



Aviso Legal

Capítulo de libro

Título de la obra: Premonición y memoria en *La sangre, el polvo, la nieve*

Autor: Hernández Soto, Gabriel

Forma sugerida de citar: Hernández, G. (2022). Premonición y memoria en *La sangre, el polvo, la nieve*. En C. Huamán (Coord.), *Imaginario mítico en las literaturas andinas peruanas* (387-412). Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe.

Publicado en el libro: *Imaginario mítico en las literaturas andinas peruanas*

Imagen de portada: Retablo Ayacuchano

Fotografía: Carlos Huamán

Diseño de la cubierta: Rolando Morales

Diseño de interiores: Art Graffiti Editorial

ISBN: 978-607-30-6598-6

Los derechos patrimoniales del capítulo pertenecen a la Universidad Nacional Autónoma de México. Excepto donde se indique lo contrario, este capítulo en su versión digital está bajo una licencia Creative Commons Atribución-No comercial-Compartir Igual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0 Internacional). <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/legalcode.es>



D.R. © 2021 Universidad Nacional Autónoma de México. Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán, C. P. 04510, México, Ciudad de México.

Centro de Investigación sobre América Latina y el Caribe Piso 8 Torre II de Humanidades, Ciudad Universitaria, C.P. 04510, Ciudad de México. <https://cialc.unam.mx/>
Correo electrónico:@unam.mx

Con la licencia:



Usted es libre de:

- ✓ Compartir: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato.

Bajo los siguientes términos:

- ✓ Atribución: usted debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.
- ✓ No comercial: usted no puede hacer uso del material con propósitos comerciales.
- ✓ Compartir igual: si remezcla, transforma o crea a partir del material, debe distribuir su contribución bajo la misma licencia del original.

Esto es un resumen fácilmente legible del texto legal de la licencia completa disponible en:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/legalcode.es>

En los casos que sea usada la presente obra, deben respetarse los términos especificados en esta licencia.

PREMONICIÓN Y MEMORIA
EN *LA SANGRE, EL POLVO, LA NIEVE*

*Gabriel Hernández Soto**

INTRODUCCIÓN

La literatura andina reciente se ha caracterizado por representar la realidad mediante técnicas y perspectivas posmodernas. Es una narrativa que “ficcionaliza problemas sociales e históricos recientes como el conflicto armado interno, el racismo y la migración del campo a las ciudades”.¹ *La sangre, el polvo, la nieve* (2010), de Karina Pacheco Medrano, relata la historia de una mujer perteneciente a la pequeña burguesía cusqueña de la primera mitad del siglo xx. La obra elude la forma del testimonio o el recuerdo; es la reconstrucción que el hijo de la protagonista lleva a cabo años después de la muerte de ésta. El texto que escribe está conformado por los recuerdos de su madre, pasajes incompletos que configuran una historia fragmentaria contada —y ocultada hábilmente— a lo largo de décadas. De la “historia de Giralda” se desprenden historias

* Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa.

¹ Milton André Ramos, “La literatura cuzqueña: historiografía y panorama”, en *Entre caníbales*, vol. 1, núm. 6, 2017, p. 151.

enmarcadas: la “historia de Rafael”, su primer esposo; la “historia de los cuatro alumnos de Rafael”, asesinados en Sacsayhuamán; y la “historia de una tortura de indígenas” durante el siglo XIX.

Si bien la representación literaria del injusto sistema social andino es un tema recurrente en la literatura peruana desde hace décadas, la narrativa actual emplea nuevas perspectivas para contar esas historias. Por ejemplo, la literatura andina contemporánea escrita por mujeres “enfoca más precisamente el tema de la maternidad y de las relaciones intergeneracionales que dan lugar a una redefinición del sujeto femenino como agente de su historia familiar, así como de la historia nacional peruana”.² Una lectura realizada desde otro horizonte muestra que *La nieve, el polvo, la sangre* actualiza el mito de la cosmovisión andina; la configuración de los personajes, el tiempo-espacio de la narración y el tema responde a esa visión particular del mundo. Este aspecto, además, revela el vínculo con las generaciones anteriores; principalmente, la relaciona con la tradición transculturada.³

Por ese motivo, planteamos que *La sangre, el polvo, la nieve* se plantea como una actualización del mito. Basamos nuestro análisis en una idea claramente explicada por Mauro Félix Mamani Macedo: “el pensamiento mítico andino es fundamental para explicar sus productos culturales, por ello exige al lector el conocimiento de fuentes antropológicas, lingüísticas y sociológicas para entender la potencia de esta cultura. Un elemento vertebral es el mito de la muerte, que expone la idea de que existe un pasado que no pasa”.⁴

² Lise Segas y Félix Terrones, “Presentación: la nueva novela latinoamericana sin límites”, en *América sin Nombre*, núm. 24, 2019, p. 15.

³ Véase Sara Vieira, “Oralidad, simbolismo y mundo mítico andino en ‘Orovilca’”, en *Escritura y pensamiento*, vol. 16, núm. 32, 2013, pp. 89-109.

⁴ Mauro Félix Mamani Macedo, “*Abayu-watan*: una categoría andina para explicar nuestra cultura”, en *Caracol*, núm. 9, 2015, p. 124.

EL MITO

El estudio del mito desde la perspectiva occidental se encuentra sesgado por la visión eurocéntrica. La modernidad surgida con el Renacimiento instauró el antropocentrismo; desde entonces, el racionalismo se puede entender como un alejamiento cuasi-absoluto del pensamiento mítico. Menciono cuasi-absoluto porque es evidente que la suplantación del mito por la razón está fundamentada en la instauración del mito judeocristiano durante la Edad Media. En el derrotero intelectual que va del pensamiento agustiniano-tomista y la imposición del dogma cristiano a la aparición del racionalismo cartesiano es factible advertir la paulatina imposición —en Europa— de la verdad como un concepto unívoco. Obviamente, la mentalidad occidental afirma que los mitos son la expresión propia de sociedades primitivas; sin embargo, la Conquista española de los territorios allende el Atlántico demuestra que la razón europea y la verdad cristiana no son conceptos antagónicos. Es más, se trata de conceptos complementarios.

La perspectiva occidental fundamentó las investigaciones elaboradas en torno al mito durante el siglo xx. La clasificación tradicional de éstos reduce la relación mito-humanidad al estudio de los tiempos primigenios o al de las sociedades primitivas. Desde esa visión resulta imposible identificar al mito como una respuesta o explicación actual capaz de fundamentar la conducta humana.

Una primera y necesaria consideración es que estas visiones sociológicas tanto como las estructuralistas (aceptada en intérpretes como Malinowski y Lévi-Strauss, por ejemplo) cometen dos importantes “errores” u olvidos interpretativos. El primero es que, al hacer eje sólo en los aspectos funcionales, se pasa por alto el contenido simbólico, y lo simbólico en las cosmovisiones andinas es por excelencia una fuente de conocimiento. Por tanto, cuando los mitos hablan de la naturaleza, la Tierra, los astros, éstos no están separados de la vida de los hombres, no pertenecen a otro

orden, no se trata de un relato cósmico, por un lado, y un relato humano por el otro.⁵

El error consiste en omitir el aspecto simbólico del mito y, principalmente, en entenderlo exclusivamente como un relato sobre los orígenes. Para esa postura colonialista resulta imposible comprender al mito andino como una narración vigente que, conforme a las personas que lo (re)producen, se modifica constantemente y, por ende, su manifestación signica también resulta transformada: “Es en la vida diaria que los actores sociales manipulan su cultura y la transforman; es allí también donde los mitos y rituales ganan o pierden importancia”.⁶ El mito andino se manifiesta a través de formas actuales que atienden a las circunstancias de sus (re)creadores, que no son otros que quienes lo utilizan cotidianamente.

La característica actual del mito sólo puede advertirse si se escapa de la falacia moderna colonialista desde la cual, incluso hoy, se realizan los estudios en torno al mito. Esto resulta evidente sobre todo cuando dicho análisis concierne a culturas en las que el mito aún es un relato vivo. En este estudio entendemos el mito en su sentido amplio:

hablo del mito en un sentido amplio. Y así me refiero tanto a la narración que transmite el pasado verídico de un grupo humano, legitima su vida social y comunica su sabiduría, como a la idea-fuerza que le da esperanza y capacidad de movilización. La tercera es que hablo del mito andino también en sentido amplio, pues me refiero a los mitos actuales recogidos por los etnógrafos en su trabajo de campo, a los mitos prehispánicos transmitidos por los cronistas, aunque estos deban ser sometidos a una cuidadosa

⁵ Manuel Fontela, “Cosmovisión y mito: notas para un acercamiento filosófico al mundo andino”, en *Revista Alternativa*, núm. 7, 2º semestre, 2017, p. 84.

⁶ Marisol de la Cadena, “De utopías y contrahegemonías: el proceso de la cultura popular”, en *Revista andina*, vol. 8, núm. 1, 1990, p. 67.

hermenéutica para conocer su auténtica versión, y a los mitos que han surgido del encuentro del mundo andino con el occidental...⁷

Es menester comprender que, a diferencia de los antiguos mitos greco-latinos —la expresión de una cultura desaparecida—, los andinos son “mitos vivos” cuya preponderancia en la vida de las personas todavía se halla activa y, por lo tanto, se presentan de maneras que, si bien pueden tener su origen en un pasado, corresponden a las necesidades actuales. No se trata de representaciones encasilladas en la continua repetición de una única forma organizada a partir de un formato ortodoxo e invariable cuya configuración obedece a un erróneo respeto por el pasado antiquísimo.

Esta perspectiva plantea, además, una crítica a la identificación de la cultura andina como una expresión originada durante el periodo colonial, es decir, pone en entredicho que ésta sea consecuencia del supuesto mestizaje mediante el cual se conformaron nuestras diversas identidades latinoamericanas. Que la construcción de los templos cristianos se realizase a partir de la destrucción de los templos incaicos demuestra que lo andino no es fruto de una feliz(?) mezcla cultural. Ahora bien, afirmar que la Conquista supuso la destrucción del mundo andino es un equívoco total.

Han pasado cinco siglos del encuentro de dos mundos. Aún pervive en el imaginario andino, en el sustrato creencias del hombre del ande, los mitos que lo han acompañado a lo largo de milenios. Conforman el sustentáculo de su identidad andina. Los sistemáticos intentos de “extirpación de idolatrías” encomendados a los misioneros no lograron resultados duraderos, fuera quizá de un sincretismo entre la nueva fe y la religión ancestral. Y también se mantiene una concepción utopista del mundo, que se basa en

⁷ Manuel M. Marzal, “El mito en el mundo andino ayer y hoy”, en *Anthropologica del Departamento de Ciencias Sociales*, vol. 13, núm. 13, 1995, p. 7.

el pasado incaico, y se expresa en la relación estrecha entre los hombres, la solidaridad y la tendencia al trabajo armonioso en común.⁸

Merced a esto es posible colegir que el mito se actualiza constantemente. A pesar de haber sido fraguado siglos atrás, no es una obra terminada —perfecta—; más bien, es una respuesta vital en constante adecuación a las situaciones sociales y, por tanto, en recurrente (re)construcción. Dado que adquiere nuevas formas, es posible identificar su evolución tanto semántica —lo que significa— como artística —cómo se (re)presenta—. Por consiguiente, la persistencia del mito puede advertirse en la literatura peruana como una poética, no solamente como un tema ahíto de nostalgia.⁹ La lectura de una obra narrativa como *El polvo, la sangre, la nieve* no puede dejar de atender a esta cosmovisión, ya que ésta es la que organiza —y explica— su insólita conformación.

ESPACIO Y TIEMPO

Al igual que en la versión europea, el mito andino refiere un pasaje importante de la historia. La diferencia radica en su permanencia. Mientras que el primero explica cómo una sociedad entendía el cosmos, el segundo explica tanto el origen como el presente e, incluso, el futuro: “el mito es un hatun karu willakuy que refiere a un acontecimiento real del mundo quechua-andino ubicado en algún punto del tiempo, un hito importante en la configuración de la historia de los pueblos. No es una invención, sino una realidad que orienta y explica el pasado, el

⁸ Javier Mariátegui, “Pensamiento mítico y mundo andino”, en *Ius et veritas*, núm. 19, 1999, p. 353.

⁹ Véase Mercedes López-Baralt, “El retorno del Inca rey en la memoria colectiva andina: del ciclo de Inkarrí a la poesía quechua urbana de hoy”, en *América. Cahiers du CRICCAL*, vol. 31, núm. 1, 2004, p. 25.

presente y el devenir”.¹⁰ En esa actualidad y capacidad de augurio radica la importancia que mantiene al mito andino vigente.

Desde la óptica occidental deberíamos asentar que *La sangre, el polvo, la nieve* se plantea como una narración fragmentaria metaficcional en la que se narran distintos pasajes de la historia del Cusco desde la perspectiva de la memoria femenina —Giralda—. También sería factible mencionar que la novela contrapone dos espacios: afuera-dentro. El afuera de la acción y el adentro de la escritura; el afuera de Sacsayhuamán —donde ocurren un festín y, más tarde, un asesinato múltiple— y el adentro de la casona cusqueña —donde ocurren un asesinato indígena y un ajuste de cuentas—. Este análisis explicaría que la novela se inserta en la narrativa posmoderna. Si bien tal análisis puede ser certero, tal perspectiva no logra dar cuenta del fundamento de tal estructura ni logra explicar la relación semántica de esos pasajes. Para establecer ese vínculo es preciso atender al mito.

En la estructura fragmentaria de *La sangre, el polvo, la nieve* destacan dos escenas escenificadas en Sacsayhuamán. Si bien están separadas por varios lustros, se hallan unidas semánticamente: el regocijo de la primera anuncia la desgracia de la segunda. Esa diada se explica, a su vez, por una escena ocurrida durante el siglo XIX en la que un comerciante aliado del poder *misti* tortura y asesina a los representantes de una comunidad indígena llegados al Cusco para exigir, a las instituciones de gobierno, el reconocimiento legal a las *escrituras* coloniales que demuestran su legítima posesión de las tierras comunales, las cuales han sido usurpadas por el hacendado blanco protegido por ese mismo orden al que solicitan justicia. Todo esto justifica que la construcción de la novela, realizada desde un tiempo —presente de la enunciación— muy alejado de la acción descrita, se articule de manera fragmentaria y laberíntica. La lógica que organiza esa estructura solamente puede ser inteligible a partir del conocimiento del mito y su particular conformación poética.

¹⁰ Carlos Huamán López, “Wayno, mito y símbolo de la cosmovisión quechua andina”, en *Archipiélago. Revista cultural de nuestra América*, vol. 13, núm. 49, 2005, p. 50.

La primera escena ocurre en 1929. Los amigos del círculo de Rafael, el profesor de ideas comunistas que se ha erigido como el líder moral e intelectual de una generación, celebran una reunión —un auténtico banquete— en las ruinas de Sacsayhuamán.

Ya había anochecido cuando por fin arribaron a la explanada de Sacsayhuamán. Los megalitos de granito encajado perfectamente unos con otros refulgían, extrayendo de los visitantes las perennes preguntas sobre cómo, por qué, para qué fueron erigidos de esa manera.

¿Dónde comenzamos?, preguntó el primer hombre

... Silencio en la extensión de latitudes inertes.

Sergio comenzó a declamar su poesía, mientras los demás se iban acomodando a su rededor...¹¹

El banquete es una extensión festiva de las tertulias organizadas en la casa del matrimonio Rafael-Giralda. Estos personajes simbolizan la unión entre el mundo andino y el mundo moderno, un tópico de la mitología andina. En la casa del joven matrimonio se reunían los antiguos alumnos de Rafael —ahora universitarios que han organizado huelgas y sindicatos estudiantiles en aras de conseguir la inclusión de la comunidad indígena en esa institución académica— y artistas e intelectuales de paso por el Cusco. En suma, en la mesa de Rafael y Giralda se congregan los símbolos de una nueva sociedad andina cuyo objetivo primordial es restituir la justicia social, es decir, (re)ordenar el caos provocado por la Conquista y continuado por los estados nacionales desde el siglo XIX. La celebración de ese banquete constituye, de esta manera, la conversión del mito en utopía.¹²

¹¹ Karina Pacheco Medrano, *La nieve, el polvo, la nieve*, Lima, Editorial San Marcos, 2010, p. 81. En adelante, indicaremos la página entre paréntesis al interior del texto.

¹² Hélène Roy explica que “En todos los Andes, el Inca sigue siendo celebrado como una figura eminentemente simbólica. Muchas veces asociado a un ideal de justicia, inauguró en el imaginario colectivo un régimen de felicidad”. “El inca y su refugio mítico: Espacio de regeneración y de resistencia”, en *Diálogo andino*, núm. 54, 2017, p. 103.

El espacio donde se desarrolla ese festín utópico tiene un cariz simbólico. Las ruinas de Sacsayhuamán representan el pasado de esplendor que, conforme el mito andino explica, habrá de ser restituido por el héroe restaurador. No existe casualidad alguna ni en el motivo ni en la conformación de los asistentes ni en el escenario elegido. El objetivo del banquete era, justamente, reflexionar y debatir el estado de la sociedad peruana y las posibilidades que el avance progresista impulsado por Rafael y sus discípulos ofrecía a la comunidad andina. La celebración política, sin embargo, adquiere otro cariz merced a un acto irreflexivo e intempestivo: los futuros alumnos rafaelistas, quienes serán asesinados en ese mismo lugar décadas después, comienzan a danzar y cantar alrededor de la fogata. La efusividad de los infantes contagia a los convidados al banquete; la reflexión política deviene celebración, es decir, la tertulia da paso al rito.

No es casual que las acciones lúdicas de los participantes más pequeños, quienes tendrán una importancia sustancial en la segunda parte de la diada, transformen una discusión política en un acto celebratorio de la utopía. Ese aspecto no es un hecho vacío; es simbólico. Se trata de la esperanza en un futuro promisorio que, fundado en la cooperación y el compromiso social, invertirá el (des)orden instaurado por la Conquista. Ese nuevo orden no puede entenderse sino como una restauración del orden perdido. De ahí que la música elegida por Giralda —una colección de huaynos— presente un alto talante simbólico.

Tampoco es casual que la euforia propiciada por la transformación de la tertulia política en rito propiciatorio desemboque en la aparición de dos de los aspectos míticos más importantes en la novela: la (re) presentación como una herramienta de la memoria y la intención por “dominar” al tiempo:

A Giralda le hubiera gustado grabar para siempre ese momento. A otro adulto se le debió ocurrir lo mismo: abandonó la tertulia política y se arrimó a la fogata porque él sí podía grabarlo. De su morral, Domingo

Panato, joven pintor arequipeño, extrajo un lápiz y su cuaderno de dibujo. Ese debió ser el boceto de una de sus pinturas hoy en día más valoradas: “El paraíso existe”. Y esa noche eran esos niños bailando descalzos sobre la explanada central del que un día fuera un templo inca. Cuatro siglos después, la alegría de esos niños parecía una ofrenda (pp. 82-83).

La reunión quedará plasmada en un cuadro cuyo mesianismo captura, para siempre, la utopía andina. Ésta no implica al futuro, en el sentido occidental del tiempo —un porvenir—; anuncia, más bien, un retorno al orden.¹³ La concepción mítica del tiempo consiste en comprender que éste no es lineal ni sucesivo; el tiempo es un laberinto que habrá de repetirse y, merced a ello, es capaz de otorgar la posibilidad de (re) ordenar el caos.

La concepción mítica andina permite comprender el significado profundo de la repetición del tiempo; por consiguiente, hace factible identificar la importancia de la escena ocurrida dieciséis años después en Sacsayhuamán. El motivo de ésta es, supuestamente, realizar un homenaje a Rafael justo el día en que se cumple un año más de su muerte —en esa fecha también se celebra la independencia del Perú, lo cual demuestra el cariz simbólico del personaje—. Esta vez, empero, el sino muestra su otra faz. Si la primera reunión revela la utopía, la segunda demuestra su imposibilidad: los cuatro rafaelinicos son asesinados por los militares. El tinte mesiánico del primer pasaje había surgido de la esperanza andina en la restauración del cosmos; sin embargo, esa utopía fue derrotada y aniquilada por el poder militar criollo, la versión actual del imperio colonial. La desgracia se repite porque, infortunadamente, el tiempo es una constante repetición.¹⁴

El asesinato de los jóvenes rafaelinicos resulta incomprensible si no se atiende al significado mítico del magisterio. A través de su labor

¹³ Véase Franklin Pease García Yrigoyen, “Las versiones del Mito de Inkarrí”, en *Revista de la Universidad Católica*, núm. 2, 1977, p. 28.

¹⁴ Véase David Cahill, *Violencia, represión y rebelión en el sur andino: la sublevación de Túpac Amaru y sus consecuencias*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 1999, p. 5.

como profesor de educación inicial, Rafael había logrado inculcar en sus alumnos la consciencia social de la cual surge el anhelo por la (re) instauración de la justicia. Su movimiento social tenía como fin último el suprimir la jerarquía racial impuesta por los europeos durante la Conquista, la cual ha amparado y justificado —hasta nuestros días— los excesos y atrocidades cometidos por los *mistis* en contra de la población indígena. Con el paso del tiempo, la casa que comparte con Giralda se convirtió en el centro de la actividad cultural y política de la resistencia andina. El festín relatado en la primera escena ocurrida en Sacsayhuamán representa el punto álgido de la influencia de Rafael en la sociedad cusqueña. La segunda escena es, en más de un sentido, la versión opuesta de aquel convite:

El abrigo que más usaba en invierno era uno marrón heredado de su padre, que le sentaba bastante holgado. La noche de agosto de 1945 en que lo mataron, tenía puesto ese abrigo. En uno de sus bolsillos, la policía encontró *Los miserables*, en una edición antigua que había pertenecido a Rafael T., nombre que figuraba en la primera página. Hallaron el libro, pero no la papeleta que había inserta en él: una papeleta con la firma de Miguel Salgado en la que convocaba a Eliecer a un homenaje secreto en memoria del propietario del libro en el lugar donde de niños varias veces acudieron con Rafael para recibir sus clases de Historia. (p. 18)

Desde la óptica occidental, la escena trágica reúne a los antiguos alumnos de Rafael en un acto conmemorativo, es decir, se celebra el acto recordatorio de un suceso irrepetible. El significado profundo de esa reunión no proviene, obviamente, de la tradición occidental; se trata de un rasgo propio de la filosofía andina, sistema de pensamiento donde el maestro no muere debido a que sigue vivo en sus discípulos.¹⁵

¹⁵ Mauro Félix Mamani Macedo explica cuál es la visión andina del profesorado: “También hay un ahayu-watan operador de acciones que ‘hace hacer’, como la ejecución de una obra inconclusa que han dejado otros (por ejemplo, una venganza). Por ello, explica Churata, es que a veces, en la lógica de lo letrado, se vuelven inexplicables acciones de un

Las dos escenas proponen una lectura compleja, ya que la semiosis ocurre por contraste. El optimismo de la primera escena marcó el destino de los participantes, incluso el de los más jóvenes. En esa fiesta, signada por el utopismo y la esperanza, los alumnos de Rafael habrían encontrado el motivo que guiaría su existencia. Trágicamente, esto sólo puede significar que aquel instante gozoso anuncia su infausta muerte:

Seguía siendo temprano y todavía no empezaba a nevar. A Andrés siempre le había gustado caminar descalzo por Sacsayhuamán; conoció ese placer muy joven, cuando fue uno de los niños que el último plenilunio de 1929 bailó sin zapatos ni calcetines alrededor de una hoguera, bajo la música de un violín y el murmullo de voces adultas, todas conocidas, que hablaban de sus grandes expectativas para las décadas que estaban por nacer (p. 188).

Sólo es posible acceder a ese conocimiento si se atiende a la conformación mítica del espacio y del tiempo. La interpretación realizada desde la perspectiva occidental establecería una secuencia: primero, los personajes celebran; después, son asesinados. Para indicar esa lógica literariamente se emplearía el *suspense*. No se anunciaría el desenlace del segundo pasaje o éste se presentaría sin que la identidad de los asesinos o el motivo del crimen fuesen develados. Se utilizaría, en suma, la forma básica de la narrativa detectivesca. En cambio, *La nieve, el polvo, la sangre* presenta una estructura *sui generis* en la que la primera escena es el funesto anuncio de la segunda. Esto se debe a que la organización de la novela responde a la concepción mítica del tiempo, no a la forma

ser que no parecen ser congruentes con sus actos, cuando realmente han sido impulsadas por una fuerza, porque su corazón aloja a ese ahayu, huésped poderoso que induce a las acciones. Precisamente, uno de los que ejemplifica este accionar es el ahayu-watan artístico y académico. Una forma en que opera el ahayu-watan en este nivel es prolongando su idea y su talento en sus discípulos; de esta forma se presenta en la pintura, en la música o en el discurso académico”. Mamani, *op. cit.*, p. 119.

occidental de entender lo literario. Se trata de una poética que devela el vínculo entre una historia inmemorial y los hechos actuales.¹⁶

La importancia que el *suspense* posee en la narrativa occidental es sustituida por la premonición, una de las formas míticas de la memoria. Desde el inicio de la novela sabemos que la segunda escena ha ocurrido; conocemos muy bien que los cuatro amigos rafaelistas han sido asesinados en Sacsayhuamán. Dicha estrategia es constante a lo largo de la novela. Cada que se describe a un personaje, se anuncia su mortal futuro: “La penúltima noche de agosto de 1945, Eliecer, joven abogado y poeta, el hijo mayor de Fortunato, sería uno de los cuatro amigos en morir con un tiro en la sien, en las faldas de Sacsayhuamán, mientras el viento arreaba infinidad de copos de nieve” (p. 41). La relación entre las escenas principales —el banquete y el ajusticiamiento— es la de causa-consecuencia, pero ésta no se desarrolla en el sentido sucesivo del tiempo moderno occidental. Se trata de una secuencia lógica configurada a través de la analepsis y la prolepsis enunciadas por las distintas voces que “hablan” al interior de la historia, es decir, mediante una narración que sustituye el suspenso por la premonición y la memoria. Esta lógica narrativa, evidentemente, no corresponde a la lógica occidental, donde el tiempo es lineal y sucesivo; esa configuración atiende a la lógica andina.¹⁷

La premonición se manifiesta a través de la relación entre el tiempo cronológico y los fenómenos meteorológicos. El desenlace de la historia —el ajusticiamiento de Ramón— ocurre el martes 23 de mayo de 1950, día de un histórico temblor en el Cusco. Además, desde un inicio se explica que el asesinato de los cuatro jóvenes rafaelistas ocurrió una tarde en que cayó una sorpresiva nevada en el Ande. Como es posible

¹⁶ Véase Juan Manuel Zurita Soto, “Reseña de *Mito, palabra e historia en la tradición literaria latinoamericana*”, en *Mitologías hoy*, vol. 8, 2013, p. 196.

¹⁷ Manuel M. Marzal explica que “la historia para los andinos no era lineal, sino cíclica, y cada una de las edades estaba separada por un pachacuti, que significaba una inversión del mundo, tema importante para entender la utopía andina”. “Funciones religiosas del mito en el mundo andino cuzqueño”, en *Debates en Sociología*, núm. 4, 1979, p. 10.

observar, desde el paratexto se advierte que la nieve conforma un anuncio funesto.

...mi ciudad comentaba la era atómica que se iniciaba y observaba con estremecimiento los nubarrones que se mecían sobre nosotros, temiendo que en cualquier momento, por error o locura humana, un avión de la guerra mundial ya terminada surcara nuestro cielo para plantar sobre nuestras cabezas otro hongo infernal. No ocurrió; pero la penúltima tarde de agosto, después de muchos años, empezó a nevar, y a la mañana siguiente, mientras los niños salíamos a los zaguanes y plazas para jugar con la nieve, uno podía ver por las calles cómo, literalmente de boca en boca, extinguida toda discreción o susurro, en voz alta, casi a gritos, comenzaba a correr la noticia de que al amanecer un pastor había encontrado a esos cuatro muchachos muertos, con la sangre brotada de sus sienes extendida metros enteros, tiñendo la blancura helada de la nieve (p. 12).

Todo esto nos permite advertir que la prolepsis —la premonición o el anuncio— explica la construcción temporal de la novela; se trata de una información con la que no cuentan los personajes, pero que sí posee el lector. Como hemos dicho, éste ya sabe cuál será el resultado anunciado por esos fenómenos meteorológicos.

La narración es anticipativa porque se está enunciando desde un presente alejado del tiempo de la acción. Las acciones transcurren en el siglo XIX y en la primera mitad del siglo XX, pero éstas no son descritas desde un presente actual; desde un presente fragmentado muy posterior a los hechos, nos son comunicadas a través de las distintas narraciones enmarcadas por la historia que escribe —y nosotros leemos— el narrador metaficcional, el hijo de Giralda. Los relatos que representan esas escenas se enuncian desde dos momentos. El narrador-escritor recuerda, cincuenta años después de ocurridos los eventos, los relatos que su madre elaboró de manera fragmentaria e incompleta a lo largo de varias décadas; esos relatos son completados o comentados por los recuerdos que el propio narrador-escritor tiene de dichos sucesos.

Sucedió la misma semana en que hallaron a los cuatro amigos en las faldas del antiguo templo incaico, con un tiro en la sien cada uno. Durante meses, esa sería la comidilla favorita de la ciudad; yo iba a cumplir ocho años y no entendía por qué mi madre apenas hacía comentarios sobre la extraña muerte de esos jóvenes, todos hijos de familias conocidas, uno de ellos pariente nuestro. En ella volvió a desatarse el duelo que durante una decena de años había reprimido. Cuántas cosas, además de la nieve que cubriera la ciudad aquellos días de agosto de 1945, provocaron la rebelión en los sentimientos de mi madre... (p. 11).

Se construye, por tanto, una narración donde los hechos se relatan desde dos focalizaciones distintas. La piedra de toque de esa estructura será la *escritura* del hijo de Giralda, es decir, la novela que éste escribe aislado del mundanal ruido.

Yo sólo puedo contar lo que viví, o que escuché, lo que presentí, lo que todavía puedo vislumbrar desde las siete décadas que he recorrido. Escribo esto y en mi estilo me percibo más viejo de lo que soy; será que, al hacerlo en un desván de tiempos remotos, se me pegan los aires que han absorbido sus paredes de piedra y barro, sus techos tejados, las inmensas montañas que hasta acá se aproximan, observando con agudeza a las generaciones que pasan por sus faldas (pp. 18-19).

La construcción de una voz narrativa que no es propiamente la del narrador —si bien éste intercala sus recuerdos infantiles, eso supone un desdoblamiento— sino una suma de voces inconexas y distantes nos remite inevitablemente al estilo oral de la narración, el artificio literario que caracterizó a la novela transculturada. Esa poética, además, está signada por la no-linealidad, por no obedecer a la lógica progresiva y por la alternancia entre los distintos tipos de enunciación —directo, indirecto e indirecto libre—: “La inscripción indicaba: ‘Fiestas Patrias que devoran a sus hijos. Julio de 1933’. —Mi nombre es Alina Andrade —sentenció la anciana—. Mi madre fue Adelina Andrade y yo conocí a

tu madre desde que era una criatura de pecho. Ahora déjame explicarte la ocasión por la que Giralda y yo aparecemos en este cuadro” (p. 105).

Si bien es factible identificar que *El polvo, la sangre, la nieve* es una novela metaficcional donde se emplea el discurso indirecto y el indirecto libre, tanto la conformación temporal del presente de la enunciación como la configuración colectiva de la narración no se explican por las técnicas de la narrativa posmoderna. Para comprender cuál es el origen de este estilo de novelar debemos atender a que la poética de la oralidad, a pesar de los múltiples y constantes esfuerzos mediante los cuales el poder colonial —antiguo y actual— intentó imponer la idea de que la *escritura* occidental es el paradigma de la lengua —y, por tanto, de la literatura—, aún predomina en el Ande peruano.¹⁸

El tiempo que rige la construcción narrativa de *La sangre, el polvo, la nieve* es el propio del mito y del relato oral. Su estructura atiende a la lógica andina, no a la estructura occidental. Esto se demuestra en el hecho de que, una y otra vez, la narración alude a uno de los núcleos de la trama con la intención de señalar su relación lógica con el otro pasaje central. Esto ocurre así porque, en la cosmovisión andina, el tiempo no es lineal. Esto no significa que el tiempo pueda segmentarse y, por ende, ser organizado de una manera no cronológica —el artilugio de la literatura occidental centrada en el *suspense*—. Tal conformación, aunque ciertamente trasgrede la lógica secuencial, todavía está supeditada a la lógica sucesiva. Un hecho es anterior a otro hecho y, a su vez, posterior a un tercero. La literatura moderna occidental podrá haber eliminado de su poética el empleo de la cronología tradicional con la que se construyó la novela decimonónica, pero aún deja intacta la noción causa-consecuencia. A partir de las vanguardias europeas surgidas durante las primeras

¹⁸ Franklin Pease García Yrigoyen señala que “los hechos y el recuerdo de ellos son siempre refrescados con el mayor esmero. En la mayoría de las provincias del sur se reúnen los indígenas en determinados días al primer canto del gallo en la cabaña del más anciano o del cacique y se escuchan con atención el relato que él les hace de la historia de los incas, de los hechos de los descendientes de éstos, de la rebelión desventurada de Túpac Amaru”. García Yrigoyen, *op. cit.*, p. 33.

décadas del siglo xx, el lector se ha visto obligado a reconfigurar el orden temporal de la narración mediante una lectura activa del texto; sin embargo, esa reconfiguración aún se haya fundamentada en la idea de la causalidad sucesiva como un fenómeno absolutamente cronológico. Dicha concepción del tiempo y de la causalidad resultan por demás ajenos a la lógica del tiempo en la cosmovisión andina.

La lógica temporal que domina la configuración de *La sangre, el polvo, la nieve* demuestra que la poética andina de la oralidad sustituye a la poética occidental de la escritura. Dado que la voz experimenta modificaciones debido a su talante “vivo”, la memoria de los hechos recae, en muchas ocasiones, en los objetos. Los bocetos, pinturas y esculturas que los distintos artistas producen en torno a la “mesa de Rafael” permiten que los personajes de épocas posteriores conozcan la historia:

Ahí estaba ese cuadro de un entierro en medio de la nevada, donde Andrés y Alina rodeaban a esa señora triste a la que conocía de vista. Y en esa casa amiga, en una esquina de la sala, le pareció reconocerse en la escultura de un arcángel que nada tenía que ver con los angelotes con yelmo y arcabuz, coloridos y engalanados con pan de oro, característicos de la Escuela Cusqueña y de sus imitaciones. Era un arcángel niño esculpido en sal y arcilla blanca, un arcángel que reía a carcajadas, como si le hiciera gracia cómo escapaban sus rizos abundantes por debajo de la caperuza; esa versión del arcángel Gabriel que muchos años atrás, antes de marcharse de vuelta a su país, el escultor Orestes Barico obsequiara a los hijos pequeños de Adelina Andrade (p. 159).

Esos objetos artísticos se plantean, por tanto, como objetos de la memoria. Aunque se trata de objetos que, a diferencia de la voz, resultan inmutables, ello no implica que sean inútiles en el proceso creativo tendiente a actualizar del mito. La conversión de las obras plásticas en objetos-memoria no es la única conversión-trasgresión que presenta *El polvo, la sangre, la nieve* al respecto de los objetos-memoria identificados desde la visión occidental. En una novela fundamentada en la

poética oral no es extraño que también la escritura se presente como un objeto-memoria. Miguel, uno de los cuatro rafaelinos ultimados en Sacsayhuamán, escribió una serie de relatos que, por azares del destino, terminaron en manos de Giralda. Ésta se los da a conocer a su hijo, quien —recordemos— terminará escribiendo la novela que el lector tiene en sus manos; sin embargo, en esos momentos decide posponer la lectura. “La víspera de su partida, en un sobre entregó a sus anfitriones una docena de bocetos, todos trabajados con carboncillo [...] Giralda le regaló uno de esos bocetos a la madre de Gabriel. El otro lo conservó ella. Enmarcado en madera y vidrio, el niño dibujado con esos colores permanece intacto, iluminando la pared izquierda del desván donde hoy escribo” (p. 68). De esta forma, la novela explica el origen del otro cúmulo de información que posee el narrador-escritor, información que no le podría haber sido entregada directamente por Giralda o provenir de sus recuerdos infantiles.

La identificación de la oralidad como un aspecto básico en la conformación de *La sangre, el polvo, la nieve* resulta fundamental para comprender el rasgo que vincula a la narrativa contemporánea cusqueña con la tradición literaria latinoamericana. El mito en el mundo andino es una historia real y verdadera que se transmite de generación en generación a través del discurso vivo de la oralidad. Esa es, precisamente, la lógica que configura la construcción de esta novela: toda la historia es una (re)construcción de discursos orales —recuerdos verbalizados— apoyados por los objetos-memoria —recuerdos visuales—.

Es innegable que, si bien la oralidad se plantea como la base de esta novela, nuestro objeto de estudio es una *escritura*. El tema de la escritura como problema artístico es, además, uno de los aspectos centrales de la obra: “Durante años he considerado un desafío escribir la historia de mi madre. Pensaba que esto me ayudaría a esclarecer muchas cosas veladas que habían ido atravesando mi vida desde que era un niño; pero durante años también pospuse esta tarea por razones objetivas, incluido el temor a escribir mal” (p. 110). En este sentido es necesario

recordar que, a partir de la generación transculturada, el tema de la escritura realizada desde la poética de la oralidad —la oralitura— es una cuestión primordial en la literatura latinoamericana.

El empleo de la metaficción no puede considerarse un aspecto ajeno u occidentalizante; se trata, en realidad, de una apropiación. Hemos señalado que, en tanto el mito continúa vivo en la consciencia andina, es factible llevar a cabo una constante reconfiguración de sus aspectos liminares, los escenarios y los personajes. Como señala Carlos Huamán López al analizar la música andina de finales del siglo xx, un fenómeno artístico que, merced a los procesos migratorios propiciados por la modernidad, se desarrolla incluso en el mismo centro del poder blanco —Lima—, las expresiones artísticas actuales incorporan la denuncia social y la exigencia de justicia: “Este wayno escrito en 1987, periodo de violencia política propiciada por los enfrentamientos entre Sendero Luminoso y el ejército, revela la reconfiguración del mito del Inkarrí”.¹⁹ Esto demuestra que el mito continúa vivo porque la situación de injusticia y oprobio que signó al periodo colonial aún sigue vigente. Quizás hayan cambiado los escenarios y las indumentarias representados en los mitos antiguos, pero la jerarquía impuesta por el poder blanco todavía prevalece en el mundo andino. Debido a ello, no es fortuito que el mito conforme el núcleo de la resistencia cultural ni que ésta deba actualizar las formas de sus expresiones a fin de continuar su misión reivindicativa.

Debemos enfatizar que, para llevar a cabo dicha actualización, la sociedad andina obviamente recurre a los objetos al alcance de su mano, es decir, a las herramientas provistas por la posmodernidad. De manera que, al ser el mito un relato, resulta obvio que la (re)creación de éste incluya el manejo de las formas de expresión literaria propias de la actualidad. El empleo de la metaficción evidencia, por tanto, que la literatura andina contemporánea se apropia de las formas narrativas occidentales para actualizar su propia poética. No se trata de una mera imitación,

¹⁹ Huamán, *op. cit.*, p. 52.

pues *La sangre, el polvo, la nieve* no emplea la metaficción para, simplemente, relatar una historia ubicada en el Cusco de principios del siglo xx; emplea esa estrategia narrativa para trasladar, al reino de la escritura, la poética de la oralidad. La literatura andina contemporánea se apropia de la escritura del mismo modo en que el huayno, una forma musical originaria del Ande, se ha apropiado de los instrumentos musicales propios de la música occidental para enriquecer —reconfigurar— su tradición.

EL MITO DEL HÉROE

El empleo de la concepción mítica del tiempo en la configuración narrativa de *La sangre, el polvo, la nieve* permite identificar la lógica que vincula a las dos escenas primordiales del relato. Esa diada, a su vez, devela el mito profundo que construye la novela: el mito andino del héroe restaurador, es decir, del Inkarri.²⁰ Rafael era conocido en el Cusco por su magisterio y, sobre todo, por sus ideas comunistas o anarquistas. Esas afinidades, si bien le produjeron continuas temporadas en la cárcel, permearon hondamente en sus alumnos. De forma que la figura de Rafael se plantea como la del mentor.

Existen ciertos datos —signos, en realidad— que nos permiten advertir el auténtico cariz de ese profesorado. En una de las breves etapas de entusiasmo y regocijo, Rafael es nombrado director de la escuela primaria. Desde ese puesto de poder, se propone construir un museo que honre la historia inca. Tenemos, pues, el vínculo entre la historia incaica y el profesorado. Esa unión no es gratuita ni carece de valor. Las buenas épocas, sin embargo, duran poco. Una vez que las continuas

²⁰ Manuel M. Marzal señala que “el mito puede reducirse a cuatro puntos: la complementariedad entre los protagonistas, Inkarri y Qollari, que unas veces son varón y mujer y otras, dos hermanos; la fundación de una ciudad; la imagen cíclica del tiempo, esquematizado en tres eras, como en el mito anterior; y la esperanza mesiánica en el retorno del inca”, Marzal, “El mito en el mundo andin...”, p. 11.

dictaduras o los gobiernos conservadores retoman el poder, Rafael es nuevamente perseguido y encarcelado por sus ideas indigenistas. Enfermo y desahuciado, Rafael vuelve al Cusco sólo para morir justamente el día de la patria. Su muerte le convierte en un mito viviente de la cultura andina y, en sentido narrativo, en el núcleo de la novela. Si bien él no participa en la segunda reunión, ésta tenía como objetivo celebrar su magisterio. Para entender esa importancia es menester comprender que, en la cosmovisión andina, la concepción de la muerte es distinta de la occidental.

Estos elementos deben convencernos de que en la cosmovisión andina la figura Inca y sus familiares, vencidos por los españoles, dejaron la superficie de la tierra para reunirse en un espacio subacuático o subterráneo. El entierro, sin embargo, no remite al concepto de muerte como se suele concebir en las sociedades occidentales modernas; parece al contrario que los personajes Incas entran en un estado de latencia, volviéndose seres hipogeos, que siguen desarrollándose debajo de la tierra o del agua.²¹

Rafael, el profesor de ideas progresistas, se presenta como la actualización del mito del héroe mesiánico andino, quien vuelve para restituir el orden destruido por la Conquista, el cual ha sido perpetuado por el gobierno criollo a partir de la independencia —siglo XIX— y la modernidad. El primer momento en que Rafael aparece como el héroe mesiánico ocurre cuando su alumna Giralda, caracterizada por representar las ideas criollas de la sociedad burguesa cusqueña, se niega a tocar el violín a causa del horror que cunde en Europa debido a los horrores de la Primera Guerra Mundial. Representa, por tanto, la postura criolla colonialista peruana. La escena contrapone la mentalidad criolla —Giralda— a la mentalidad incaica del héroe. Prueba de ello es que el discurso elaborado en español es respondido por una canción quechua. Esto nos recuerda que la función de Rafael es la de configurarse como un res-

²¹ Roy, *op. cit.*, p. 108.

taurador. En un segundo momento, Rafael establece la contradicción inherente a la postura burguesa y criolla de Giralda:

En ese momento, Rafael dejó de cantar para señalar a sus pupilos que ojalá, así como se solidarizaban con el sufrimiento de las personas que vivían al otro lado del mundo, empezaran a condolerse por las injusticias que asolaban a gente que tenían mucho más cerca.

—Miren nada más cómo malviven los indios que atienden las haciendas y las casas de sus familias. Nos hemos acostumbrado a su explotación y acá nadie ha abandonado la música por ese agravio (p. 43).

Las repercusiones sociales del mito vivo no son un aspecto novedoso. Como señala Mercedes López-Baralt, “la emancipación americana empleó a menudo la reivindicación indígena como bandera de lucha”.²² Ahora bien, esa defensa de los indios es la que revela a Rafael como una reencarnación simbólica del Inkarrí. El talante mítico de Rafael se advierte en lo siguiente: no es solamente el profesor con ideas comunistas que defiende a los indios; se trata de un héroe que habrá de limpiar la sangre de Giralda, el símbolo del Perú moderno.

Existe una relación entre la naturaleza y el tiempo que no puede ser obviada. Giralda, por ejemplo, se tranquiliza al saber que sus primos habían organizado una huelga estudiantil antes de que el cometa Halley trastocara la realidad andina. Es cierto que, en la mentalidad mágica, los signos naturales pueden anunciar grandes alteraciones en la cotidianidad; sin embargo, es necesario no pasar por alto que las acciones de las personas también pueden conformar un signo que indica la futura alteración del orden establecido, es decir, existen seres humanos cuyo existir connota un augurio en sí mismo. Ese talante permite advertir que, en el primer pasaje en Sacsayhuamán, lo que en realidad ocurre es un ritual. Si bien las ideas del profesor podrían entenderse como una consecuencia de la lógica del comunismo internacional, éstas eviden-

²² López-Baralt, *op. cit.*, p. 20.

cion que se trata de una idea de la comunidad mucho más antigua: la solidaridad incaica.

De regreso en Lima, una poeta que había visitado el Cusco por esos días escribió un largo artículo sobre el curioso falansterio de arte y política que se había constituido alrededor de la mesa de comedor de Rafael. Y escribió sobre aquella noche en Sacsayhuamán, también sobre el baile de los niños. Ada Martí apuntó que, en términos estrictos, ese falansterio andino no reunía las condiciones proyectadas como bases del socialismo utópico de Fourier; aunque esa noche ella lo había visto en pleno funcionamiento porque había mujeres y hombres reunidos alrededor de proyectos comunes, porque había niños que con su baile alrededor de la hoguera alentaban al futuro. Giralda, mi madre, conservó aquel recorte en el archivo de cuero donde guardó muchas de las cartas, dibujos y noticias vinculadas a su vida con Rafael (p. 84).

Entonces, lo que tenemos en un juego de dualidades: dos escenas en Sacsayhuamán organizan la novela, dos personajes representan el conflicto étnico —Giralda y Rafael—, dos parejas de personajes se enfrentan desde la visión indigenista —Fermín/Ramón y Giralda/Rafael—. Estas relaciones no son simples enredos amorosos o sociales; son signos de la sociedad cusqueña del siglo xx. Rafael representa al héroe mítico derrotado, aunque no muerto —Inkarri/Tupac Amaru—; Ramón, al indio aculturado —el ladino— que se vuelve cómplice de sus opresores; y Giralda, la consciencia reformada por la acción del héroe, la utopía de la nueva sociedad andina.

CONCLUSIONES

La narrativa peruana contemporánea emplea estrategias propias de la literatura posmoderna; sin embargo, los límites de la perspectiva occidental desde la cual se suele estudiar la literatura latinoamericana se demuestran cuando su análisis de la forma es incapaz de explicar el fondo

del relato. En este caso, la estructura fragmentaria, la metaficción o la focalización femenina son estrategias narrativas que refieren a la apropiación realizada por parte de las culturas subalternas para actualizar la expresión de una cosmovisión alternativa a la eurocentrista. En otras palabras, esa forma de construir un objeto lo literario se emplea para (re) presentar una imagen del mundo y del tiempo absolutamente distinta a la occidental. Ignorar este rasgo impide realizar una lectura completa de obras como *La nieve, la sangre, el polvo*, pues se omite el aspecto que cohesionan y dota de sentido a su estructura formal. Sólo a través de una perspectiva que explique lo andino desde la lógica andina es posible comprender la poética de esta novela.

En *La nieve, el polvo, la nieve*, la importancia adquirida por el *suspense* en la literatura criminal occidental es sustituida por la “premonición andina”. Ello ocurre porque la lógica temporal que construye la novela responde a la lógica del tiempo mítico andino, no a la lógica temporal de la modernidad occidental. Esto permite comprender que las dos escenas centrales —el festín utópico y el asesinato de los jóvenes rafaelin— no conforman dos pasajes sucesivos sino, más bien, una diada indivisible.

A partir de este enfoque es posible, a su vez, resaltar la importancia de Rafael en la historia. No se trata solamente de un profesor de ideas comunistas que organiza un banquete en Sacsayhumán; tampoco se trata del maestro a cuya memoria se dedica la celebración de un segundo festín llevado a cabo también en Sacsayhuamán. Rafael es una actualización simbólica del mito del héroe cuya misión es transformar la mentalidad de la población a fin de que ésta pugne por restaurar el orden perdido con la Conquista. Como había sucedido con la narrativa transculturada y otras expresiones artísticas andinas, la narrativa peruana contemporánea emplea las técnicas artísticas propias de su época para representar —y, por tanto, actualizar— los mitos que conforman la cosmovisión andina.

BIBLIOGRAFÍA

- Cadena, Marisol de la, “De utopías y contrahegemonías: el proceso de la cultura popular”, en *Revista andina*, vol. 8, núm. 1, 1990, pp. 65-75.
- Cahill, David, *Violencia, represión y rebelión en el sur andino: la sublevación de Túpac Amaru y sus consecuencias*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 1999.
- Fontenla, Manuel, “Cosmovisión y mito: notas para un acercamiento filosófico al mundo andino”, en *Revista Alternativa*, núm. 7, 2º semestre, 2017, pp. 74-90.
- Huamán López, Carlos, “Wayno, mito y símbolo de la cosmovisión quechua-andina”, en *Archipiélago. Revista cultural de nuestra América*, vol. 13, núm. 49, 2005, pp. 49-54.
- López-Baralt, Mercedes, “El retorno del Inca rey en la memoria colectiva andina: del ciclo de Inkarrí a la poesía quechua urbana de hoy”, en *América. Cahiers du CRICCAL*, vol. 31, núm. 1, 2004, pp. 19-26.
- Mamani Macedo, Mauro Félix, “Ahayu-watan: una categoría andina para explicar nuestra cultura”, en *Caracol*, núm. 9, 2015, pp. 92-127.
- Mariátegui, Javier, “Pensamiento mítico y mundo andino”, en *Ius et veritas*, núm. 19, 1999, pp. 346-354.
- Marzal, Manuel M., “Funciones religiosas del mito en el mundo andino cuzqueño”, en *Debates en Sociología*, núm. 4, 1979, pp. 11-22.
- _____, “El mito en el mundo andino ayer y hoy”, en *Anthropologica del Departamento de Ciencias Sociales*, vol. 13, núm. 13, 1995, pp. 7-21.
- Pacheco Medrano, Karina, *La nieve, el polvo, la nieve*, Lima, Editorial San Marcos, 2010.
- Pease García Yrigoyen, Franklin, “Las versiones del Mito de Inkarrí”, en *Revista de la Universidad Católica*, núm. 2, 1977, pp. 25-41.
- Ramos, Milton André, “La literatura cuzqueña: historiografía y panorama”, en *Entre caníbales*, vol. 1, núm. 6, 2017, pp. 143-152.

- Roy, Hélène, “El inca y su refugio mítico: espacio de regeneración y de resistencia”, en *Diálogo andino*, núm. 54, 2017, pp. 103-111.
- Segas, Lise y Terrones, Félix, “Presentación: La nueva novela latinoamericana sin límites”, en *América sin Nombre*, núm. 24, 2019, pp. 13-18.
- Vieira, Sara, “Oralidad, simbolismo y mundo mítico andino en ‘Orovilca’”, en *Escritura y pensamiento*, vol. 16, núm. 32, 2013, pp. 89-109.
- Zurita Soto, Juan Manuel, “Reseña de *Mito, palabra e historia en la tradición literaria latinoamericana*”, en *Mitologías hoy*, vol. 8, 2013, pp. 191-196.