

Jasper Vervaeke<sup>1</sup>

Figuración de la heterogeneidad sociocultural en *El misterio de San Andrés* de Dante Liano  
y *Rosa Cuchillo* de Óscar Colchado

Universiteit Antwerpen, Bélgica

[Jasper.Vervaeke@ua.ac.be](mailto:Jasper.Vervaeke@ua.ac.be)

Cuando hablo de estas cosas, me se olvida el dolor un poco.

Quizás la historia se haya inventado para eso, para olvidar el presente...

*Miguel Ángel Asturias, Hombres de maíz*

## Introducción

“Literatura heterogénea” (Cornejo Polar), “transculturación narrativa” (Rama) y “literaturas escritas alternativas” (Lienhard), son tres de las denominaciones propuestas para abrigar el conjunto de literaturas que de alguna manera reflejan las sociedades latinoamericanas como lugares de (des)encuentro entre culturas diferentes.<sup>2</sup> Los críticos mencionados se interesaron, particularmente, por las relaciones entre cultura indígena –en la que la oralidad ocupa un lugar central– y cultura occidental –basada en la preeminencia absoluta de la palabra escrita–. Con el fin de ponderarlas en el debate sobre la figuración de esas relaciones interculturales en la

---

<sup>1</sup> Jasper Vervaeke (Bélgica) es Licenciado en Lenguas Románicas por la Universidad de Amberes (Universiteit Antwerpen) y Maestro en Estudios Latinoamericanos por la Universidad Nacional Autónoma de México. Actualmente trabaja como ayudante académico en el departamento de lengua y literatura hispánicas de la Universidad de Amberes, donde prepara una tesis doctoral sobre la narrativa del colombiano Juan Gabriel Vásquez. Vervaeke es co-editor del libro *El hispanismo omnipresente* (2009).

<sup>2</sup> Los matices y diferencias de enfoque entre las categorías mencionadas han sido objeto de una discusión sobre la que aquí no conviene volver.

narrativa latinoamericana, este artículo propone un estudio de dos novelas escritas a mediados de la década de los noventa por autores provenientes de, respectivamente, Guatemala y Perú.

### *El misterio de San Andrés* entre pasado y presente

Para dar expresión a la temática de las relaciones entre los universos socioculturales indígena y occidental, en *El misterio de San Andrés* (1996) Dante Liano (Chimaltenango, 1948) opta por una sugerente estructura dual, en la que se narra, en capítulos separados, la vida del indio Benito y la del ladino Roberto.<sup>3</sup> Como no pocas novelas indigenistas o “etnoficcionales” –sello que Lienhard pone a las novelas de autores como Miguel Ángel Asturias y Rosario Castellanos– la novela pone en escena una rebelión indígena con desenlace sangriento. El referente histórico es la llamada masacre de Patzicía, ocurrida en los días turbulentos que siguieron a la Revolución de 1944 y que constituye uno de los episodios más callados y menos documentados de la historia guatemalteca. Al tener como telón de fondo la dictadura del general Jorge Ubico (1931-44), la subsiguiente entrega de poder al general Federico Ponce (julio-octubre 1944) y finalmente la Revolución de octubre de 1944, se trata de una novela histórica con guiños a las novelas del dictador. El paulatino proceso de concientización que experimentan sus dos protagonistas hace de ella una suerte de *Bildungsroman* con matices autobiográficos. Además, en su manera de crear suspense tiene algo de novela policíaca.

Los diferentes episodios de la novela se desarrollan en la costa, la sierra y la capital. De esta manera, aunque pasa por alto la región selvática, la narración abarca casi simbólicamente la geografía nacional. Si bien las distintas regiones parecen tener muy poco en común, en lo que respecta a las relaciones entre indios y ladinos el clima de desencuentro y hostilidad es un fenómeno generalizado. Como lo señala Mackenbach en su análisis de la novela, “son dos mundos diferentes con sus propias tradiciones, idiosincrasías y verdades que existen

---

<sup>3</sup> En *El lugar de su quietud* (1989) Liano ya había rozado la misma temática e introducido un personaje llamado Benito procedente del pueblo de San Andrés (Arias 173-180).

paralelamente dentro del mismo país, casi sin comunicación y sin entenderse” (187). Efectivamente, parece tratarse de dos culturas que no entran en contacto, sino sólo en conflicto. En muchos momentos, ese retrato desconsolador de la sociedad guatemalteca recuerda el ensayo *Guatemala, las líneas de su mano* (1955) de Luis Cardoza y Aragón. Como lo había denunciado Cardoza en esa emocionada y elocuentísima reflexión sobre el ser guatemalteco, en *El misterio* el pueblo no hace más que reproducir el modelo racista que las autoridades han impuesto desde la Colonia. En la novela el gobierno es representado por el jefe político del departamento, el más borracho, machista e incivilizado de todos los personajes, cuyo papel es similar al de Miguel Cara de Ángel en *El Señor Presidente* de Asturias. Después de la masacre esa auténtica “fiera del trópico” exclama, dirigiéndose a Roberto:

¡Lástima que no vino, Roberto! Nos echamos a casi toda la indiada. ¡Fue como matar conejo! Entre el monte andaban, hasta sin el machete. Había para apuntar que era gusto. Sólo se ponía mampuesta y ¡pum! caían los babosos. (341).<sup>4</sup>

El jefe político encuentra su doble en el presidente Jorge Ubico, que en dos ocasiones visita el pueblo de Roberto. Ambas escenas terminan con la misma imagen, que simboliza el estado desolador en que “tata” mantiene al pueblo guatemalteco: la primera vez “la gente quedaba bañada en sus propios gritos, en su propio sudor asoleado, y en el inevitable polvo que los dejaba tosiendo como perros, tratando de sacarse del galillo la molestia de los granitos que se les habían entrado en el fervor del griterío” (47); y la segunda, Ubico deja “detrás de sí una nube de polvo y los chuchos unánimes que ladraban y perseguían inútilmente a la caravana presidencial” (217).

Es en este cuadro social poco esperanzador donde crecen los protagonistas, el indio Benito y el ladino Roberto. La narración paralela de su proceso de maduración parece confirmar la tajante oposición cultural, porque aunque capítulo tras capítulo experimentan prácticamente las mismas

---

<sup>4</sup> Para las citas de las dos novelas estudiadas, me limito a señalar la página. Véase la bibliografía para las ediciones usadas.

cosas, cada vez resalta la diferencia en la manera de vivirlas.<sup>5</sup> La función de esas dos figuras centrales, sin embargo, no se restringe a la mera representación de sus culturas respectivas: como ambos son personajes sobresalientes, excepcionales, se puede suponer que a través de ellos la novela vehicula el deseo de un cambio en las relaciones interculturales.

A partir de la trayectoria de Benito se intenta esbozar una imagen tanto de la cotidiana realidad socioeconómica como de las costumbres y creencias culturales de su comunidad indígena. Así, por ejemplo, se hace referencia al nahualismo y las ceremonias de nacimiento, matrimonio y entierro. El íncipit, en que Benito es llevado al Santo Monte, deja claro que el niño está predestinado a asegurar la transmisión de las tradiciones. A diferencia de los capítulos de Roberto, narrados en primera persona –por lo menos en la primera parte y en el epílogo–, los de Benito se cuentan en tercera, lo que puede reflejar la no pertenencia del narrador al universo sociocultural indígena. No obstante, la distancia entre personaje y narrador se ve minimizada por una focalización estrictamente centrada en la conciencia de Benito, que permite el pleno acceso a la interioridad del personaje. Mediante una constante referencia a los miedos, sentimientos, pensamientos y preocupaciones de Benito, el narrador lo subjetiviza, y al hacerlo, rompe con la falta de ‘personalización’ psicológica que venía marcando a los personajes indígenas. No solían aparecer como individuos sino sólo como tipos, representantes de su grupo social. En este sentido, lo novedoso de *El misterio* es que el personaje indio, además de cumplir ese papel representativo, aparezca como un personaje activo, reflexivo e individualizado: un verdadero protagonista.

Las soluciones estéticas de *El misterio* dejan entrever cierta influencia de Miguel Ángel Asturias. Como todo escritor que se propone retratar al indio, Liano se ve confrontado con el problema del lenguaje: ¿Cómo vehicular de modo verosímil la temática sin escribir en una lengua indígena? Al examinar *Hombres de maíz*, tanto el propio Liano como Lienhard descubrieron que

---

<sup>5</sup> Por ejemplo, la larga y lírica descripción del juego amoroso entre Roberto y Raquel (287-290) contrasta con la del acto sexual entre Benito y su mujer, en el capítulo precedente: entre Roberto y Raquel se trata de una extensa escena erótica y privada con dos actores activos concentrados en dar y recibir placer. En cambio, Benito (281) despierta a su esposa en medio de la noche y ésta, pasivamente, deja que su marido satisfaga su deseo, mientras en el mismo cuarto duermen sus hijos.

Asturias resuelve ese problema mediante la creación de dos registros narrativos: uno que usa para expresar el mundo maya –Liano lo llama “registro de narración lírica” (citado en Arias 108), Lienhard (293) habla de una “voz indígena distinta, hierática”– y otro, más “realista”, para el mundo ladino. En su estudio de *El lugar de su quietud*, novela anterior a *El misterio*, Arias (178) advierte que Liano experimenta con un doble registro inspirado en la obra asturiana. De la misma manera, en *El misterio* se nota una clara diferencia lingüístico-narrativa entre los capítulos de Benito y los de Roberto. La oposición no se encuentra tanto en el vocabulario, ya que toda la novela está escrita en un español guatemalteco bastante homogéneo y estandarizado. De tal modo, mientras para la lectura de *Hombres de maíz* un glosario es casi imprescindible, debido a los numerosos neologismos e indigenismos, en *El misterio* esos últimos son escasos. En cambio, Liano prefiere emplear otros recursos para reflejar la confrontación lingüística entre cultura indígena y occidental: crea una variante muy eficaz del “registro de narración lírica” asturiano. En la novela de Liano ése se caracteriza por el predominio de tiempos verbales en presente y de frases más bien cortas en las que a veces se encuentran reiteraciones, onomatopeyas y sonidos, generando el todo una impresión de dinamismo, oralidad e interacción con la naturaleza: “Benito entra a la casa y oye el segundo azote, violento. Le viene un escalofrío. Camina a tientas. Tropieza. Desde el patio, llega el ritmo creciente del castigo: *fuas, fuas, fuas.*” (24). Asimismo, el uso frecuente de metáforas y comparaciones y la constante confusión entre realidad y sueño, ser y parecer así como entre pasado y presente, sirven para poner de manifiesto la particular cosmovisión indígena. Además, tomando en cuenta que la historia de Benito es más bien circular –a diferencia de la de Roberto, narrada de manera cronológica–, la oposición entre ambas culturas llega a ser total: “Tarde. Temprano. Benito pensó que esas palabras no existían, como antes o después. En los sueños de presagio, ya todo había ocurrido, aunque fuera antes de lo que en realidad ocurrió.” (357).

Si la creación del personaje de Benito exigió, de parte de Liano, un esfuerzo de adentramiento en un universo sociocultural que no es el suyo, en el de Roberto se intuye una operación de excavación de su memoria personal y familiar. Al peso de los recuerdos personales

corresponde la narración en primera persona y la prevalencia de los tiempos verbales pasados. En muchos sentidos el proceso de maduración de Roberto, semejante al de cada adolescente occidentalizado que se va dando cuenta de su singularidad, contrasta con el de Benito. Como hemos sugerido, ambos son personajes sobresalientes. Lo que ocurre, sin embargo, es que a Benito esa excepcionalidad le confiere un destino importante *dentro* de su comunidad: a medida que lo va *cumpliendo*, se va acercando a su comunidad. Roberto, en cambio, a medida que va *buscando* su vocación, se va alejando de su gente. Su ser excepcional le promete un destino literalmente extra-ordinario, fuera de lo común: lo empujará fuera de su pueblo. Al llegar a la adolescencia Roberto se cansa definitivamente de la estrechez de miras y del racismo del medio ladino en que ha pasado su niñez y juventud, por lo que decide irse a la capital en búsqueda de “otro mundo que no conocía, cuya única condición fuera ser radicalmente diferente al pueblón en que le tocó nacer” (214). Curiosamente, a esa ruptura, situada al inicio de la segunda parte de la novela, corresponde un cambio en la voz narrativa: de repente, la historia de Roberto ya no se cuenta en primera, sino en tercera persona. Dicha narración en tercera persona se mantiene durante toda la segunda y tercera parte, que son las que ficcionalizan la agitada etapa revolucionaria y la masacre de Patzicía. Sólo después, en el epílogo, se vuelve a narrar en primera persona. Esa inestabilidad de la voz parece delatar que fue sobre todo para la primera parte –que corresponde a la infancia y juventud de Roberto– para la cual Liano se basó en sus recuerdos personales. En efecto, como lo sugiere el cambio a tercera persona, Liano no vivió los hechos dramáticos ficcionalizados en la segunda y tercera parte: nació después de la masacre de Patzicía. Bien puede ser que de esa manera, pasando a una narración más distante, ‘imparcial’, el autor también haya querido defenderse contra las posibles acusaciones de dar una visión demasiado subjetiva de la historia.

Como se va insinuando a lo largo de la novela, Roberto tiene una clara vocación literaria. El hecho de que en esos capítulos –mucho más que en los de Benito– el narrador se incline a liberar

su lenguaje literario, haciéndolo desembocar, ocasionalmente, en frases largas y líricas,<sup>6</sup> refleja esa iniciación a la cultura letrada. El talento de Roberto resalta en las crónicas de la masacre que, basándose en el testimonio de Benito –inculcado del levantamiento indígena–, escribe como corresponsal del periódico *El Imparcial*. De tal modo se da la impresión de que la novela también cuenta la historia de su propia escritura, de que también es el joven ladino quien, a partir del testimonio del indio, narra los capítulos “indígenas”. No cabe duda de que la entrevista entre ambos protagonistas es el momento más simbólico de la novela. Lo que se produce es un auténtico cara-a-cara levinasiano, un reconocimiento de la alteridad del “otro” que implica el descubrimiento de sí mismo. De manera definitiva, el encuentro desestabiliza el mundo, la visión y la identidad de Roberto. Lo que siente el joven ladino, exento del paternalismo (cristiano), es que no hay unión posible, que el reconocimiento del “otro” como “otro” significa respetar su diferencia y por tanto no aspirar a acceder demasiado a su ámbito, a su intimidad:

no podía sentir más que simpatía por los indios, pero no podía sentir lo que ellos mismos sentían, ni aun proponiéndoselo: siempre sería ladino, aunque en el extremo del ridículo se enfundara un traje típico y se fuera a vivir entre los indígenas. (375).

Frente al “otro”, sugiere Liano, no se trata de mostrar misericordia o compasión – sentimientos que pueden ser humillantes para el “otro”, pueden dañar su dignidad y contribuir a oprimirlo más– sino simplemente de escucharlo.

Se entiende hasta qué punto la propuesta de Liano difiere de las de sus antecedentes literarios: las novelas indianistas decimonónicas soñaban con crear una nación homogénea mediante la occidentalización del indio; entrelucía en la posterior narrativa indigenista la idea del mestizaje como factor homogeneizante; lo que después proponía Arguedas era una fusión que no implicara aculturación. Sin embargo, esa “transculturación” que Arguedas buscaba en algunas de sus novelas no se dio en la realidad. De diferentes maneras, todos esos autores intentaban

---

<sup>6</sup> Pienso, por ejemplo, en la descripción del mar en una frase de extensión casi proustiana (74-75).

imaginar una sola cultura nacional, respondiendo a la preocupación del estado de crear una nación homogénea. *El misterio* rompe con esa creencia en la posibilidad de una única identidad nacional fruto de una unión de las dos etnicidades principales. En este sentido la novela refleja el proceso social e intelectual que se inició a partir de los años setenta, tras el agotamiento de las políticas indigenistas, criticadas por acelerar la asimilación cultural. Cada vez más, los discursos en defensa de la diversidad cultural iban desembocando en reivindicaciones políticas, sociales y étnicas por parte de los indígenas, tendencia que llegó a agudizarse en los años noventa.

Este contexto histórico-social influye claramente en la concepción de *El misterio*. Lo que la novela parece decir es que, puesto que las dos culturas son tan divergentes, una fusión forzada correría el riesgo de fracasar, porque el resultado muy probablemente sería desigual, con una cultura dominante –la ladina– que se impondría a la dominada –la india–, cuya especificidad, de esta manera, se vería amenazada. Como concluye Grinberg, la actitud de respeto de Roberto “deja entrever que si bien se trata de culturas diferentes conviviendo en el marco del Estado guatemalteco, tal vez no la unificación, pero la conmensurabilidad aún es posible” (81). Ante todo, el respetuoso y paciente encuentro entre Roberto y Benito subraya la urgencia de un diálogo intercultural, de un mayor conocimiento de las costumbres respectivas. Ese conocimiento e interés recíprocos podrían sentar las bases de una relación menos conflictiva en los imprescindibles momentos de contacto, en los espacios compartidos. El epílogo alude a que, aparte de esos espacios, se requieren, para cada grupo sociocultural –pero sobre todo para los indígenas– lugares propios, privados, donde de manera independiente puedan conservar, desarrollar y transmitir su especificidad cultural. Ya anciano, en el epílogo Benito lleva a sus hijos<sup>7</sup> al Santo Monte, al que él mismo había sido llevado de niño. Podemos aplicar al excipit de *El misterio* la siguiente observación de Cornejo Polar respecto de los párrafos finales de varias novelas indigenistas:

---

<sup>7</sup> Evidentemente, la sobrevivencia de las tradiciones depende en gran medida de su transmisión a los jóvenes, que a menudo son quienes más se ven influenciados por la cultura occidental. Como muchas novelas de la misma temática, también *El misterio* evoca el conflicto entre ancianos y jóvenes.



En todos los casos, los párrafos citados son la culminación de historias de oprobio, con frecuencia de masacres de campesinos indios, narradas como está dicho bajo las normas del realismo (a veces del naturalismo), y en todos –también– el narrador pasa de la historia a la naturaleza y elabora con ella una alegoría premonitoria de la justicia que se avecina. (*Escribir* 196)

¿Podemos, por lo tanto, concluir que *El misterio* ventila una visión optimista sobre el futuro de las relaciones interculturales? No realmente. El problema parece radicarse sobre todo en el personaje de Roberto: la concientización, la actitud de respeto por el “otro” a la que llega sigue siendo estrictamente individual. Además, la misma no lo incita a defender a los indios en el momento de la masacre, porque considera que su actuación solitaria no tendría ningún sentido. Este sentimiento de impotencia frente a la Historia se explicita en el epílogo, cuando Roberto, años después de la masacre, recuerda, de nuevo en primera persona:

Me había quedado vacío, con el rumor del viento que hacía ondear las ramas de los árboles como banderas de majestad, con el malestar físico de la historia que me había pasado por delante y que yo no había alzado un dedo por cambiar. Por otra parte, ¿qué podía haber hecho? Al contrario, era la historia la que había cambiado mi vida. (390).

Con la imagen de un hombre nostálgico y rutinario que, engordado, con anteojos y bigote “para parecer más estricto” (388) se ha acostumbrado a las peleas con su esposa, el epílogo acaba definitivamente con la –relativamente– esperanzadora ejemplaridad que exhalaba la actitud del joven ladino.

Al incorporar y dar crédito a la “visión de los vencidos”, la ficcionalización de Liano de la masacre de Patzicía da réplica a la historia oficial, en la que no cabía la versión de los indígenas. Inevitablemente, *El misterio* confirma el hecho de que sigue siendo un mestizo el que habla por los indígenas, el que asume el papel de portavoz. Sin embargo, tal situación enunciativa ya no se refleja en una intriga en la que es un mestizo o blanco el que lidera la rebelión indígena –como era el caso en, por ejemplo, *Oficio de tinieblas* de Rosario Castellanos y *La tumba del relámpago*

de Manuel Scorza—. En la novela de Liano los indios, activos, se rebelan solos y así se convierten en protagonistas de la historia, con lo que se sugiere que también en la historia de Guatemala por fin se comparta el protagonismo entre indígenas y ladinos.

Desde su meollo narrativo de los años treinta y cuarenta *El misterio* evoca otras etapas históricas. Mediante guiños al *Señor Presidente* de Asturias, alude a la dictadura de Estrada Cabrera de inicios del siglo veinte. Además, la filtración de las propias vivencias de Liano hace que se establezcan vínculos con la historia reciente del país centroamericano.<sup>8</sup> Así, implícitamente la novela llega a abarcar todo un siglo de historia guatemalteca, insinuando que ésa es como un rosario de conflictos en los que a menudo se oponen las diferentes etnias y que no han dejado de repetirse. Subyace en *El misterio* el deseo de “desconflictivizar” la heterogeneidad sociocultural, de ya no considerarla como una amenaza sino como una riqueza y encontrar, incluso, cierta “unidad en la diferencia”. Irónicamente, esa “unidad en la diferencia” todavía ausente en la realidad, tampoco se encuentra en la novela. No deja de ser sintomático el que la misma falta de coherencia que caracteriza la sociedad guatemalteca se traslade, de cierto modo, a una novela que pretende retratar la misma. De tal manera, las vacilaciones presentes de una sociedad en conflicto, en busca de sí misma y que previa digestión de una serie de dolorosas etapas históricas intenta imaginar perspectivas y posturas nuevas, se ven confirmadas por la indecisión de una novela que también se queda dudando sobre qué postura tomar frente a la historia. En ese sentido, en *El misterio* resultan altamente significativos la falta de estabilidad de la voz narrativa y el titubeo tanto entre pasado, presente y futuro como entre proyecto social –el interés por el “otro”– y proyección personal: la superación de una historia difícilmente digerible se convierte en condición *sine qua non* de un proyecto para el futuro; asimismo, esa búsqueda del destino social implica, provoca o presupone desequilibrantes reflexiones sobre la identidad personal.

---

<sup>8</sup> Me refiero a las circunstancias de violencia extrema de entre finales de los años sesenta e inicios de los ochenta que “lo [Liano] obligaron a refugiarse en el país de sus ancestros” (Arias 174).

## *Rosa Cuchillo* entre mito e historia

En 1997 la novela *Rosa Cuchillo* de Óscar Colchado Lucio (Ancash, 1947) revitalizó la temática de las relaciones interculturales a la luz del conflicto interno que en los años ochenta y noventa aterrizó al pueblo peruano.<sup>9</sup> Entrelazando cosmovisión andina y ficcionalización histórica, la novela somete la sociedad peruana a una cortante cirugía crítica. Entre los muchos factores que influyen en el texto, destaca la idea de la “utopía andina”, para cuya teorización e historización ha sido fundamental el galardonado ensayo *Buscando un inca: Identidad y utopía en los Andes* (1985) de Alberto Flores Galindo. El historiador ve expresiones de la “utopía andina” en múltiples proyectos que, en varios momentos históricos, desde motivaciones divergentes y con diferentes propósitos –por eso prefiere usar el plural “las utopías andinas”– apelaron a la idea de la vuelta de la sociedad incaica para afrontar la dominación (neo)colonial y la división étnica en el Perú. Así, en la rebelión de Túpac Amaru, en la obra de José María Arguedas y hasta en la guerrilla de Sendero Luminoso –para mencionar algunos de los casos estudiados por Flores– habría intervenido esa idea mesiánica. En la novela *Lituma en los Andes* (1993) y el ensayo *La utopía arcaica: José María Arguedas y las ficciones del indigenismo* (1996) –dos obras publicadas justo antes de *Rosa Cuchillo*– Mario Vargas Llosa criticó fuertemente esa idealización del pasado prehispánico. Es palpable la tensión entre la novela de Colchado y la figura y obra de Vargas Llosa, cuyo activismo político corresponde, precisamente, a la época histórica ficcionalizada por Colchado. La mención del nombre del célebre novelista en *Rosa Cuchillo* no hace sino explicitar el obvio ataque de Colchado a sus ideas.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> La novela ha tenido varias reediciones en Perú. A pesar de ese éxito nacional, no ha gozado del interés internacional que merece. Los artículos críticos han aparecido sobre todo en revistas universitarias peruanas, no siempre de fácil acceso. Recomiendo la interesantísima tesis de Quiroz, que se encuentra en la red y abre con una revisión de la recepción crítica de la obra de Colchado. De la extensa bibliografía de Quiroz encontré en internet los textos de Galdo y Huamán. Incluyo las referencias en mi bibliografía.

<sup>10</sup> Colchado alude dos veces al polémico papel político que jugó Vargas Llosa en la época del conflicto: “Vargas Llosa alentó a Huayhuaco” (110); “Vargas Llosa, ese hombre a quien Belaúnde comisionó anteriormente para que averiguara sobre la muerte de los periodistas en Uchuraccay, también oímos que felicitaba a Huayhuaco por radio” (166). Se refiere al apoyo de Vargas Llosa al comandante Huayhuaco, detenido después por narcotráfico, y a su trabajo como presidente de la comisión encargada de investigar la muerte de ocho periodistas en 1983.

De manera fragmentada y alternada, la novela de Colchado relata las historias de Rosa Cuchillo y su hijo Liborio. La odisea por el inframundo que Rosa emprende en búsqueda de su hijo muerto está cargada de cosmovisión andina. En cambio, el relato de la trayectoria –no menos infernal– del propio Liborio, que se inserta en la guerrilla senderista, consiste en una ficcionalización de la historia reciente del Perú. Entre esas dos historias principales se intercala el testimonio de Mariano Ochante, víctima del conflicto interno. Cabe señalar que esos tres personajes principales son indígenas. Sin división en capítulos, son los blancos en el texto los que de alguna manera separan las diversas líneas narrativas.

El título, además de las obvias connotaciones espinosas y sangrientas que puede tener, insinúa una asociación entre el personaje de Rosa Cuchillo y Santa Rosa de Lima. En la figura y veneración de la primera Santa de América, Patrona de Lima y el Perú y símbolo de integración nacional, convergen todas las clases sociales. Pero lo que quizá sea más sugerente aún es que Flores (115) la considera representante de la utopía andina debido a que según una de sus profecías Lima estaba condenada a desaparecer y el imperio regresaría a los indios, “sus legítimos dueños”. El personaje de Rosa Cuchillo, cuyo viaje representa la recuperación de la memoria cultural andina, cumple un papel simbólico similar. Por lo mismo, la narración en primera persona de los fragmentos dedicados a este personaje, más que a un “yo” autodiegético, “egocéntrico”, se acerca al “yo social” de los testimonios, en los que se cuenta, en primera persona, la historia de un individuo cuya experiencia resulta representativa de lo que ha vivido todo un grupo social.<sup>11</sup>

Desde el íncipit, en que Rosa se despide de la vida terrenal e inicia su viaje, queda claro que la novela entablará un diálogo con algunos textos clásicos de la tradición occidental, de contenido altamente mítico-épico: el descenso de Rosa al inframundo recuerda la *Divina Comedia* de Dante y el viaje emprendido con el fin de reunir a los familiares hace pensar en la *Odisea*.<sup>12</sup> Durante el

---

<sup>11</sup> Pensemos en ejemplos famosos como el de Rigoberta Menchú o el de Domitila Barrios. Para una aproximación crítica al género testimonio, véanse, por ejemplo, Sklodowska, Prada y el número de *Istmo* dedicado a este tema.

<sup>12</sup> Ambos hipotextos fueron señalados por la crítica. Particularmente esclarecedoras son las interpretaciones de Quiroz de la manera en que *Rosa Cuchillo* “resemantiza” esos textos occidentales a partir de la cosmovisión andina. Quiroz también llama la atención sobre los vínculos entre *Rosa Cuchillo* y la Biblia.

viaje de Rosa, el perro Wayra, que es humanizado, tiene el doble papel de protector y guía. No sólo indica a su dueña el camino por el más allá, sino que también le da muchas explicaciones sobre las cosas y seres sobrenaturales que encuentran. De tal manera el perro se convierte también en guía del lector, al que introduce en la cosmovisión andina. Lo que marca esos pasajes es la acción. Ello, como lo subrayó Kundera (36), es característico de relatos premodernos como, por ejemplo, los de Dante o Boccaccio. Efectivamente, tanto el decorado fantástico como la concepción del personaje de Rosa parecen nutrirse de esa tradición narrativa anterior al nacimiento de la novela moderna. La revelación del final de *Rosa Cuchillo*, cuando Rosa resulta ser la diosa Cavillaca, confirma la idea de que se trata ante todo de un personaje alegórico, que de ninguna manera sigue el giro, tomado por la novela moderna occidental, hacia una aproximación psicológica del personaje, hacia la exploración de su vida interior.

Como lo muestra Quiroz (65-67), una fuente importante de los mitos andinos presentes en *Rosa Cuchillo*, la constituyen los relatos de tradición oral andina recopilados por Arguedas. Sostiene Rama (214-18) que en la propia obra narrativa de Arguedas apenas si hay huellas de esas recopilaciones. Según el crítico se debe a que Arguedas consideraba que los temas, recursos estilísticos y estructuras de esos cuentos, en los que sigue imperando lo mítico, eran inconciliables con las normas narrativas del realismo. Colchado, al contrario, se inspira en los relatos que Arguedas recopiló como etnólogo, relatos que el mismo Arguedas prefería no aprovechar como novelista, temiendo tal vez que al público occidentalizado le disgustara tal irrupción de cuentos míticos en el “género de la modernidad”. Colchado no se preocupa por eso y hace que el pensamiento mítico también se exprese claramente en la superficie del texto, aparte de ser patente, como en la narrativa arguediana, en las zonas más profundas. El excipit de *Rosa Cuchillo* confirma que el criterio mítico es la fuerza propulsora de la novela: al contar la muerte terrenal de Rosa, se consolida el carácter cíclico de la narración, cuyo final remite al inicio, en el que, como vimos, se relata el ingreso de Rosa al inframundo. Lo que Colchado pide al lector es que deje atrás los preceptos narrativos de la modernidad occidental, para adentrarse en una

tradición literaria diferente y constatar que la visión del mundo que ésa expresa no es menos válida que la occidental.

La trayectoria del hijo, Liborio, parece ofrecer una especie de contrapeso realista al viaje mítico de la madre. Salta a la vista la narración en segunda persona, que será característica de los fragmentos de Liborio. Aunque también el lector puede sentirse aludido, me parece que Liborio es narrador y narratario a la vez, que el uso del “tú” busca, sobre todo, el diálogo del personaje consigo mismo. En este caso, tendríamos una especie de “yo” desdoblado que recuerda posteriormente y se dirige a sí mismo como a otro, en un intento de reconstruir los acontecimientos y de desentrañar su sentido.

Tal como la madre, el hijo tiene nombre de un santo. Pero más que el nombre, es el apodo el que predestina al joven. Al ser reclutado por Sendero Luminoso, Liborio recibe un nombre de guerra: Túpac. Seguramente, al elegir el nombre del legendario líder indígena los dirigentes senderistas esperan lograr que Liborio sienta más afinidad con la guerrilla maoísta, que piense que también es *su* lucha. Sin embargo, implícitamente ese apodo anuncia que ocurrirá todo lo contrario, que el joven se distanciará de Sendero para armar una rebelión propiamente indígena, porque la gran rebelión dirigida en 1780 por Túpac Amaru II, según Flores “fue el intento más ambicioso de convertir a la utopía andina en un programa político” (125). En efecto, en la novela pronto se hace nítida la división interna entre los maoístas-comunistas dogmáticos y los que en el fondo sueñan con una revolución de los naturales. Así, en *Rosa Cuchillo* el enfrentamiento entre indios y *mistis*, entre mundo indígena y mundo occidental, también se da dentro de Sendero Luminoso: Liborio y sus compañeros indígenas mantienen una cosmovisión marcadamente andina, lo que choca con la cultura de sus líderes *mistis*. El joven indígena se percata de ello, pero decide seguir

[...] 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 [...] (137).

A medida que va ascendiendo en la jerarquía senderista, Liborio se convence cada vez más del papel mesiánico que le corresponde en la revolución de los naturales. Finalmente no logra llevarla a cabo, ya que es capturado y ejecutado por los “sinchis” (fuerzas antisubversivas del Estado), pero sus compañeros *runas* prosiguen la misión. Asimismo, la esperanza es avivada por el encuentro, en el más allá, entre madre e hijo, y el regreso del Mesías Liborio a la tierra, con el objetivo de realizar, después de quinientos años de opresión de los naturales, un nuevo *pachacuti*, una inversión del orden.

Así, la función principal del personaje de Liborio, a pesar de tener más interioridad y carácter reflexivo que el de Rosa, consiste en simbolizar el regreso de Inkarrí, el cumplimiento de la utopía andina. En este sentido, también el hijo se asemeja mucho más a los personajes premodernos –épicos o míticos– que a los antihéroes que siguen las huellas de Don Quijote. Como un héroe épico, Liborio vence todos los obstáculos, a veces ayudado por los dioses; cuando al final muere, se trata de una muerte no exenta de grandeza y dignidad y, lo que es más importante, sobrevive de manera simbólica. Aun si comparte su idealismo con los jóvenes protagonistas de novelas modernas y contemporáneas que siguen la tradición de las novelas de aprendizaje, su trayectoria resulta invertida: mientras el idealismo inicial del típico personaje del *Bildungsroman* moderno al final suele ceder ante un melancólico sentimiento de impotencia frente a la Historia,<sup>13</sup> el de Liborio, al contrario, no se quiebra, sino que se fortalece: al final regresa a la tierra para cumplir su misión, que consiste, precisamente, en cambiar el orden de la Historia.

Al inspirarse, por una parte, en la cosmovisión y tradición literaria andinas y, por otra, en relatos occidentales premodernos, la concepción de los personajes de Rosa y Liborio enfatiza la distancia entre el universo indígena y la modernidad occidental. Sin embargo, donde temáticamente parece orquestarse un acercamiento entre ambos mundos, es en el enredo entre Liborio y Angicha. Como en muchas novelas que abordan la misma temática, también en *Rosa*

---

<sup>13</sup> Recordemos las reflexiones del personaje de Roberto de *El misterio*.

*Cuchillo* hay un romance intercultural. De entrada, ya es significativo que la atracción entre el joven indígena Liborio y la joven comandante *misti* Angicha invierta el esquema tradicional, en el que el hombre suele ser blanco y la mujer india. La belleza de Angicha, así como el hecho de ser la única *misti* en mostrar interés en las ideas etnopolíticas de Liborio, hacen que el joven pronto se enamore. El esperado encuentro amoroso finalmente se produce y es uno de los pocos pasajes de la novela no dominados por el miedo y la violencia. Para la escena erótica (176-78) Colchado levanta un paradisiaco decorado selvático, auténtico *locus amoenus* en el que la flora y fauna edénicas armonizan con el goce amoroso de los personajes. No obstante, resulta ser sólo un Edén efímero en medio del infierno terrenal, ya que la posibilidad de una relación duradera se ve dificultada, al parecer no tanto por las diferencias culturales, sino por el compromiso político de Angicha y la violencia que despedaza al país. En último lugar se sugiere que lo que imposibilita el amor es, sobre todo, la deslealtad de Angicha: termina utilizando a Liborio para vengar a un novio asesinado, de modo que su sinceridad se ve seriamente cuestionada. Por ello, como respuesta a la pregunta acerca de la posibilidad de una convivencia intercultural respetuosa en el Perú, el romance entre Liborio y Angicha no da lugar a mucho optimismo.

Mariano Ochante es, sin duda, el personaje más “de carne y hueso” de *Rosa Cuchillo*. Ello parece deberse a su clara vinculación con el género testimonio. Como suele pasar en los testimonios, Mariano cuenta, en primera persona, una historia personal que emblemata la crueldad causada por la “macrohistoria”. Los puntos suspensivos recurrentes entrecortan su discurso y así reverberan el miedo y el terror de su relato y, por extensión, la situación desgarrada del pueblo peruano. Mariano recuerda su propia vida desde la agonía y termina narrando su propia muerte. Ante la inminencia de la muerte, sus recuerdos se van entremezclando con alucinaciones, premoniciones e imágenes oníricas. Como Rosa y Liborio, el campesino Mariano es de Illaurocancha, pueblo cuya historia encierra la de tantos pueblos en la época del conflicto interno: primero es declarado “Zona Liberada” por los senderistas, después irrumpen las tropas antisubversivas del gobierno. Los habitantes son obligados a tomar partido y, por ende, a delatarse y entremetarse, como ocurre en muchas novelas (neo)indigenistas. Así, mientras



Liborio se incorpora a la guerrilla, Mariano, como jefe de las “rondas campesinas”, formará parte de la contrainsurgencia. Sin embargo, aunque en la “lógica” del conflicto son enemigos, en el fondo entienden que deberían ser compañeros en una revolución de los *runas*. Al final, el lector no puede sino concluir que están insertos en una guerra atroz que les es ajena, que no defiende sus intereses. Un conflicto cruel que enajena a gente de la misma etnia, gente que comparte las mismas tradiciones y creencias.

La fuerte inclinación hacia el mundo indígena se desprende también del lenguaje culturalmente híbrido de *Rosa Cuchillo*. La frecuencia de repeticiones, onomatopeyas, diminutivos, interjecciones como “pues”, “nomás” y “dizque”, así como de peruanismos basados en o prestados del quechua, revela “huellas de la oralidad popular andina en la novela” (Quiroz 78). Igualmente, la tendencia a las frases cortas y los numerosos diálogos y frases interrogativas y exclamativas contribuyen a la creación de un efecto de oralidad. Al igual que Arguedas, al insertar palabras quechuas Colchado prescinde del uso de comillas estigmatizadoras, tan de rigor en las novelas regionalistas. Los vocablos en quechua se insertan tal cual en el texto: reciben el mismo tratamiento que las palabras en castellano. En cambio, al poner entre comillas la terminología maoísta-comunista el autor sugiere que el lenguaje extraño no es el quechua sino todos estos términos importados y literalmente traducidos al castellano:

Allí, abandonan el camión y deciden dar el “salto hacia atrás”; es decir, volver a Huamanga por otra ruta, a fin de confundir a sus perseguidores que seguirán de largo buscándolos por lugares más alejados. Han decidido dizque aplicar pues la táctica “del perro y la liebre”, que aconsejaba Ho-Chi-Minh en su Manual del guerrillero. (80-81).

De esta manera también en el lenguaje trasluce la crítica a la dogmática aplicación de ideologías extranjeras a un territorio socioculturalmente muy diferente. Veamos, asimismo, un ejemplo de cómo en dos frases seguidas Colchado incorpora tanto peruanismos procedentes del quechua (“chacra” y “pachamanca”) como palabras propiamente quechuas (“aukis”, “kusais”, “shilpi rinri”): “Nosotros nos estamos yendo a la chacra de los aukis a cosechar kusais, esas papas

grandes, amarillosas. Vamos a hacer pachamanca celebrando el nacimiento de las crietas de la venada shilpi rinri.” (32).

En este caso, “kusais” es la única palabra quechua explicada en una perífrasis. Si bien se puede, tal vez, adivinar el significado de “aukis” (ancianos) y se puede suponer que “shilpi rinri” será una especie de venada, para los que no están familiarizados con el quechua inevitablemente ciertos sentidos se pierden. De todas formas, en fragmentos como este último, ya no se puede decir que el autor incorpore “frases o palabras quechuas ocasionales”, como observó Rama (240) al estudiar *Los ríos profundos* de Arguedas. Por eso, en algunos momentos, en vez de abrir, como sostiene Quiroz, “un espacio discursivo fronterizo de diálogo” (81), irónicamente ese lenguaje culturalmente híbrido, creado para simbolizar la posibilidad de articulación entre los universos socioculturales indígena y occidental, reafirma la división, la incomunicación entre ambos. Y es que hasta el mismo Colchado parece dudar de la eficacia de su lenguaje: probablemente para facilitarles la lectura a los lectores occidentalizados, en una edición posterior de *Rosa Cuchillo* se insertó un glosario, como era usual en la literatura regionalista. Hay que destacar, sin embargo, la ingeniosa invención lingüística sobre la cual Quiroz llama la atención: los neologismos basados en la fusión de sílabas castellanas y quechuas, como, por ejemplo, “tropakuna”, “fruto de la unión del sustantivo castellano ‘tropa’ y el sufijo pluralizador quechua ‘kuna’” (Quiroz 84). En estos casos la articulación de ambos idiomas sí es eficaz porque de conocer el significado de la parte castellana, se intuye el de la palabra entera. Visto desde una perspectiva histórica, se podría decir que el hibridismo cultural del lenguaje de la novela de Colchado prolonga la continuidad, señalada por Lienhard, entre la obra del cronista Guaman Poma y la de Arguedas. Sin embargo, mientras Arguedas, convencido de la necesidad de hacer concesiones al público occidentalizado, mitigó bastante el hibridismo lingüístico, en *Rosa Cuchillo* tiende a radicalizarse de nuevo.

En oposición a la versión –o, mejor dicho, al silencio– del sector hegemónico occidentalizado, *Rosa Cuchillo* se atreve a imaginar una mirada esencialmente indígena hacia un conflicto extremadamente delicado que en el momento de su publicación todavía no había terminado y que sigue retemblando hasta hoy en día. Dije esencialmente indígena, porque si bien

narran diferentes voces, casi todas éstas nos ofrecen un punto de vista indígena y en el fondo expresan el mismo andinismo. Apuntan en la misma dirección la fuerte inclinación hacia las formas cognitivas y narrativas andinas y la considerable influencia del quechua en el lenguaje. Asimismo, volviendo a la trama, si Liborio se propone aprender de los *mistis*, de la cultura occidental, es para poder rechazarla mejor después, armando una revolución indígena. No sólo en esa línea argumental, en la que el periodo precolombino es idealizado, sino también en la fuerte crítica tanto hacia los grupos izquierdistas como hacia los partidos tradicionales, se escuchan los ecos de voces indianistas.<sup>14</sup> Sin embargo, excepción hecha de algunas frases sugestivas de Liborio, de ninguna manera *Rosa Cuchillo* se suma al extremismo de algunos textos indianistas que llegaron a predicar la destrucción del mundo occidental. Más bien, la novela recalca la necesidad de un movimiento que reivindique los derechos étnicos y políticos de los indígenas. Y acierta al plantear que una de las razones principales de la ausencia en Perú de tal movimiento –a diferencia de Ecuador y Bolivia– ha sido la guerra interna.

Algunos aspectos de *Rosa Cuchillo* sí delatan el deseo de una “transculturación” entre cultura indígena y cultura occidental. Lo que parece ocurrir, sin embargo, es que Colchado, en su intento de articularlas, muchas veces termina confirmando la dificultad de esa fusión: en este sentido no sólo me parecen significativos el (fra)caso de la relación entre Liborio y Angicha y la a veces cuestionable eficacia comunicativa del lenguaje híbrido, sino también la “intertextualidad transcultural” (Quiroz) que se establece entre las tradiciones literarias andinas y textos fundamentales de la cultura occidental como la *Biblia*, la *Divina Comedia* y la *Odisea*. Si *Rosa Cuchillo* logra establecer una intertextualidad complementaria entre lo andino y los hipotextos occidentales mencionados, ello se debe a que todos éstos son textos premodernos, expresiones de visiones del mundo en cierto sentido comparables a la cosmovisión mítico-religiosa andina. La modernidad occidental, sin embargo, rompe radicalmente con tal forma de pensar, lo que en la narrativa provoca que el héroe mítico se convierta en un *Ulysses* solitario, cuya odisea resulta ser

---

<sup>14</sup> Como respuesta a las políticas indigenistas, el indianismo consiste en la reivindicación, por parte de los propios indígenas, de su indianidad. Véanse, por ejemplo, los manifiestos de los bolivianos Reinaga y Quispe. A no confundir con las llamadas novelas indianistas del siglo XIX, que postulaban todo lo contrario.

un viaje al fin de la noche. Y en el fondo, es allí, en la conciliación entre la (pos)modernidad y las tradiciones andinas, donde sigue situándose la dificultad, el reto. En este sentido, *Rosa Cuchillo* no logra formular una respuesta contundente a los que opinan que la aculturación del indígena es imprescindible tanto para poner remedio a la conflictividad de las relaciones interculturales como para construir una nación moderna, visión defendida por Vargas Llosa en *Lituma en los andes* y *La utopía arcaica*.

En *Los ríos profundos*, Arguedas brindó al público occidentalizado una entrada a la peculiar problemática andina, mediante algunos recursos bien meditados –de los cuales uno de los más importantes es la subjetivización, la transposición de la sensibilidad e inquietud identitaria del autor al joven protagonista Ernesto–. Como traté de mostrar, en *Rosa Cuchillo*, Colchado hace pocas concesiones a ese público. En otras palabras, no aplica la táctica de su protagonista Liborio, que consiste en aprender de los *mistis* para después poder herirlos por sus propios medios. Por una parte, de esa manera el autor exige al lector el esfuerzo de interesarse seriamente por un universo sociocultural diferente, queriéndole decir que ya es tiempo de que realmente se escuche a los pueblos indígenas. Por otra parte, al reducir sensiblemente el “código cultural compartido” entre la obra y el lector (occidentalizado), Colchado corre el riesgo de enfatizar, en vez de lo que podría unirlos, lo que los separa.

## Conclusión

La confrontación de las respuestas literarias que dan *El misterio de San Andrés* y *Rosa Cuchillo* a la problemática de la heterogeneidad sociocultural permite señalar algunas tendencias en los modos en que la narrativa latinoamericana contemporánea figura la inagotable y siempre actual temática de las relaciones interculturales. Aunque se notan sobre todo discrepancias entre ambas novelas, también salen a la superficie algunos paralelos interesantes.

Al ficcionalizar episodios históricos manipulados o callados por las versiones oficiales, escuchando a los “sin voz”, Liano y Colchado prosiguen una misión que ha caracterizado gran

parte de la narrativa latinoamericana y así se adelantaron a las propuestas de Piglia para la literatura del próximo milenio. Ésas proponen, precisamente, una literatura que construya “relatos alternativos, en tensión con ese relato que construye el Estado, ese tipo de historias que el Estado cuenta y dice” (25).

Mientras la influencia de la (pos)modernidad occidental y sus expresiones y expectativas literarias ejercen una gran influencia sobre la novela de Liano –pensemos en el vocabulario estandarizado, la aproximación psicológica de los personajes y la autoficción–, Colchado, al plegarse a las formas narrativas y cognitivas andinas y al dialogar con modelos literarios occidentales premodernos, más bien nada a contracorriente de esa evolución. Esas soluciones estéticas muestran actitudes divergentes para con el público potencial: mientras Liano se dirigió más bien a un público occidentalizado –tanto guatemalteco como internacional–, Colchado parece haber alcanzado sobre todo a lectores nacionales y familiarizados con el mundo andino.<sup>15</sup> En ese sentido, sería sumamente interesante comprobar si *Rosa Cuchillo* goza de una recepción (positiva) en los nuevos sectores andinos urbanos y puede ser un instrumento útil para su autoidentificación, como lo sostiene Lienhard (207) para las obras de Guaman Poma y Arguedas. Si efectivamente alcanzara lectores del sector andino al que se refiere, la novela superaría –parcialmente– la categoría de “literatura heterogénea” en el sentido en que Cornejo Polar la entendía inicialmente, es decir como textos cuya producción y consumo “corresponden a un universo y el referente a otro distinto y hasta opuesto” (*Sobre* 74-75).

Es interesante constatar que las novelas comparten varios recursos narrativos y lingüísticos para expresar el mundo indígena: a la mencionada frecuencia de onomatopeyas, reiteraciones y frases cortas, cabe añadir otras dos coincidencias, que serían la narración cíclica y la importancia de lo onírico.<sup>16</sup> No obstante, salta a la vista una diferencia esencial: Liano crea una oposición

---

<sup>15</sup> Hasta cierto punto, en esas oposiciones se ve el reflejo de trayectorias y *loci* muy diferentes. Liano reside en Italia desde inicios de los ochenta; Colchado nació en la sierra, vivió un tiempo en el puerto de Chimbote y terminó instalándose en Lima.

<sup>16</sup> En *El misterio*, Benito tiene sueños premonitores. En *Rosa Cuchillo* semejantes sueños atormentan a Mariano Ochante.

lingüístico-cultural entre dos registros narrativos distintos que se “excluyen”. En cambio, Colchado trata de “incluir” ambas culturas en un solo lenguaje.

Si bien en las dos novelas retumba la voz de un gran “padre” de la literatura nacional –Asturias para Guatemala y Arguedas para Perú–, en ambas se observa un movimiento tanto de acercamiento como de distanciamiento. Además, al comparar la conexión entre, por un lado, Asturias y Liano y, por otro, Arguedas y Colchado, se descubre, curiosamente, una dinámica inversa: mientras que Liano mitiga la mitificación y el hibridismo cultural del lenguaje típicos de *Hombres de maíz*, son precisamente esos aspectos los que Colchado, en comparación con Arguedas, vuelve a enfatizar. Todo ello indica una evolución interesante: si anteriormente los ejemplos nacionales y latinoamericanos eran escasos o pobres y por ello los autores se vieron obligados a buscar inspiración al otro lado del Atlántico –pensemos en la influencia del realismo y naturalismo en la narrativa indigenista–, ahora los novelistas se nutren también de un canon nacional y latinoamericano.

Es llamativo que tanto *El misterio* como *Rosa Cuchillo* esquiven el tema de la identidad híbrida. En este sentido, las dos novelas siguen dando una imagen bastante dicotómica de una problemática que obviamente es mucho más compleja. Se puede asumir que en el periodo histórico ficcionalizado por Liano las influencias interculturales eran, efectivamente, mínimas. En cambio, en el Perú finisecular –y posmoderno– la masiva migración a las ciudades y la costa, iniciada décadas atrás, ya había generado un complejo proceso de hibridación cultural al que Vargas Llosa (331-32) dio los nombres de “cultura chicha” y “Perú informal”. En *Rosa Cuchillo*, Liborio admite que “es cierto que la gran mayoría son mestizos”, pero no sin añadir que “dentro de éstos, más los hay con alma india” (93). Al presentar así la problemática como un choque entre gente con alma india y gente con alma occidental, la novela de Colchado tiende a recaer en la imagen dual que daban los narradores indigenistas de la sociedad peruana.

A pesar de concepciones muy divergentes, en cierto sentido ambas novelas ponen en duda la posibilidad de una “transculturación” –*El misterio* de manera más consciente que *Rosa Cuchillo*–. La contraposición de cultura indígena y cultura occidental que se hace en la novela de

Liano sugiere que son incompatibles. Por eso, si la novela hace votos, no es por una fusión, sino por la deferencia hacia la diferencia y por el respeto en los momentos y lugares de convivencia. *Rosa Cuchillo*, al contrario, sí sigue buscando la articulación entre los universos socioculturales, pero, como intenté mostrar, no la encuentra realmente. Empero, quizás lo más importante y novedoso sea que tanto Liano como Colchado concedan al indígena un papel protagónico, protagonismo que efectivamente los pueblos indígenas van asumiendo cada vez más.

## Bibliografía

- Arias, Arturo. *La identidad de la palabra. Narrativa guatemalteca a la luz del siglo XX*. Guatemala: Artemis-Edinter, 1998.
- Asturias, Miguel Ángel. *Hombres de maíz. Edición crítica*. Ed. Gerald Martin. París/Madrid: ALLCA XX/Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1992.
- Cardoza y Aragón, Luis. *Guatemala, las líneas de su mano*. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Colchado, Óscar. *Rosa Cuchillo*. Lima: Universidad Nacional Federico Villarreal, 1997.
- Cornejo Polar, Antonio. *Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Horizonte, 1994.
- Cornejo Polar, Antonio. *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*. Caracas: Ediciones de la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela, 1982.
- El testimonio – un enfoque multidisciplinario*. *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* 2 (julio-diciembre 2001).  
<<http://collaborations.denison.edu/istmo/n02/index.html>> (15 de enero 2009).
- Flores Galindo, Alberto. *Buscando un inca: Identidad y utopía en los Andes*. México: Grijalbo, 1993.
- Galdo, Juan Carlos. “Algunos aspectos de la narrativa regional contemporánea: los casos de Enrique Rosas Paravicino y Óscar Colchado Lucio”. *Lexis* XXIV.1 (2000): 93-108.  
<<http://www.fas.harvard.edu/~icop/juancarlosgaldo.html>> (3 de febrero 2009).

- Grinberg Pla, Valeria. “*El país bajo mi piel, Siglo de o(g)ro y El misterio de San Andrés: proyectos de país y conceptos de identidad.*” *Literaturas centroamericanas hoy. Desde la dolorosa cintura de América.* Eds. Karl Kohut y Werner Mackenbach. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2005. 80-95.
- Huamán, Miguel Ángel. “¿Narrativa andina o narrativa criolla?: los riesgos de la disyuntiva”. *San Marcos* 25 (2006): 207-29. <<http://sisbib-03.unmsm.edu.pe/blog/wp-content/uploads/2008/10/narrativa-andina-o-criolla.doc>> (2 de febrero 2009).
- Kohut, Karl, y Werner Mackenbach, eds. *Literaturas centroamericanas hoy. Desde la dolorosa cintura de América.* Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2005.
- Kundera, Milan. *L’art du roman.* Paris: Gallimard, 1986.
- Liano, Dante. *El misterio de San Andrés.* México: Praxis, 1996.
- Lienhard, Martin. *La voz y su huella.* México: Casa Juan Pablos-Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, 2003.
- Mackenbach, Werner. “La historia como pretexto de literatura – la nueva novela histórica en Centroamérica”. Kohut, Karl y Werner Mackenbach, eds. *Literaturas centroamericanas hoy. Desde la dolorosa cintura de América.* Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2005. 179-200.
- Piglia, Ricardo. *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades).* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Prada, Renato. *El discurso testimonio y otros ensayos.* México: UNAM, 2001.
- Quiroz, Victor. *Pensamiento andino y crítica postcolonial. Un estudio de Rosa Cuchillo de Óscar Colchado.* Tesis de Licenciatura. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2006. <[http://www.cybertesis.edu.pe/sisbib/2006/quiroz\\_cv/html/index-frames.html](http://www.cybertesis.edu.pe/sisbib/2006/quiroz_cv/html/index-frames.html)> (20 enero 2009).
- Quispe, Felipe. *Tupak Katari vuelve ... carajo.* La Paz: Ediciones Ofensiva Roja, 1988.
- Reinaga, Fausto. *Manifiesto del Partido Indio de Bolivia.* La Paz: Ediciones PIB, 1970.
- Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina.* México: Siglo XXI, 1982.
- Sklodowska, Elzbieta. *Testimonio hispanoamericano: historia, teoría, poética.* Nueva York: Peter Lang, 1992.
- Vargas Llosa, Mario. *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo.* México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Vargas Llosa, Mario. *Lituma en los Andes.* Barcelona: Planeta, 1993.