

EL MITO EN PROCESO DE REESCRITURA: APUNTES DESDE LA POESÍA PERUANA CONTEMPORÁNEA¹

The Myth in the Process of Rewriting: Notes from Contemporary Peruvian Poetry

BIVIANA HERNÁNDEZ O.
UNIVERSIDAD DE CONCEPCIÓN (CHILE)
BIHERNANDEZ@UDEC.CL
ORCID: 0000-0003-4453-7005

DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.1096>
vol. 31 | diciembre 2024 | 39-51

Recibido: 29/06/2024 | Aceptado: 13/11/2024 | Publicado: 31/12/2024

Resumen

El artículo busca indicar algunos lineamientos estéticos de la poesía peruana contemporánea a partir de la reescritura de mitos vinculados con los relatos de fundación del territorio local y con las tradiciones helenístico-judeocristianas. En específico, hará foco en las autorías de Martín Rodríguez-Gaona (*Códex de los poderes y los encantos*, 2011), Miguel Gil Castro (*Cinco días en Huarochirí*, 2022) y Andrés Piñeiro (*La colina de los muertos*, 2017), con el propósito de revisar de qué manera en sus (re)escrituras el mito se articula como una poética hipertextual, de carácter documental, que dialoga con el archivo literario e historiográfico de la nación peruana.

Palabras clave

Poesía peruana contemporánea, reescritura, poética hipertextual, mitos

¹ Este artículo forma parte del proyecto Fondecyt Regular 1220321, del cual soy investigadora responsable.

Abstract

The article aims to comment on some aesthetic guidelines of contemporary Peruvian poetry based on rewriting of myths linked to the founding stories of the local territory and to the Hellenistic and western Judeo-Christian traditions. Specifically, it focuses on the authorship of Martín Rodríguez-Gaona (*Códex de los poderes y los encantos*, 2011), Miguel Gil Castro (*Cinco días en Huarochirí*, 2022) and Andrés Piñeiro (*La colina de los muertos*, 2017), with the purpose of reviewing how, in their (re)writings, the myth is articulated as a hypertextual poetics, of documentary character, that dialogues with the literary and historiographic archive of the Peruvian nation.

Keywords

Contemporary Peruvian Poetry, Rewriting, Hypertextual Poetics, Myths

A modo de introducción

En tanto sistema semiológico (Barthes, 1999), todo mito hace funcionar el mecanismo hipertextual de la reescritura, en la medida en que está constituido por un cúmulo de narraciones sujetas a transformaciones políticas y económicas, así como a revisiones y actualizaciones artístico-literarias que impulsan sus posibilidades iluminadoras. Y es que la estructura permanente del mito, junto con conferirle valores intrínsecos a las sociedades de las cuales emerge (Lévi-Strauss, 1958), también estimula su persistente reescritura al establecer con aquel un empalme crítico sobre el cual se asientan las múltiples trasposiciones estéticas de su ejercicio.

La extensa bibliografía sobre el tema (Durand, 1993; García Gual, 1992; Eliade, 1957) ha señalado que los mitos aúnan narraciones fundamentales para la coexistencia de las comunidades humanas, pues suministran imágenes o modelos ejemplares que “iluminan el sentido problemático de nuestra existencia en el mundo” (Herrero y Morales, 2008: 26) y, por ende, la compleja y misteriosa presencia de “los esquemas y los arquetipos que provienen del inconsciente colectivo” (Herrero y Morales, 2008: 15). Desde una perspectiva sociológica, Michel Wiewiorka sostiene que un mito es un constructo que permite la “integración imaginaria de significados contradictorios o incompatibles” (2017: 104), en circunstancias en que ostenta racionalizar conflictos y paradojas subyacentes a la organización humana, especialmente cuando se trata de confrontaciones respecto al poder o a la definición de identidades culturales ya sea de género, etnia, religión, nacionalidad o clase social.

Bajo estas coordenadas, me interesa pensar en las dimensiones éticas y estéticas del mito que posibilitan su reescritura en nuevos contextos socioculturales, toda vez que, siguiendo a García Gual, este se representa “una y otra vez a través de esas recreaciones y adaptaciones bajo nuevas lecturas” (1992: 16), en una operación dialéctica que decanta en la emergencia de un espacio mítico global enriquecido con “cada actualización individual [...] percibido por la conciencia colectiva como un esquema simbólico prototípico” (Herrero y Morales, 2008: 16). Esa labor de adaptación y actualización del mito es la que deseo acometer desde la reescritura literaria entendida como un recurso estilístico que reactiva una “energía” de base para afianzar el dinamismo de las voces recuperadas de un pasado primordial en el “instante de un peligro” (Benjamin, 2009: 136), que es el instante siempre frágil y fugaz de la imagen poética.

En esta dirección, me detendré en tres casos de reescritura que, al apropiarse de los formatos de la épica, la crónica colonial, la leyenda y el texto bíblico, tensionan los límites entre los géneros literarios convencionales, a la vez que ensanchan la discusión acerca del estatuto “inespecífico” (Garramuño, 2015)

o “fuera de sí” (Escobar, 2004) del arte y la literatura contemporáneas. Me refiero a una breve y acotada constelación de poéticas, inscritas en el horizonte de una cultura del uso que resulta imprescindible en cuanto a “flujo y transformación de materiales” (Fernández Mallo, 2019: 349), y dentro de la cual los poetas asumen el rol de curadores o montajistas para cuestionar el ideograma de la propiedad privada de los signos y el de la originalidad de la escritura. La “función-autor” (Foucault, 2010) de reescritor, en este caso, conlleva una lectura contextualizada de enunciaciones y documentos de distinto tipo (testimonios, relatos orales, mitologías, memorias personales, crónicas, textos periodísticos, judiciales, historiográficos, entre otros), capaces de enfrentar o contraponerse a las historias oficiales erigidas desde las instituciones y los poderes hegemónicos. De ello deriva la singularidad de sus propuestas y la potencia expresiva de los lenguajes que habrán de ser estudiados en esta ocasión.

Los mitos en proceso de reescritura: alcances preliminares desde la poesía peruana

Si el mito literarizado (Siganos, 1993) tiene como característica peculiar el hecho de ser una adaptación o reformulación individual de un relato arcaico perteneciente a la mitología colectiva de un pueblo, no resulta extraño que el *corpus* de la literatura y, específicamente, la poesía latinoamericana de las últimas décadas manifieste una ostensible propensión hacia este tipo de producción cultural. En el ámbito de la literatura peruana, baste pensar en poetas como Gamaliel Churata, César Vallejo, Martín Adán, Juan Gonzalo Rose, Enrique Verástegui, Juan Ramírez Ruiz, Eduardo Chirinos, Omar Aramayo, José Luis Ayala, Odi Gonzales, Fredy Roncalla, Isaac Huamán, Gloria Mendoza o Dida Aguirre, para observar su inclinación hacia el diálogo sostenido con el sustrato arquetípico de los mitos. En este marco me avocaré entonces al comentario de tres poéticas del siglo XXI que resultan de interés a la hora de pensar la relación del mito con la historia y la memoria, por una parte; y de la poesía con el lenguaje literario y las ciencias sociales, por otra. A saber: *Códex de los poderes y los encantos* (2011) de Martín Rodríguez-Gaona, *Cinco días en Huarochirí* (2022) de Miguel Gil Castro y *La colina de los muertos* de Andrés Piñero (2017),² textos escasamente atendidos por la crítica literaria, que discuten las condiciones de ejecución de la poesía más reciente desde los nexos que ella establece con la cultura y la propia tradición literaria, a objeto de sugerir no solo un replanteamiento de los lenguajes y códigos que contempla su quehacer, sino también un desafío radical acerca de lo que puede ser o no poesía hoy.³

Los tres textos mencionados, a la vez que resignifican el esquema o registro discursivo de antiguos relatos de fundación (crónicas coloniales, leyendas locales, mitologías judeocristiana y pagana), ofrecen nuevas miradas en torno a la conformación de las sociedades actuales y sus dinámicas de sociabilidad en la era global. Como hipótesis preliminar creo posible afirmar que la reescritura de mitos clásicos se presenta como una de las líneas prevalentes en el campo literario latinoamericano con la forma de una poética hipertextual, de índole documental en varios casos, que pondera la expresión de una subjetividad traductora, si acaso “altermoderna” (Bourriaud, 2009),⁴ tal como ocurre en los textos de Martín Rodríguez-Gaona, Miguel Gil Castro y Andrés Piñero, que abordaré a continuación.

² Martín Rodríguez-Gaona (Lima, 1969) es poeta, ensayista y traductor. Entre sus publicaciones destacan: *Efectos personales* (1993), *Pista de baile* (1997), *Parque infantil* (2005), *Códex de los poderes y los encantos* (2011), *Madrid, línea circular* (2013) y *Motivos fuera del tiempo: las ruinas* (2020). Andrés Piñero (Lima, 1967) es poeta, filósofo e investigador de la literatura peruana. Ha publicado los poemarios: *Diotima de Mantinea* (1997) y *La colina de los muertos* (2017). Miguel Gil Castro (Lima, 1987) es antropólogo. *Cinco días en Huarochirí* (2022) es su primer poemario, con el cual resultó ganador del Premio Copé de Bronce en la XX Bienal de Poesía.

³ Véase, al respecto, Hernández (2021).

⁴ El prefijo “alter” procede, según Bourriaud, de dos nociones contiguas (alternativa y multiplicidad) que designan otra relación con el tiempo: “lo que llamo altermodernidad designa un plan de construcción que permitiría nuevas interconexiones culturales, la construcción de un espacio de negociaciones que superarían el multiculturalismo posmoderno, más atento al origen de los discursos y sus formas que a su dinamismo” (2009: 46). La altermodernidad, agrega, considera al tiempo como

Martín Rodríguez-Gaona: o la voz de antiguos códices

Si un códex remite tanto a documentos producidos por los indígenas mesoamericanos en la época precolombina durante la conquista y los virreinos como a la tecnología moderna del libro escrito a mano antes de la imprenta, una primera repercusión que produce el título de *Códex de los poderes y los encantos* (Olifante, 2011) es su vínculo con la tradición de los libros manuscritos en la época colonial y, puntualmente, con la de las crónicas de indias en los siglos XVI y XVII. Cuestión que refuerzan los epígrafes que acompañan la mayoría de los poemas del libro, extraídos de los *Comentarios reales* (1609), así como los textos finales del poemario donde se alude explícitamente a esta obra del Inca Garcilaso, además de la *Nueva crónica y buen gobierno* (1615) de Guamán Poma de Ayala.

El poeta se refiere a estos dos cronistas mestizos y a su aciago destino por haber “decidido expresar su visión de mundo a través de las palabras” (Rodríguez-Gaona, 2011: 61). Imita el gesto de aquellos al configurarse como un cronista urbano, narrador de la historia, igualmente afectado por un sino trágico. Así lo expresan sus palabras en la “Nota a Códex de los poderes y los encantos” cuando advierte que: “en nuestros días, los paralelismos parecen obvios, aunque no sea sencillo precisar qué intereses esconden los conflictos más íntimos, qué centro o periferia es permanente” (Rodríguez-Gaona, 2011: 62). Asimismo, en “Finis desolatrix veritae” plantea una postura desolada frente a un territorio en ruinas como disponiéndose a describir una tormenta, una pandemia o un suceso de orden catastrófico que ha alcanzado al continente: “Ninguna pestilencia o plaga ha sido antes tan mortal, tan terrible [...] todo estaba decidido [...] / todo parece concluido” (Rodríguez-Gaona, 2011: 55).

El hablante de Rodríguez-Gaona, emulando la dicción testimonial de los cronistas del siglo XVI, se presenta como un sujeto urbano globalizado y autoexiliado, en directa relación intertextual con otros poetas de la tradición letrada como Neruda, Rulfo o Cernuda, para elaborar un registro verbal de las ruinas —o escombros de un “presente en conflicto” (Fernández Mallo, 2019: 364)— conforme su disposición de vidente le hace ver aquello que los demás no logran ver: “Siempre vi cosas y gente donde otros apenas vieron nada [...] / pude leer lo que engendraba el aire en las fuentes, en el movimiento de las copas de los árboles” (Rodríguez-Gaona, 2011: 55). Esa capacidad aurática para ver donde otros vieron nada activa la imagen dialéctica del poema mediante la superposición y el montaje de visiones que capta la convulsa sensorialidad del cronista por la vía del ojo y el oído diligentes, mostrándonos un presente asediado por la amenaza de la pestilencia, que metafóricamente representan las cualidades neoliberales de la sociedad de mercado en la que “el tiempo se desintegra, la luz se oscurece, los niños ya no juegan en los parques” (2011: 57). En esa percepción y experiencia del tiempo como ruina-escombro se asienta el desolador final de la verdad que anuncia su relato: “Al final yacen inertes, para mí también, los viejos anhelos, la alegría, los sueños, el optimismo” (2011: 57).⁵

Cual “cordero del abismo” (Rodríguez-Gaona, 2011: 57), el sujeto poético busca el escombro de la ruina para traer el pasado de vuelta y con ese “fragmento de lo Real construir una obra” y un “tiempo activo” (Fernández Mallo, 2019: 371) sobre el cual poder incidir. Tratándose de un tiempo topológico que acicatea “nuestro fin de siglo, su demagogia y clientelismo; las ruinas de lo ideológico y la especulación de lo simbólico, artífices de la transición política” (Rodríguez-Gaona, 2011: 58). Para la mirada del vidente, la crítica de este tiempo activo es y está en (el) presente, figurativamente convertido en una nómina de huesos: “simulacros periodísticos [...], editores millonarios [...], aventuras transnacionales, chauvinismo, premios acordados, licitaciones dudosas [...], concejales corruptos, escritoruelos del

“un hecho entre otros, un hecho que profundiza y enfoca desde un espacio por fin desjerarquizado, el de una cultura mundializada y preocupada por síntesis nuevas” (2009: 222).

⁵ Rescato la noción de ruina que propone Fernández Mallo como un tipo de simulación que se da en un tiempo-espacio concretos, “sea éste de carácter moderno, posmoderno, o de cualquier otra época histórica” (2019: 363); y que involucra una relación intrínseca con el escombro en tanto texto que, “sin adjetivos, se actualiza en cada instante como una caligrafía imposible de entender completamente” (2019: 364).

populismo mediático” (Rodríguez-Gaona, 2011: 58). Y en medio de esta crítica voraz delinea su talante de derrota, frustración o desencanto como si no tuviera nada positivo o auspicioso que legar al futuro: “Lo mejor que puede hacer un padre / al nacer su hijo / es morir” (Rodríguez-Gaona, 2011: 32), en un tiempo donde “[t]odo es vacío y soledad”, y donde “[n]o hay milagro posible, nadie quien escuche” (Rodríguez-Gaona, 2011: 48). Ello explica que en su “empeinado y ciego recorrido / por bares y plazas” (Rodríguez-Gaona, 2011: 48), el sujeto se autoperciba como habitante de una Babel rediviva, a la par de experiencias superficiales e inconclusas que apuntalan la sensación de fracaso y hastío constantes: “Lo contrario de la vida no es la muerte, / lo contrario de la vida es la nada” (Rodríguez-Gaona, 2011: 48).

Junto con lo anterior, conjeturo que la de Rodríguez-Gaona es una subjetividad plenamente altermoderna por cuanto establece en su escritura una poética del desplazamiento nómada, caracterizada por la “traducción generalizada, la forma de la errancia, una ética de la precariedad y una visión heterocrónica de la historia” (Bourriaud, 2009: 220), que bien podría visualizarse a través de los usos que el poeta le da a las formas dialectales del español limeño, el inglés, el quechua y el latín, en el gesto coloquial de una conversación entre amigos. En el entre-lugar de ese encuentro-desencuentro con la otredad es posible vislumbrar la aceleración del tiempo histórico, consecuencia de la era moderna, en que todos los tiempos y todos los espacios confluyen en un aquí-ahora verbales, tal como se lee en “Sobre los diálogos de amor”:

Escucha la melodía que despierta
 en los murmullos. Toma y recibe,
 inflámate, perece. [...]
 Pulcra Nimpha, frater tuus,
Cumac Ñusta, torallayquim,
 Urnam tuam nunc infringit,
Puyñuy quita paquir cayan,
 Sed tu Nimpha.
Comri
Ñusta. [...]

Nosotros en la Sevilla de ibn ‘Arabi

y el-Ghazalí,
 de pronto en los patios de Tenochtitlán
 y después en Manhattan
 cerca de un túnel del metro. (Rodríguez-Gaona, 2011: 44-45)

Como se aprecia en los versos citados, la suya es la experiencia del migrante urbano globalizado, pero también la del sujeto altermoderno que se expresa en diferentes lenguas, dialectos o variantes idiomáticas, acogiendo todo lo que encuentra a su paso en su trayecto nómada por los territorios de la geografía y la memoria, personal y colectiva, cual si esta fuese un hilo “muy tenso [que] / llega a transmitir el sonido de largas distancias” (Rodríguez-Gaona, 2011: 49). La modernidad traductora de este cronista desolado se manifiesta en las distintas lenguas que emplea para su locución, a fin de generar un acercamiento micropolítico a la historia-memoria del Perú contemporáneo desde la experiencia de desplazamiento constante que lo lleva a estar en varios tiempos y lugares simultáneamente. Es más, el poemario en su totalidad se urde sobre la base del montaje de voces que hacen oír las singularidades del tiempo, esto es, la violencia que acarrea “mentira, / muerte y desesperación // Aquellos que busquen la gloria / descubrirán sus nombres / entre horrores y estiércol” (Rodríguez-Gaona, 2011: 37).

Con un tono declarativo y sentencioso, en “El viaje de los mitimaes” la voz poética describe los males endémicos del Tercer Mundo, ante los cuales es consciente de que: “Seres y objetos están en movimiento, mezclándose y cambiando, / apareciendo y desapareciendo, plegándose, / despegando. / Las frases se funden, viajan y se pierden unas en otras” (Rodríguez-Gaona, 2011: 29). Valga decir que lo propio de nuestra era es la experiencia de migración y extranjería de unos mitimaes contemporáneos que

deciden continuar su recorrido, acrecentando el vaivén de la fluctuación y el devenir incesantes.⁶ Sin embargo, es este viaje el que permitirá “alcanzar los límites, tocar el horizonte, su barco ebrio, explorar las líneas de la costa” (Rodríguez-Gaona, 2011: 29), pues, aunque el hablante-mitimaes tiene consciencia de que “hoy eres forastero, hijo de ningún lugar” (Rodríguez-Gaona, 2011: 34), no recusa en la búsqueda espiritual del amor, “un intercambio de lenguas”, y la luz: “En cualquier rincón del coloreado / mapamundi / el tema es, en verdad, la luz: / algo que ningún cambio de clima o distancia / alcanzará a borrar” (Rodríguez-Gaona, 2011: 48). Hay luz en la experiencia vital y literaria del viaje, por más que el horizonte vaticine un margen de horrores y estiércol.

Las luces y sombras de este laberíntico mapamundi también están abocetadas en “La dueña y los altos oficios”, poema que alude a “Historias de batallas y supervivencia, registros / de muerte / y nacimientos, amores perdidos [...] / aventuras increíbles, / la voz de antiguos códices [...] / fábulas” (Rodríguez-Gaona, 2011: 19). Estas Historias —con mayúscula— conforman el “hilo que hilvana a las diferentes tribus” (2011: 19), en una profusa estereofonía de sonidos y sentidos que, desde conversaciones, narraciones, leyendas, mitologías, creencias populares, nos acercan a paisajes y territorios diversos, así como a personajes legendarios, hechos históricos y familiares o amigos, cercanos al hablante, a quienes se interpela en la inmediatez de estos diálogos de amor, o se recuerda en la distancia a partir de las percepciones e impresiones que va dejando su recorrido por los lugares encontrados o visitados en el afuera del lugar de origen.

En *Códex*, ese hilo narrativo se vertebra de acuerdo con un tono coloquial, conversacional, que ya en el epígrafe del poema sitúa un comienzo mítico, anterior a la historia: “Componían en verso las hazañas y proezas / de sus Héctores y Aquiles” (Rodríguez-Gaona, 2011: 19), dando lugar a un relato en prosa poética donde confluye el tiempo heterogéneo del presente (Chatterjee, 2007): el ahora temporal con la descripción del cementerio de Highgate en Londres, el tiempo inespecífico de la infancia, materializado en “una lista de amigos” o el recuerdo imperecedero de Panchita, “la empleada que cuidaba de mí y de mi hermana” (Rodríguez-Gaona, 2011: 22); elementos que conviven, a su vez, con el tiempo de la violencia política: “Mítines, / revoluciones, golpes de estado” (2011: 21). Un tiempo post-utópico en el que predomina la inercia, el desconcierto, la soledad, el vacío y la frustración; afecciones políticas de una “mente fatigada por negocios mundanos” y abatida por las “circunstancias despreciables” del “cómo, el dónde / y el cuándo” (2011: 44). El tiempo heterogéneo de este *Códex* es el de la desolación (“desolatrix”), la hora en que el huracán del progreso golpea con sumo vigor las ruinas-escombros del pasado, y en esa tormenta (¿pestilencia?) el sujeto se ve compelido a “encarar la vida / sin brillo, sin curiosidad”, al igual que la “gente inferior” que vive “alegremente empeñando sus rostros / por unas cuantas imágenes / falsas, todos los días” (2011: 47).

Miguel Gil Castro: letanía y memoria ritual

Cinco días en Huarochirí (Ediciones Copé, 2022) hace explícita referencia a la narración quechua del siglo XVII, *Runa Yndio Ñiscap*, originalmente recopilada de modo oral por el clérigo peruano Francisco de Ávila (¿1598?) en el marco de la campaña de erradicación o extirpación de idolatrías. Narración traducida al español en 1966, en edición bilingüe, por el escritor y antropólogo José María Arguedas con el título de *Dioses y hombres de Huarochirí*.

Gil Castro pone de relieve la condición de reescritura del texto ya desde su inicio con los tres epígrafes que abren el poemario, en un *continuum* que va desde Arguedas, en el origen de la escritura, con sus palabras en el acto de entrega del Premio Inca Garcilaso de la Vega: “La ilusión de juventud del autor

⁶ En “Nota al Códex de los poderes y los encantos”, Rodríguez-Gaona se refiere a los mitimaes comentando que: “[e]n el Tahuantinsuyo, los Incas, al anexar a los pueblos sometidos, creaban una nueva clase social, los llamados ‘mitimaes’, individuos indeseables por su potencial desestabilizador, condenados al exilio, a las arduas fronteras del Imperio” (2011: 62).

parece haber sido realizada [...] / No tuvo más ambición que la de volver en la corriente de la sabiduría y el arte del Perú criollo el caudal del arte y la sabiduría de un pueblo al que se consideraba degenerado, debilitado o extraño” (2022: 11); hasta los versos de Antonio Gamoneda: “la belleza no es / un lugar / donde van a parar los cobardes” (2022: 11); y la letra de la canción de Fito Páez, *El amor después del amor*: “Me hice fuerte ahí, donde nunca vi, / nadie puede decirme quién soy” (2022: 11). Tres entornos de escritura y lectura que enmarcan, cada una en su contexto, la “forma-trayecto” (Bourriaud, 2009) de un viaje poético por las distintas narrativas del mito literarizado de la creación del mundo.

Recordemos que la estructura del manuscrito de Huarochirí consta de 31 capítulos en los que se describe a las primeras divinidades o huacas, sus luchas y combates por el poder, seguido del origen de los humanos más antiguos, la semblanza del diluvio y posterior repoblamiento de la tierra, el nacimiento y triunfo de Pariacaca, y la ascendencia de las primeras comunidades o pueblos, hasta el proceso de colonización y mestizaje. Todo este universo cosmogónico es sintetizado por Gil Castro en un texto breve, de 11 poemas, que parte con el “Taki onqoy”, en un intento por reconstituir la cosmovisión andina mediante prácticas simbólico-religiosas que incluyen cantos, danzas y escenificaciones de la locura o el mal (Montani y Páez, 2008), para culminar con “Mi nombre es Pariacaca” donde el hablante-huaca revela su identidad, comparándose con otros héroes occidentales, como Ulises y Ben Hur, a fin de posicionar una lectura situada, pero universal, de su propia historia ejemplar.

Para narrar este proceso de sincretismo cultural la voz poética asume la locución de una primera persona gramatical, testigo y protagonista de los hechos, que recrea episodios y personajes del origen. En el primer poema del libro, “Taki Onqoy”, ella se dirige a la divinidad, en un gesto arcaico de ruego y recuerdo: “a ti, / huaca viviente / refugio primordial de lo sagrado [...] / te voy a contar de Huarochirí / te voy a contar sus mitos” (Gil Castro, 2022: 14). Como es sabido, el Taki Onqoy o “enfermedad del canto” es un movimiento de resistencia indígena que afirma la vigencia de los dioses tutelares al tiempo que recusa del mundo espiritual y material de los conquistadores (Ostria y Henríquez, 2016: 74); de allí que este poema ocupe el lugar del canto-letanía que ofrece el poeta cual huaca viviente para re-contar y re-cordar la memoria de sus orígenes. Es así como, desde el distanciamiento de la tercera persona, en “Su nombre es Pariacaca”, nos enteramos del nacimiento y triunfo de este creador supremo por medio de una sintaxis paralelística que intercala el mito de la creación de los primeros dioses y héroes civilizadores del Perú primitivo con los mitos de la cultura griega y cristiana: “Nacieron de cinco huevos / (en forma de cinco halcones) / y vinieron / hasta aquí / para un gran combate [...] // Además de mullo, ticti y coca / (equivalentes de alguna manera / para musulmanes, judíos y cristianos / al oro incienso y mirra / de los Reyes Magos)” (Gil Castro, 2022: 15).⁷

Ahora bien, no solo el antedicho, sino todos los poemas de *Cinco días en Huarochirí* desarrollan el paralelismo entre la mitología andina y europea, para demostrar que aunque los relatos en una y otra cultura tienen distintas perspectivas de acuerdo con su enfoque narrativo, los arquetipos (a)temporales que defienden o las peculiaridades de sus personajes, todo mito se funda en la necesidad humana de narrar una historia ejemplar que ha ocurrido en el tiempo de los orígenes o en un pasado remoto, cuyo significado remite a “lo eterno humano y se sitúa por encima del tiempo histórico” (Herrero, 2006: 59). Así, por ejemplo, en “El mundo se cubrió de agua”, la voz poética plantea la analogía entre las creencias del mundo prehispánico y los mitos de raíz bíblica, con lo cual se confirma que en todos los pueblos existen relatos modélicos destinados a contar la historia de sus territorios: “Aunque todos los hijos de Abraham: / musulmanes, / judíos, / cristianos, / cuentan que sus animales / se salvaron de un diluvio / en el arca de Noé, hecha a mano [...] / nosotros sabemos que aquí / no fue necesario // Para nosotros el Huillcacoto (cerro enorme / cerro sagrado) // Y una llama / salvaron a toda la humanidad” (Gil Castro, 2022: 25). Y si bien el poema admite que el contenido primordial del mito es transversal en todas

⁷ El número cinco es una cifra metafórica en el texto de Gil Castro, más si se piensa que en el *Manuscrito de Huarochirí* el nacimiento de Pariacaca se cuenta en el capítulo cinco y que esta huaca nació de cinco huevos: “En ese tiempo el denominado Pariacaca nació de cinco huevos en el sitio llamado Condorcoto” (Gil Castro, 2022: 35).

las culturas, este difiere de los alcances simbólicos que adoptará su narrativa en cada una de las tradiciones de las que emerge y según las cuales será valorado como tal. En este sentido, es de destacar la distinta estimación antropológica que el poeta procura del mito de Huarochirí frente a las tradiciones pagana y cristiana, pues mientras esta última es leída en términos de castigo y muerte, los mitos andinos son valorados en cuanto depositarios de vida, protección y transformación.

En el último poema del libro, “Mi nombre es Pariacaca”, el hablante secunda dicha mirada a partir de su identidad como huaca fundadora: “mi nombre es Pariacaca. / Vencedor junto a mis hermanos / del temible / Huallallo Carhuincho” (Gil Castro, 2022: 39), en un gesto iterativo de analogía y contraste con la interpretación del mito en la cultura helénica:

Traje viento fuerte
 fuerte.
Lluvia color ají panca
 y amarilla como pecho de tucán.
Me los llevé a todos en remolinos [...]
 Ahora todos están muertos.
Quien se salvó,
 al árbol abrazado,
fue convertido en piedra.

(En Grecia esto sería maldición,
castigo por adentrarse
 en los bellos ojos de Medusa.
Allí al morir los héroes
viven en estrellas: [...])

Pero mi nombre es Pariacaca.
 Aquí no hay honor más largo.
Habitar la piedra
no es ausencia,
Habitar la piedra
no es desaparición. (Gil Castro, 2022: 40)

Una vez más, lo que es castigo en el mundo griego es vida y liberación en el imaginario andino, y por eso el “vencedor” debe reponer su historia y palabra en el contexto de una comparación que permita al lector de hoy situar los alcances simbólicos, éticos y poéticos, del mito original en un nuevo escenario de lectura.

De lo anterior se infiere que la poética ritual de *Cinco días en Huarochirí* explora las posibilidades de la repetición rítmica del pasado intemporal, puesto que este es su arquetipo o modelo a seguir. Óptica desde la cual se discierne que la identidad primigenia del hablante-huaca, fundador del mundo y de su propio lenguaje, culmine con una reflexión metatextual que explica el sentido trascendente de la reescritura del *Manuscrito de Huarochirí*: “vivir en presente perpetuo, / suspendido: / es un cambio del modo de existencia” (Gil Castro, 2022: 41). Estos versos, extraídos del “Taki Onqoy”, advierten sobre la atemporalidad o el eterno retorno del mito que está vigente en su reescritura como un acto verbal y ceremonial de memoria: repetición y actualización del pasado primordial que vuelve a ser presente en el acto de convocarlo mediante la palabra. No olvidemos que lo que confiere al mito un valor intrínseco es su estructura permanente, “[c]elle-ci se rapporte simultanément au passé, au présent et au futur” (Lévi-Strauss, 1958: 231) y, por tanto, el hecho de pactar una respuesta frente a la pregunta sobre los enigmas del mundo y del destino. El mito, por consiguiente, instaura un “simbolismo iluminador [que] ha impregnado las creencias, las leyendas y las tradiciones culturales de todos los pueblos” (Herrero, 2006: 60). Y esto es lo que proporciona *Cinco días en Huarochirí*, un relato que poetiza los mitos de origen en la cultura andina al aproximarse a la historia-memoria otra de la comunidad en que vuelven los antiguos

dioses para “habitar el tiempo de los hombres” (Gil Castro, 2022: 22) del ahora y recordarnos que, como en el instante perpetuo del mito, habitar la piedra no es ausencia ni desaparición.

Andrés Piñeiro: documentos, montaje y heterocronía

La colina de los muertos (Librería Sur, 2017) moviliza una estética documental a partir del acoplamiento entre prosa poética, crónica, aforismo e ilustración, y reitera ciertas fórmulas expresivas del mito que resultan preponderantes para su organización interna. Esto, principalmente, es lo que subraya la letanía de “Gregorio santo”, repetida en las tres secciones con que inicia el poemario: “*Gregorio santo / No olvides a tus ánimas benditas en el Purgatorio*” (Piñeiro, 2017: 13, cursivas del original). En alusión al patrono de las almas del purgatorio, San Gregorio, esta plegaria sirve para explicar la serie de resonancias a la visión ortodoxa que conversan con lo herético o profano al entrar en contacto con elementos de la cultura ancestral. Dios, el Demonio o el Artífice, son algunas de las figuras que el poeta emplea para posicionar un diálogo-tensión con lo mítico en el Perú, y así cuestionar la religiosidad/divinidad en tanto poder hegemónico y meta-narrativa de la violencia fundadora.

Si desde su título el autor invoca el ámbito de lo sagrado, el primer epígrafe nos pone de cara frente al relato de los orígenes con unas palabras del evangelio de Salomón en *Sabiduría* 11, 2-3: “Atravesaron un desierto deshabitado / y fijaron sus tiendas en parajes inaccesibles; hicieron frente a sus enemigos y / rechazaron a sus adversarios” (Piñeiro, 2017: 3). Al igual que Gil Castro con la referencia geográfica y simbólica de Huarochirí o “alturas de Lima”, en *La colina de los muertos* se poetiza un paisaje/territorio de carácter mítico, pero a diferencia de aquel, centrado fundamentalmente en el *Manuscrito de Huarochirí*, Piñeiro convoca varios tipos de lenguaje para urdir una poética de archivo, proliferante en discursos y textualidades de variada procedencia. Fábulas, creencias populares y leyendas de estirpe prehispánica se entrelazan con relatos bíblicos, mitos griegos, crónicas de descubrimiento, además de un vasto repertorio de testimonios, discursos políticos, investigación periodística, ciencias sociales y literatura; documentos sobre los cuales se trenza un locus topográfico y enunciativo que es tanto un espacio de creación como de encuentro intercultural entre tradiciones vernáculas y foráneas. Y es que el mito funciona aquí como un intertexto de referencia que va a ser interpretado y reformulado en un hipertexto que “adquiere un significado especial precisamente por la manera de enfocar y de rescribir el esquema narrativo del mito en cuestión” (Herrero, 2006: 61); es decir, siguiendo a Barthes, como un metalenguaje o una segunda lengua que busca conservar lo real como imagen.⁸

La colina de los muertos se divide en tres partes e inicia con esta letanía: “huye de tu sangre y de tu aliento / y funda una nueva raza en la otra ladera / cerca de la Colina de los Muertos / no vuelvas el rostro” (Piñeiro, 2017: 11). Ella da cuenta de un origen en su forma de caos y destrucción que apunta, a su vez, a otros relatos y personajes arcaicos signados por la tragedia de la pérdida como Lot y su esposa u Orfeo y Eurídice: “Los gritos se expandieron más lejos que la ceniza, llegando incluso hasta poblados donde apenas se conocía el rumor del viento o la caída de las hojas. El pueblo fue devastado por el fuego y el azufre” (Piñeiro, 2017: 9). Tal como afirma Herrero, el mito tiene un carácter fundador y religioso porque transforma el caos en cosmos y traza un tipo de relación entre el hombre y el universo que suelda su complexión divina. Y es por esto que el hablante poético de Piñeiro le concede un temple sacro a esta colina donde el Artífice hubo de fundar el

⁸ Frente al lenguaje-objeto del hombre productor, el metalenguaje del mito es aquel en el que “voy a poner en acción no las cosas, sino sus nombres [...] Este lenguaje es el sitio exacto en el que se instala el mito; porque el mito sólo puede trabajar sobre objetos que ya han sufrido la mediación de un primer lenguaje” (Barthes, 1999: 131). El semiólogo francés describe los dos sistemas semiológicos contrapuestos que definen el mito: “un sistema lingüístico [...], que llamaré lenguaje objeto, porque es el lenguaje del que el mito se toma para construir su propio sistema; y el mito mismo, que llamaré metalenguaje porque es una segunda lengua en la cual se habla de la primera” (Barthes, 1999: 112).

primer pueblo. De hecho, todo el texto intercala pasajes bíblicos acerca de la expulsión del pueblo con la leyenda en torno al inicio de una nueva civilización en esta legendaria colina de los muertos.

La primera parte del poemario contiene la diégesis de la peregrinación que llevó a cabo el Artífice para fundar la ciudad: “no hay clemencia para el cuerpo endeble que padece la llegada” (Piñeiro, 2017: 14). El tiempo de la narración se remonta a una época remota, en la zona chanca del Perú primitivo, en la cual los danzaq practicaban su ritual mágico-religioso en el baile de las tijeras, interrumpido por la violencia del Demonio que “lanzó fuego y azufre sobre el pueblo hasta dejarlo totalmente destruido” (Piñeiro, 2017: 15). No obstante, en su “justicia demoniaca” este se apiadó de una mujer encinta para que, tras la promesa de no volver el rostro, fundara un nuevo pueblo en la llamada colina de los muertos. Promesa que la mujer incumplió, y quedó entonces convertida en laguna, razón por la cual esta “tiene la forma de una mujer en avanzado estado de gestación” (Piñeiro, 2017: 15). Al respecto, cabe preguntarse si este cúmulo de referencias podría ser leído como un modo metafórico de volver el rostro y, en cuanto tal, como una actitud enunciativa desde la cual el sujeto actúa a contrapelo de los mandatos míticos que son citados para recuperar *exprofeso* los textos sobre los cuales se ha tejido la cultura peruana, y reconocer en ellos las múltiples formas de violencia que la constituyen. Pero la narración queda suspendida por la interrupción de una serie de citas que alteran la linealidad de la historia, y aportan otra información complementaria sobre los hechos. El *Tratado sobre las justas guerras contra los indios* (1979) de Juan Ginés Sepúlveda, la *Nueva crónica y buen gobierno* (1615) de Felipe Guamán Poma de Ayala y los *Comentarios reales* (1609) del inca Garcilaso de la Vega, parecen proveer ciertas respuestas a ese origen de caos/cosmos que sustenta la peregrinación del Artífice, personaje que, en esta sección, acaba asistido por un anciano que le surte abrigo y alimento antes de quedarse dormido.

La segunda parte también se abre con la plegaria de Gregorio santo, acompañada por una ilustración que muestra la figura de un hombre de avanzada edad, descalzo y con bastón, abriéndose paso en el camino. Y continúa desarrollando el montaje de voces, provenientes de textos míticos y cristianos, para evidenciar la concepción híbrida o herética de la religiosidad que el texto profesa. La primera referencia es la de Huarochirí: “Durante cinco días o noches [...] / Chimaycha bajará de lo alto / de los cerros tutelares impregnando o no toda la comarca / con su canto” (Piñeiro, 2017: 30), en diálogo con el Génesis bíblico: “El sol asomaba sobre el horizonte cuando Lot entraba en Soar. Entonces Yahveh hizo llover sobre Sodoma y Gomorra azufre y fuego de parte de Yahveh. Y arrasó aquellas ciudades [...] / Su mujer miró hacia atrás y se volvió poste de sal” (Piñeiro, 2017: 31). Le siguen, luego, un extenso pasaje de la *Brevísima relación de la destrucción de las indias* (1552) de Fray Bartolomé de las Casas, un Sermón pronunciado por Bartolomé Herrera en sus *Escritos y discursos* (1929-1934), una cita de Hildebrando Castro en *Nuestra comunidad andina* (1924), un discurso de María Marta Pajuelo, un testimonio de Primitivo Quispe y un episodio de *La fiesta de los apus* (1990) de Juan Erasmo Bendezú. De manera que en este apartado, si bien el relato principal se detiene por completo, el fragmento final brinda una clave de lectura importante para discernir la situación actual del Artífice: “Los danzantes rememoran la blasfemia de las piedras y la sangre que emana de sus grietas. Detrás de la máscara, el verdadero rostro del espanto y la miseria. Un violín desgarrado de antónimos y compases [...] avizoran con sus gritos la falsa venida del Artífice. En la otra ladera, al borde de sí mismo, yace el espíritu agónico de carnaval” (Piñeiro, 2017: 49).

En la tercera parte y final, junto con la plegaria de Gregorio santo, se distingue un dibujo de la colina o ladera repleta de cruces, con lo cual se insinúa que la falsa venida del Artífice solo dejó muerte a su paso como lo predijera la voz poética en la primera parte de *La colina de los muertos*: “la muerte es una palabra inevitable en la ladera” (Piñeiro, 2017: 26). Aquí se mantiene incólume el enigma de su identidad: “¿Qué enigma se expande por cerros y bosques aguardando la venida del Artífice? Cada palabra lo acerca a la desdicha. Donde observa claridades ocres, se agazapa un espíritu maligno” (Piñeiro, 2017: 55). La figura del Artífice sigue estando revestida de contradicción y misterio, oquedad y dicha, oscuridad y goce, si se repara en su naturaleza antropomórfica de humano y animal: “la ferocidad del animal que conduce su ramaje” (Piñeiro, 2017: 55). La reescritura del mito propende así a la representación de “identidades

liminales” (Unceta y González, 2022: 11), en la frontera entre lo humano y lo divino, lo histórico y lo legendario o lo masculino y lo femenino, que alientan diversas modalidades de interacción e hibridación entre los referentes andinos, paganos y judeocristianos, para darle consistencia a su poética literarizada.

En este punto de la narración se interrumpe otra vez la diégesis para dar paso al relato de otros héroes en la tradición griega, como Orfeo, quien cuenta la travesía de Jason y Los Argonautas, recreando su viaje al infierno en busca de Eurídice y cómo la perdió por haber desobedecido la orden de Hades. Por medio del mito clásico, el poeta logra hacer simultáneo el relato de la creación y destrucción del mundo por el acto humano o divino de la desobediencia ante Dios o el Demonio. Esta historia es superpuesta con las citas de los *Paisajes peruanos* (1955) de José de la Riva Agüero y un capítulo de los *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928) de José Carlos Mariátegui, para proseguir con un fragmento de *Hatun Willakuy, versión abreviada del informe de la comisión de la verdad y reconciliación* (2003), y un extracto del testimonio en lengua quechua de Sabina Valencia Torres ante la mencionada Comisión; documentos que aluden a la violencia política de los años ochenta, el conflicto armado interno y la posterior dictadura civil.

Y a pesar de que no se describe el término del itinerario del Artífice o de qué manera este finalizó su viaje, el relato concluye con una serie de señales o presagios que anuncian el final de su periplo y del libro mismo: “Un ave huida esparce la ceniza y el azufre con su vuelo. La laguna muestra claridades ocres como señal de espera. // La lluvia traerá nueva vida los danzantes [...] / El granizo no hará recordar el antiguo temor a la sequía. // Todo principia en la Colina de los Muertos” (Piñeiro, 2017: 74). Este final marca el inicio de la vida o el eterno retorno del mito; de allí la letanía del comienzo que vuelve a aparecer en el desenlace de *La colina de los muertos*: “huye de tu sangre y de tu aliento / y funda una nueva raza en la otra ladera /cerca de la Colina de los Muertos /no vuelvas el rostro” (Piñeiro, 2017: 11). Se revela ahora la identidad de la mujer encinta, cuyo hijo habría de obrar el milagro de la creación en su vocación de creador máximo: “Nadie se atrevió a pronunciar mi nombre, a descifrar el remoto misterio de mi vientre; sus praderas infecundas, sus manantiales sin cauce. Un ave revolotea en mi interior y revela la llegada del Artífice” (Piñeiro, 2017: 75). Con estos versos podría resumirse la conducta herética del texto, en la medida en que la voz lírica “se aleja, cuestiona y, finalmente, confronta la tradición cristiana” (Piñeiro, 2019: 141). El mismo escritor, al analizar el caso de Martín Adán, se refiere a esta actitud en términos de un diferendo entre un tiempo inmemorial versus uno terrenal: “el tiempo que revela la naturaleza del hombre y la de Machu Picchu, la confrontación con el prójimo y consigo mismo [...] el mundo en su dimensión real, trágica y desgarradora” (Piñeiro, 2019: 163). Y esta dimensión compleja de la divinidad es la que azuza la imagen del Artífice, un creador que no llega a cumplir su misión, pero en cuyo viaje se dirime la existencia de un origen que, tanto en el tiempo lineal de la historia como en el tiempo circular del mito, no ha cejado en su capacidad de ser “memoria viva del pasado y palabra abierta hacia el futuro” (Herrero, 2006: 71). Una palabra que, obstinada, continúa en éxodo.

A modo de conclusión

En el marco de la poesía peruana contemporánea, las voces de Martín Rodríguez-Gaona, Miguel Gil Castro y Andrés Piñeiro encarnan una fecunda tradición literaria, preocupada por los relatos de transmisión oral y la mitología local en la que arraiga la identidad cultural de su territorio. En sus poemarios estas autorías enuncian un viaje de formación, con las características de una subjetividad traductora y una poética hipertextual, de índole documental, que nos presenta un recorrido por las complejas narrativas de la sabiduría ancestral, de impronta popular, y las del saber letrado culto. Desde el testimonio de la creación de los primeros dioses y hombres, pasando por el arquetipo bíblico donde el mito cristiano entra en polémica con los metarrelatos de la historia, la filosofía y la religión, la escritura poética deviene documento de cultura y barbarie como parte de ese viaje en éxodo que cíclicamente reconstruye o busca reconstruir la memoria de los orígenes.

Sobra decir que la *praxis* reescritural del mito ha exhortado las cualidades iluminadoras de las antiguas cosmogonías en tanto otorga otros encauzamientos a partir de los cuales suministrar nuevas respuestas a las problemáticas universales de la humanidad, pero, sobremanera, otras orientaciones críticas hacia las sociedades contemporáneas y sus dinámicas de sociabilidad. En Rodríguez-Gaona es la experiencia del migrante urbano globalizado lo que consagra un tratamiento altermoderno del tiempo conforme su mirada/escucha poética se adapta a los distintos suelos que toca. En Gil Castro es el metalenguaje de un pasado primordial que se hace necesario recordar mediante el testimonio poético de las huacas fundadoras para que aquel no pierda su condición sagrada y, de este modo, la palabra reactive la fuerza ritual, creativa y política, de la memoria. En Piñeiro es el archivo histórico y literario de la nación peruana el que se reconfigura a través de la pragmática del montaje y una postura herética frente a la divinidad: en la concomitancia entre fábula, leyenda, narración e historia, el escritor forja una poética del desplazamiento y la puesta en marcha que modula, en cada recorrido a través de la peregrinación del Artífice, una visión singular y heterocrónica del presente.

En síntesis y en perspectiva de conjunto, estas producciones recobran narraciones de la tradición judeocristiana y grecolatina, hibridadas con significantes y personajes mitológicos de las culturas indígenas de la región andina latinoamericana, para poner en valor las cosmovisiones de la cultura local y discutir la preponderancia que aún ejerce en nuestra literatura el imperio mitológico de occidente. Por lo que, leídas bajo el prisma de la reescritura, ellas habilitan la creación de nuevos lenguajes y estéticas para la narración del mito hoy, a la vez que fortalecen los desarrollos hipertextuales de poéticas documentales en las escrituras del siglo XXI.

Bibliografía

- ÁVILA, Francisco de ([1598?] 1966), *Dioses y hombres de Huarochirí*. José María Arguedas (trad.). Lima, Instituto de Estudios Peruanos.
- BARTHES, Roland ([1957] 1999), *Mitologías*. Héctor Schmucler (trad.). Ciudad de México, Siglo XXI.
- BENJAMIN, Walter ([1942] 2009), “Sobre el concepto de historia”, *Estética y política*. Tomás Bartoletti y Julián Fava (trads.). Buenos Aires, Las Cuarenta, pp. 129-152.
- BOURRIAD, Nicolas (2009), *Radicante*. Michèle Guillemonet (trad.). Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- CHATTERJEE, Partha (2007), *La nación en tiempo heterogéneo y otros estudios subalternos*. Rosa Vera y Raúl Hernández Ansensio (trads.). Lima, IEP, SEPHIS, CLACSO.
- DURAND, Gilbert (1993), *De la mitocrítica al mitoanálisis*. Alain Verjat (trad.). Barcelona, Anthropos.
- ELIADE, Mircea (1957), *Mythes, rêves et mystères*. París, Gallimard.
- ESCOBAR, Ticio (2004), *El arte fuera de sí*. Asunción, Centro de Artes Visuales-Museo del Barro, Fondec.
- FERNÁNDEZ MALLO, Agustín (2019), *Teoría general de la basura*. Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- FOUCAULT, Michel ([1969] 2010), *¿Qué es un autor?* Silvio Mattoni (trad.). Córdoba, Ediciones Literales.
- GARRAMUÑO, Florencia (2015), *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- GARCÍA GUAL, Carlos (1992), *Introducción a la mitología griega*. Madrid, Alianza.
- GIL CASTRO, Miguel (2022), *Cinco días en Huarochirí*. Lima, Ediciones Copé.
- HERNÁNDEZ, Biviana (2021), *Levantisca & Liberesca (lecturas sobre poesía, 1981-2014)*. Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso.

- HERRERO, Juan (2006), “El mito como intertexto: la reescritura de los mitos en las obras literarias”, en *Çédille. Revista de Estudios Franceses*, n.º 2, pp. 58-76.
- HERRERO, Juan; MORALES, Montserrat (2008), “La palabra permanente del mito y su reescritura a través del tiempo”, *Reescrituras de los mitos en la literatura*. Cuenca, Universidad de Castilla La Mancha, pp. 13-28.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1958), *La structure des mythes. Anthropologie structurale*. París, Plon.
- MONTANI, Renzo; PÁEZ, Tatiana (2008), “El taqui onkoy: ‘del silencio al canto mesiánico’”, en *Perspectivas latinoamericanas*, n.º 5, pp. 232-240.
- OSTRIA, Mauricio; HENRÍQUEZ, Patricia (2016), “Arguedas y el Taki Onqoy”, en *Atenea*, n.º 513, pp. 73-85. DOI: <<http://dx.doi.org/10.4067/S0718-04622016000100005>>.
- PIÑEIRO, Andrés (2017), *La colina de los muertos*. Lima, Librería Sur.
- PIÑEIRO, Andrés (2019), “La visión del mundo de Martín Adán”, en Pollarolo, Giovanna; Chueca, Luis (coords.), *Historia de las literaturas en el Perú*, vol. 4. Lima, PUCP-CASLIT-Ministerio de Educación del Perú, pp. 141-165.
- RODRÍGUEZ-GAONA, Martín (2011), *Códex de los poderes y los encantos*. Zaragoza, Olifante.
- SIGANOS, André (1993), *Le minotaure et son mythe*. París, Presses Universitaires de France, Écriture.
- UNCETA, Luis; GONZÁLEZ, Helena (2022), *En los márgenes del mito. Hibridaciones de la mitología clásica en la cultura de masas contemporánea*. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid.
- WIEVIORKA, Michel (2017), *La violencia*. Daniel Gutiérrez Martínez y Adriana Vázquez Delgadillo (trads.). Buenos Aires, Prometeo Libros.