando un pasaje de *Rosa Cuchillo*. La escena es protagonizada por el agonizante rondero Mariano Ochante.¹ 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:

¹ Mariano está en esta condición porque ha sido atacado por miembros de Sendero Luminoso.

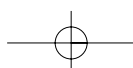


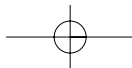


ESTOY CORRIENDO [...] tengo que llegar como sea a la iglesia... cruzo el puente... los sapitos están que hacen **bullá en** la quebrada... *las aguas bajan tronando con la correntada*... un chusaj acaba de *graznar* casi **en mi** encima... **maldito** pájaro **malagüero**, quién sabe ya estará **anunciando** mi **muerte**... Cruzo la placita, silenciosa [...] Llego al atrio... me **lanzo contra** el 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 semánticamente 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 que quiere evadir a la muerte (corriendo, corriendo). En tercer lugar, el fonema /n/ relaciona palabras que remiten a la inevitable proximidad de la muerte (“anunciando mi muerte”, “espanta 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. Por otra parte, la reiteración de los verbos asociados al acto de oír y producir ruidos/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 asocia 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, hijo de la protagonista y miembro de Sendero Luminoso, busca refugio ante la lluvia desatada por la furia del *wamani*, reaparece esta fórmula vinculada a la repetición del fonema /k/ y, una vez más, al hiato “ía” (*llocllas que discurrían, corrían*) para dotar al texto de un efecto dinámico que pueda representar, “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: “Llovió 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





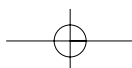
llanques, ¡chaplac, chaplac, chaplac!” (149; énfasis nuestro). Aquí, la repetición de la onomatopeya se enfatiza con la aliteración del fonema /ʔ/ (*calle*, *atropellándose*, *atolladeros*) y del fonema /n/, sobre todo cuando es usado en una sílaba grave acentuada (*corriendo*, *atropellándose*, *haciendo*, *llanques*). La vinculación de las diversas aliteraciones (que producen repercusiones en el plano sonoro del 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 una obra en la que la ficcionalización de la oralidad es clave para la representación de su referente cultural. En esta perspectiva, el autor (que emplea las estrategias de un narrador *oral*) busca establecer un *tinkuy* (un encuentro tensional de contrarios) con el lector (identificable, acaso, con un sujeto *letrado*), ya que le invoca, constantemente, a que efectúe 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*. De este modo, este acto que subvierte la lectura tradicional del texto literario supone un cuestionamiento a nuestro modo de *aprehensión* de la realidad. Esta apelación implícita revela un modo de pensamiento que propone que, para poder descifrar el mensaje de la novela, el receptor debe articular la escritura y la oralidad a fin de dialogar con (y no silenciar a) la otra cultura. De esta forma, el proyecto utópico del texto plantea que es imperativo liberar (descolonizar) el pensamiento andino y articularlo dialógicamente al occidental para trascender las relaciones coloniales y así poder hacer frente a las problemáticas del ámbito nacional. Entonces, en clave sociocultural, la novela nos interpela a unir los dos sistemas de pensamiento, el occidental y el andino, con el propósito de integrar nuestra heterogénea realidad cultural.

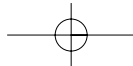
3.2. *El estilo formulaico: el contacto explícito entre lo oral y lo escrito*

Podemos mencionar otras posibilidades en las que se manifiesta la repetición en la novela. Por ejemplo, destacan, por un lado, los continuos quiebres sintácticos del discurso narrativo, los cuales están motivados por la presencia de numerosas redundancias léxicas, y, por otro lado, la utilización de expresiones formulaicas como recursos que revelan otras huellas de la oralidad popular andina en *Rosa Cuchillo*.

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 [Liberio] 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 dicha modalidad, que se usa 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 utilizan, 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 enuncian-



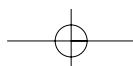


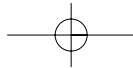
do (Pacheco 1992: 86). En esta perspectiva, podemos destacar la utilización de tres fórmulas en *Rosa Cuchillo*: “dizque”, “nomás” y “de un de repente”, las cuales están presentes en el discurso de diversos personajes.

De un lado, la fórmula “dizque” es una de las más repetidas a lo largo de la novela. Por ejemplo, este giro lingüístico derivado de la expresión “dice que” 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 ésta dialoga, directamente, con la forma de narración oral en lengua 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 quechuas. Podemos notar la permanente presencia de esta partícula textual en los cuentos recopilados por Jorge Lira en *Cuentos del alto Urubamba* (1990). Así, en las casi tres páginas del relato “Wallata puka chakichamanta” [“La wallata de piecitos colorados”] (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” (Colchado 1997: 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). El empleo reiterado de este término en el discurso no sólo revela el carácter oral que se le imprime a la narración; 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.

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 gusta [a Santos] 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). 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 línea narrativa 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 [mando senderista] [...], 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). 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).

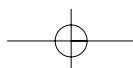


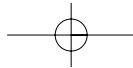


3.3. Dualidad y dialogismo: el bilenguaje

Hasta el momento, hemos demostrado la importancia de la repetición en *Rosa Cuchillo*; sin embargo, es necesario señalar que, junto a éste, otros aspectos de la elaboración lingüística del texto novelístico también contribuyen a generar una utopía verbal, basada en la dualidad andina, que proyecta el deseo de una integración intercultural que supere las jerarquías coloniales. En este sentido, consideramos relevante analizar cómo se manifiesta el bilenguaje en la novela. Como explica Walter Mignolo, el bilenguaje es “esa forma de vida entre lenguas: un proceso de diálogo, ético, estético y político de transformación social” (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). Implica, por consiguiente, una actitud crítica postcolonial expresada en una utopía verbal que apunta hacia un camino integrador que trascienda el colonialismo. De esta manera, la presencia actuante de la oralidad en el texto produce un discurso novelesco híbrido basado en una lengua popular andina que subvierte la norma de la lengua oficial occidental y 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* genera un espacio discursivo fronterizo de diálogo, el cual está expresado en un bilenguaje, esto es, en la escritura híbrida patente en el texto. Este territorio 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 huellas del idioma quechua con sus correspondientes tecnologías: la escritura y la oralidad. En la novela, el bilenguaje 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. 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]). 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, éstas 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]). Tanto la onomatopeya como la interjección constituyen fisuras textuales en las que la oralidad cultural andina se inscribe explícitamente en la escritura novelesca, puesto 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.

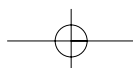


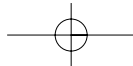


En segundo lugar, la fonetización de la escritura evidencia el *tinkuy* entre la oralidad y la escritura ya que ésta se “oraliza”. Encontramos, entonces, como en el caso anterior, que la unidad de contrarios se inscribe en el lenguaje de *Rosa Cuchillo*. Podemos considerar diversos recursos retóricos que operan en este nivel: a) las reconstituciones silábicas (“orejéabamos” [28]; “ese hombre maldesao” [68]; “atencionaban” [93]; “misionada” [207]); b) la presencia de elisiones (“alborotau” [27]; “fregao” [44]; “pagaos” [67]; “agarrao” [194]; “apurao” [202]); y c) el constante empleo de diminutivos (“mamita” [8]; “primerito” [80]; “remeditos” [82]; “casito” [168]). Estas estrategias, que apuntan a representar *escrituralmente* el habla 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”) 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); “la voz alarmada de un miembro de la contención, los puso alerta: ¡Vieran! ¡Vieran! ¡Los sinchis compañeros!” (122). 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). 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 implican una crítica ante el fracaso del sistema sociopolítico y la crisis estructural de los años del conflicto armado peruano. 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* (inversión del sistema-mundo) 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 podemos mencionar el término “tropakuna” (tropas [de soldados]), fruto de la unión del sustantivo castellano “tropa” y el sufijo pluralizador quechua *kuna*. Asimismo, destaca la palabra “vicuñaacha” (vicuña), fusión del sustantivo castellano “vicuña” con el sufijo que-



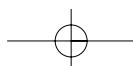


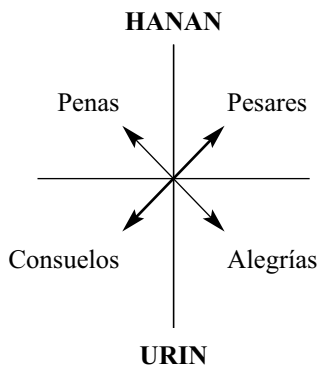
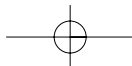
chua *cha*, que funciona como diminutivo. Por último, anotemos el caso del verbo reflexivo “huicapearse” (girar uno mismo como una vara) que surge a partir del proceso de verbalización castellana del sustantivo quechua *huicapa* (vara). El segundo recurso, de otro lado, consiste en la introducción de 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]). 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.

4. Variantes de la dualidad en el mundo representado de *Rosa Cuchillo*

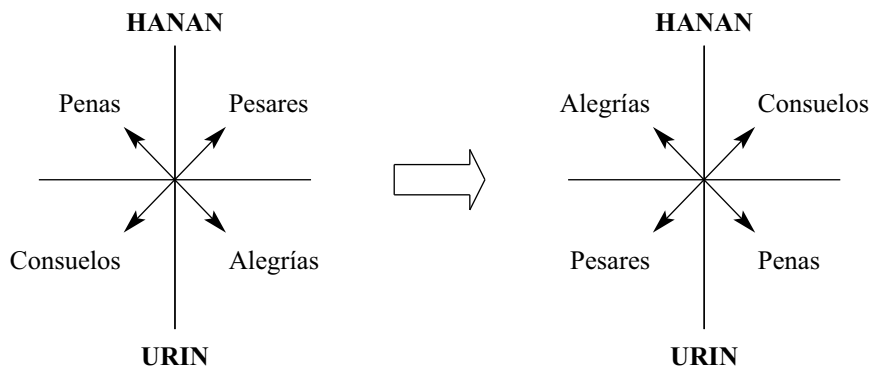
Como hemos explicado en un artículo anterior (Quiroz 2006), la dualidad entre elementos opuestos y complementarios es el principio cognitivo principal que estructura el pensamiento andino. Podemos encontrar un ejemplo de la forma en que este fundamento rige la economía textual de la novela si analizamos, con detalle, la frase de despedida de Rosa al momento en que su espíritu abandona su pueblo:² “¡Adiós alegrías y penas, consuelos y pesares, adiós!” (10). 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 de 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 (que están ligados por la conjunción “y”). Es por ello que podemos afirmar que, en esta frase, se encarna el modelo cuatripartito del *yanantin* andino estructurado sobre la base de pares opuestos y complementarios (alegrías y penas: primer binomio; consuelos y pesares: segundo binomio). Gráficamente, la estructura del *yanantin* quedaría de la siguiente manera:

² Rosa muere de pena al enterarse que Liborio, su hijo, ha sido asesinado por las fuerzas del ejército peruano. Luego, su espíritu realiza un recorrido por los tres mundos del imaginario andino, el *Ukhu Pacha* (mundo de abajo), el *Kay Pacha* (mundo de aquí) y el *Janaq Pacha* (mundo de arriba), para reencontrarse con el espíritu de su hijo.



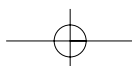


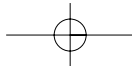
En este esquema hemos ubicado “penas y pesares” en el nivel *hanan* (arriba) porque tenemos en cuenta los sucesos catastróficos que se narran en el mundo representado (la extrema violencia del conflicto armado interno como expresión del caos). Así, una vez que se produzca la alternancia de contrarios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



Finalmente, planteamos que dicha frase de despedida condensa el pensamiento andino 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.³ De esta forma, como en los dos casos anteriores, encontramos la articulación de otros pares opuestos-complementarios: el principio y el final del enunciado se conecta con la unión de la vida y la muerte.

³ Recordemos que la novela empieza con la siguiente expresión: “¿La muerte?” (Colchado 1997: 9), la cual se une, directamente, con la última frase de la narración: “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 se invita al receptor a realizar una “lectura cíclica” del texto, en otras palabras, a volver al inicio del relato.





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

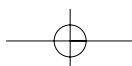
la posibilidad de comprenderse a sí mismas y de comprender la realidad externa depende aún en buena parte de la mediación analógica del mundo. Esta “ciencia de lo concreto” no comparte las tendencias hacia la conceptualización y la abstracción, estimuladas notablemente por la difusión de la escritura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

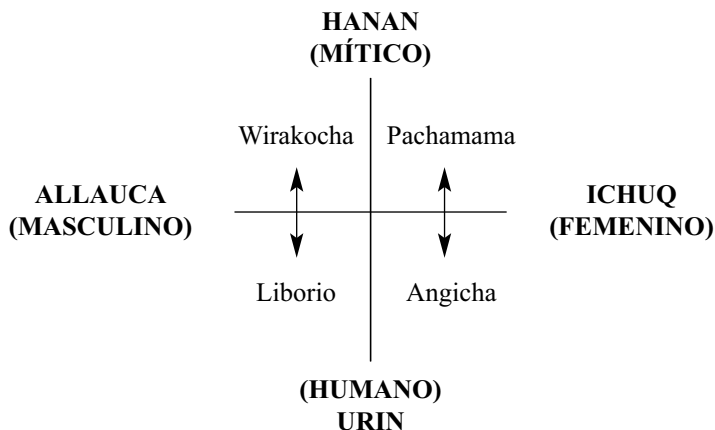
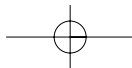
Esta percepción analógica o dual del mundo se encarna en el pensamiento de Liborio, hijo de Rosa Cuchillo. Así, minutos antes del ataque de Sendero Luminoso a la cárcel de Ayacucho para liberar a un grupo de subversivos, Liborio establece una serie de analogías que actualizan la irrupción de Andrés Avelino Cáceres en el cuartel de Santa Catalina en Ayacucho (hecho histórico ocurrido durante la guerra entre Perú y Chile 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 el pensamiento andino está operando cabalmente puesto que, en este modelo de mundo, lo importante es el rol que cumplen los actores y no su identidad (Huamán 1994: 118). En esta perspectiva, como anota Manuel Larrú, antes que de personajes históricos se trata de héroes paradigmáticos que “por un lado, 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.

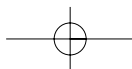
En esta línea, en la escena del encuentro sexual entre Liborio y Angicha, podemos encontrar una serie de dualismos concebidos desde la racionalidad andina: “no muy lejos de ahí, entre la enmarañada vegetación, un halcón blanco que vino desde los Andes pisaba furiosamente a una paloma: taita Wirakocha,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

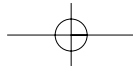




En este caso, la dicotomía base del *yanantin* que se actualiza en este episodio reúne dos elementos: lo humano y lo mítico. El primer elemento, representado por Angicha y por Liborio, ocupa la posición *urin* (abajo) porque ambos personajes aparecen ligados a la tierra en la escena. El segundo elemento, constituido por Wirakocha y Pachamama, se ubica en la posición *hanan* (arriba) ya que ambas entidades míticas están transfiguradas en animales aéreos (halcón y paloma, respectivamente). Además, es evidente que esta dicotomía inicial (humano/mítico) 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*). De este modo, se forman las cuatro regiones que constituyen 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). En este episodio, por consiguiente, un acontecimiento cotidiano, terrenal, se convierte en un acto mítico, divino o elevado. Como en los dos casos anteriores que hemos analizado en esta parte, 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* (unión de contrarios, en quechua) 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 someter 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 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 lenguaje de *Rosa Cuchillo* ofrece un espacio discursivo que posibilita la representación de la cosmogonía andina sincrética. Podemos ejemplificar este aspecto



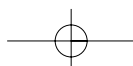


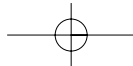
citando los rezos de Rosa Cuchillo (que tienden vasos comunicantes con las oraciones inscritas en los textos de Guamán Poma y Juan de Santa Cruz Pachacuti): “Conmovida ante la visión, me postré besando la tierra, rezando: Dios puma, dios cóndor, dios culebra / que unidos forman Wirakocha / quien reina en todos los espacios: / arriba, abajo 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 están 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 agro-céntrica 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* (dios de la montaña). Examinemos lo que le dice Doña Emilia a Mariano Ochante, rondero herido por los senderistas: “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 signifi-cante 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). En este caso, la Virgen de la Candelaria (como las otras vírgenes que pueblan los Andes) puede concebirse como un álter 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 luego de que Liborio es herido en un enfrentamiento contra las fuerzas antisubversivas. En el campamento senderista es 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 es fruto de la dinámica de la dualidad andina y que singulariza la presencia de la oralidad cultural en *Rosa Cuchillo*. En relación a las “culturas orales tradicionales”, Carlos Pacheco señala que en éstas 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



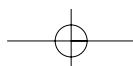


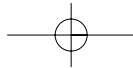
originalidad individual no es concebida entonces como valor sino como riesgo. La tradición se sacraliza para protegerse, para perpetuarse” (1992: 41-42). Frente a esta aseveración surge la siguiente pregunta: ¿acaso la innovación y el cambio sólo se pueden proponer desde la originalidad individual occidental? Consideramos, más bien, 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 las dos opciones (conservación e innovación) se integran en su mundo representado. Es decir, se conserva la tradición (se reinscribe la memoria cultural andina en el texto), pero no sólo para perpetuarla, 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 mantiene 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 (1992) 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. 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 “voltar 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 los elementos de la Modernidad se articulan tensionalmente en la novela. 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” (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 una articulación intercultural entre las semiósferas en contacto.

5. Conclusión

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. Adicionalmente, se configura una utopía verbal 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 del habla popular andina. En esta perspectiva se reformulan 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 plantea la posibilidad de una articulación intercultural *más allá* del colonialismo en tanto que se instala una norma lingüística que se postula como un sistema emergente y alternativo, que cuestiona y socava la “diglosia cultural” imperante en el Perú contemporáneo.

Bibliografía

- Ansión, Juan (1987): *Desde el rincón de los muertos. El pensamiento mítico en Ayacucho*. Lima: Grupo de Estudios para el Desarrollo (GREDES).
- Colchado Lucio, Óscar (1985): *Cordillera negra*. Lima: Lluvia Editores.
- (1997): *Rosa Cuchillo*. Lima: Universidad Nacional Federico Villarreal.
- (2002): *¡Viva Luis Pardo!* Lima: San Marcos.
- (2005): *Rosa Cuchillo*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- 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.
- Flores Galindo, Alberto (1994): *Buscando un Inca. Identidad y utopía en los Andes*. Lima: Horizonte.
- Huamán, Miguel Ángel (1993): “Utopía de una lengua”. En: *Márgenes*, 10/11, pp. 201-209.
- (1994): *Fronteras de la escritura. Discurso y utopía en Churata*. Lima: Horizonte.
- Larrú, Manuel (1995): “El conflicto de la palabra”. En: *Lienzo*, 16, pp. 305-337.
- Lienhard, Martín (1992): *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-cultural en América Latina, 1492-1988*. Lima: Horizonte.
- Lira, Jorge (1990): *Cuentos del alto Urubamba*. Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas.
- López Maguiña, Santiago (1985): “Reseña a *Cordillera negra* de Óscar Colchado”. En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 21/22, pp. 255-256.
- Marchese, Ángelo/Forradellas, Joaquín (1994): *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel.
- Mignolo, Walter D. (2003): *Historias locales/diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Akal.
- Pacheco, Carlos (1992): *La comarca oral. La ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Caracas: La Casa de Bello.
- Quiroz, Víctor (2006): “El *yanantin* y la intertextualidad transcultural en *Rosa Cuchillo*”. En: <www.elhablador.com/est12_quiroz.htm> (21.07.08).
- Villafán, Macedonio (2002): “La trilogía andina de Óscar Colchado Lucio”. En: Colchado Lucio, Óscar: *Cordillera negra*. Lima: San Marcos, pp. 247-259.

