

Una lectura transcultural en torno a *Cordillera negra* de Óscar Colchado Lucio

Eli Jeferson Bañez Gamarra

RESUMEN

El presente trabajo explora los complejos procesos transculturadores en los cuentos de *Cordillera negra* de Óscar Colchado Lucio. Para ello se examinan las categorías que implican los procesos de transculturación narrativa que fueron propuestas por Ángel Rama. Se revisa algunos estudios que le han dedicado análisis críticos a los relatos que conforman el cuentario, para finalmente analizar los siete relatos de la primera sección de título homólogo, teniendo en cuenta las pérdidas, selecciones, redescubrimientos e incorporaciones sociales y culturales que se evidencian en los textos, así como los registros lingüísticos, la estructuración literaria y, sobre todo, la cosmovisión andina.

Palabras clave: Transculturación, Cordillera negra, cosmovisión andina, resemantización

ABSTRACT

This paper explores the complex processes of transculturation in the stories of *Cordillera negra* by Óscar Colchado Lucio. For this purpose, the categories that imply the processes of narrative transculturation proposed by Ángel Rama are examined. It reviews some studies that have devoted critical analysis to the stories that make up the story, to finally analyze the seven stories of the first section of the homologous title, taking into account the losses, selections, rediscoveries and social and cultural incorporations that are evident in the texts, as well as the linguistic registers, the literary structuring and, above all, the Andean cosmovision.

Keywords: Transculturation, Cordillera negra, Andean cosmovision, resemantization.

1. INTRODUCCIÓN

Óscar Colchado Lucio (Huallanca, 1947-Lima, 2023) es autor de *El mar a la ciudad* (1981), *Cordillera negra* (1985), *Rosa Cuchillo* (1997), *Hombres de mar* (2011) y de varios libros de cuentos para niños como la saga de *Cholito* y de poemarios como *Sinfonía azul para tus labios* (2005), entre otros. Ha sido galardonado con los premios José María Arguedas de cuento (1978), José María Eguren de poesía (1980), Premio Copé de Oro de Cuento (1983), Premio Nacional de Novela Federico Villareal (1996), Premio Internacional de Cuentos Juan Rulfo (2003), Premio Casa de la Literatura Peruana (2018), etc.

Al referirse de la propuesta escritural de Óscar Colchado Lucio es inevitable no dar razón de su prolificidad literaria y la cosecha de lauros que ha obtenido a lo largo de su trayectoria como escritor. Pero su narrativa se encamina por diversos senderos y que la crítica se ha ocupado de clasificarla. Por ejemplo, Escajadillo (1994) lo ubica dentro del neoindigenismo¹. No obstante, Colchado afirmaba que su narrativa es “indígena”, según los postulados mariateguinos, pues su escritura se desplaza con regularidad dentro de lo que se llamaría como la filosofía andina, orientada a revelar sus esencias. Lo que ha permitido que su narrativa se esmere mejor en la recreación de la cultura peruana, pues gracias a su perspectiva endógena construye personajes sincretizados en atmósferas andinas, costeñas y selváticas, permitiendo resemantizar sus culturas con la occidental; adoptando y sustituyendo caracteres culturales que por su propio provecho han seleccionado o asimilado. Son justamente estas características sociales y culturales ostentadas en su narrativa que nos permiten hacer una lectura desde la categoría transculturadora. Por lo tanto, nos centraremos en la colectánea de cuentos *Cordillera negra*. Para ello vamos

1 Recuérdese que Tomás Escajadillo (1994) es quien distingue tres modalidades: 1) el indianismo, que retrata al indio desde una perspectiva exógena, con una óptica prejuiciosa y bárbara sobre la raza andina; 2) el indigenismo ortodoxo, que mantiene una proximidad real del indio con un sentimiento de reivindicación social; y 3) el neoindigenismo, que se caracteriza por establecerse en la nueva narrativa, pues utiliza los recursos literarios modernos, donde destaca lo real maravilloso. Sin embargo, a partir de las propuestas transculturadoras o heterogéneas (como le llama Cornejo Polar), otros autores, Miguel Gutiérrez y Zein Zorilla, prefieren hablar ya no de estas dos últimas modalidades, sino de forma aséptica y abierta de una “narrativa andina” (González Vigil, 2004).

a explicar el concepto de transculturación, después se realizará una mirada sumaria de los estudios que los críticos han planteado sobre la obra y, finalmente, desarrollaremos nuestra exégesis de la lectura, en base a los procesos transculturadores.

2. LA TRANSCULTURACIÓN NARRATIVA

La transculturación es un término acuñado por el antropólogo Fernando de Ortiz en consonancia con “aculturación”, que se refiere a la pérdida de una cultura propia sustituida por la del colonizador. Para el antropólogo este proceso consiste en la apropiación de caracteres culturales de una cultura a otra; es decir, una parcial desculturación (pérdidas) y que finaliza con una noeculturación (ganancias).

Esto se da a través de los impulsos modernizadores que son los que impactan a las regiones internas. Por lo cual se pueden desarrollar dos procesos transculturadores:

[El primero es] el que realiza, aprovechando de sus mejores recursos, la capital o, sobre todo, el puerto, aunque es aquí donde la pulsión externa gana sus mejores batallas, y el segundo que es el que realiza la cultura regional interna respondiendo al impacto de transculturación que le traslada la capital. (Rama, 2008, p. 44)

Estos procesos se dan, por ejemplo, a causa de los escritores provincianos que migran a la capital y tienen encuentros con otros escritores también provincianos y desencuentros con escritores de la capital.

Ahora bien, Rama (2008) usa este concepto en el campo de la literatura y explica que su aplicación exige tres momentos: 1) una “parcial desculturación”, que puede conllevar ciertas pérdidas de componentes considerados obsoletos; 2) implica incorporaciones procedentes de la cultura externa; y 3) recompone los elementos sobrevivientes de la cultura originaria y los que vienen de fuera. Añade, además, la capacidad selectiva de la región interna, que consiste en que la cultura receptora introduzca los aportes externos sin exigencia alguna, sino más bien por conveniencia. De modo que en este proceso de transculturación habría que identificarse cuatro operaciones: pérdidas, selecciones, redescubrimientos e incorporaciones.

Asimismo, Rama (2008) propone tres elementos importantes para identificar las operaciones transculturadoras: el uso particular de los registros lingüísticos, la recuperación de la estructura literaria proveniente de la oralidad y la presencia de la cosmovisión andina.

- a) En los registros lingüísticos o lengua, no solo se trata de una emulación o remedo del dialecto, sino que se utilizan formas sintácticas o lexicales que le pertenecen a una lengua coloquial esmerada. Estas narraciones orales fungen como resistencia a los efectos homogeneizadores del modernismo.
- b) En la estructuración literaria, además de recuperar las estructuras de la narración oral y popular que le da mayor verosimilitud al narrador y a los personajes, se busca construir una totalidad, “dentro de la cual se recuperan las formas inconexas y dispersivas de la narración rural pero ajustadas a una unificación que ya procede del impacto modernizador” (Rama, 2008, p. 56). Además, es en este punto donde se evidencian las técnicas narrativas que el modernismo o el vanguardismo pusieron en boga.
- c) En la cosmovisión se da la operación central que engendra los significados. “Este punto íntimo es donde se asientan los valores, donde se despliegan las ideologías y es por lo tanto el que es más difícil rendir a los cambios de la modernización homogeneizadora sobre patrones extranjeros” (Rama, 2008, p. 57). Es decir, mientras los movimientos modernistas desafían las estructuras narrativas tradicionales y racionalistas, la respuesta consiste en profundizar en las raíces culturales autóctonas, particularmente en el rico tapiz de tradiciones orales y mitologías. No obstante, la modernización actúa sobre las diversas tendencias literarias dejando una marca similar en cada una de ellas; pero las intensidades serán distintas, pues las respuestas dependerán de la multiplicidad de culturas que coexisten.

3. ALGUNAS MIRADAS CRÍTICAS

El nombre que da título al cuentario se desprende del relato ganador del Premio Copé de Cuento 1983: “Cordillera Negra”. Como conjunto se publica por primera vez en el año 1985; luego, en esta misma colección se integrarán otras colectáneas de cuentos: *Camino de zorro* (1987) y *Hacia el Janaq Pacha* (1989). Sobre esta publicación integradora, Villafán (2002), en el prólogo de la sexta edición, afirma que se conforman como una trilogía

en tanto apuntan a un universo en común, el del hombre andino; y donde prevalecen lo mítico, lo mágico y lo maravilloso de las concepciones andinas. El estudio de estas tres colecciones (...) lleva a determinar que los cuentos retoman al hombre andino como tema general. (pp. 247-248)

Mamani (2010), por su parte, refiere que en estos cuentos las voces de los narradores orales están construidas desde varias perspectivas, las cuales corresponden a puntos de vista sobre el mundo. Asimismo, el lenguaje de los cuentos está construido con buen manejo de fusión o contacto de lenguas que existen a un nivel cultural; es decir, se presenta un conflicto lingüístico a nivel discursivo, creando un “quechuañol” o un castellano andino.

Sobre este punto, Arguedas defendía la autenticidad antropológica en las redacciones literarias; sin embargo, Colchado creía que si el narrador mantenía su esencia, el mensaje de fondo podría llegar como un narrador oral más; puesto que los narradores orales pueden modificar las vestiduras del relato y adecuarlas a la época; o sea, modernizarlas. Esto nos permite afirmar que la literaturización, en cuanto a ficcionalización de los hechos, es un fenómeno que funciona con sus propias reglas.

En defensa a lo anteriormente afirmado, Galdo (2000) indica que Colchado “insiste en la formulación de un discurso de identidad campesina que se expresa en términos muy próximos al referente verbal” (p. 100). De tal modo, que sus narraciones se caracterizan por destacar una complejidad estructural, que se expresan en la pluralidad de voces y perspectivas. Es necesario apuntar, además, que este fenómeno “implica la asimilación consciente de recursos técnicos y estilísticos asociados con la tradición literaria culta del realismo mágico” (Galdo, 2000, p. 102). Aunque Arguedas emplee la frase “mágico realista” para designar los relatos orales en donde la división entre lo maravilloso y lo real es menos estricta que en la literatura escrita.

Para Rodríguez (2021), en *Cordillera negra*, Colchado se propone mostrar la identidad del indio en transición, manifestando las desavenencias del alma andina entre el pasado y el presente.

La sistematización de la escritura de los acontecimientos de la cultura andina se ha visto particularmente enriquecida a fines del siglo XX no por la obra de nuevos cronistas, sino por

la incursión en el terreno de la andinidad de los escritores literarios que han cultivado la temática andina, como actores de la revitalización no solo de la cultura, sino también de las lenguas, las costumbres, las danzas, o de las neolenguas generadas en un período de medio milenio de conflictiva convivencia e interpenetración. (p. 63)

Como se puede ver en estos argumentos, *Cordillera negra* se caracteriza por poseer un lenguaje que reproduce la lengua del hablante andino, estar construido por técnicas narrativas modernas y contener una ideología propia con territorializaciones y desterritorializaciones que la cultura andina ha resemantizado con naturalidad.

4. LOS PROCESOS TRANSCULTURADORES EN LOS TEXTOS

De todo el libro, como señalamos anteriormente, nos interesa analizar la primera colección de cuentos “Cordillera Negra”, que integra además de un cuento de nombre homólogo, “El águila de Pachagoj”, “Dios Montaña”, “Ese anciano fue Dios”, “Esa vez de la mangada”, “De aquí no saldrás hasta tu muerte” y “Kuya kuya”.

Todos los cuentos son relatados por personajes que poseen el lenguaje particular de los andes ancashinos, que los estudiosos han denominado quechuañol, español quechuzado o español andino. En dicho lenguaje se hallan expresiones andinas como: peyllé, pish-tado, charquié, oque, huishtuqueando, huajayllándose, bijuqueándose, pachacas, huaylla, itacado, dizque, etc. También se evidencia el uso de onomatopeyas como: ¡ploc! ¡ploc! ¡ploc!, que indica la deglución de una bebida; ¡Uuuááá! ¡Uuuááá!, gritos de invocación; ¡pojj!, el impacto de un pedazo de piedra en la cabeza; ¡úúúúúúhh!, el sonido del viento; ¡chaplaj! ¡chaplaj!, cuando suenan las pisadas en el agua; ¡Juuuurrr!, sonido del chicote; o ¡Parr! ¡Parr!, el sonido de las alas del águila. Del mismo modo las interjecciones ¡Atatau!, ¡Achallau!, ¡Achachay!, se hacen presentes a lo largo del libro. De hecho, el lenguaje literario de Colchado hace uso de léxicos y construcciones sintácticas que se amoldan al español andino: “Atatau cholo, diciendo, mana válej, ni correr puedes” (Colchado, 2002, p. 81) o “¿Así?, ni ociosa de pararme a tu junto” (Colchado, 2002, p. 82).

En la estructuración literaria, como se demostró en la lectura de la crítica, se hallan técnicas narrativas modernas como el intercambio de narradores, vasos comunicantes, interpolación de diálogos, elipsis, monólogos interiores y lo real maravilloso.

Este último se exterioriza en la cosmovisión andina de todos los cuentos. Por ejemplo, en “Cordillera Negra” —el cuento más estudiado por la crítica— Tomás Nolasco es un hombre poseedor de dos religiones transculturadoras (la cristiana, por medio de taita Mayo y la andina, a través de Wiracocha). Si bien al inicio Tomás Nolasco es un sujeto creyente en Taita Mayo, esto irá mutando a medida que conoce y apoya la lucha armada de Uchcu Pedro, fiel creyente de la religión andina: del dios Wiracocha. No olvidemos tampoco la antinomia mistis e indios que pugnan una batalla por la estabilidad social y cultural, según sus epistemes. Además, en el texto se propone la revitalización de la cultura andina², y esta se ve materializada con el mesianismo o pachakuti —por medio de inkarrí—:

Taita Wiracocha, dije arrodillándome, sintiendo harta emoción en mi cuerpo, con el Hilario Cochachin si es que vive, más los soldados que duermen en Káchoj, y que tú los despertarás; volveremos a atrever a los blancos, chancaremos sus sueños ñutu ñutu, y tú, padre, volverás a reinar, y harás que vivamos felices como en el tiempo de los incas. (Colchado, 2002, p. 31)

Aunque no se mencione los estados transformativos que posibilitarían una renovación cultural, queda implícita su interpretación.

En “El águila de Pachagoj” y “De aquí no saldrás hasta tu muerte”, segundo y sexto cuento de la colectánea, las mujeres son presentadas como brujas y curanderas. En el primer cuento, doña Santosa, según los comentarios de los pueblerinos, es arrastrada y asesinada por el demonio al haber finiquitado el pacto con este. En el segundo, doña Estefania, también curandera, se suele acostar con el demonio en ciertas noches, ocasiones en las cuales rejuvenece. Las denominaciones de bruja y demonio —este último en ambos relatos es descrito como un caballero elegante, o hacendado, montado siempre en su caballo— son conceptos occidentales que buscaban la extirpación de idolatrías configurándose en fuerzas del mal. Sin embargo, en el mundo panandino la mujer que manipula la magia es considerada como *layka*; es decir, una sacerdotisa con gran conocimiento y práctica de las propiedades sanatorias con las plantas y animales, quien media con la naturaleza, los apus y la Pachamama (Pérez Orosco, 2020). Por lo tanto, aunque parezca

2 Postulado que Colchado sigue de José María Arguedas, de quien confirmó ser un gran lector y adepto.

un predominio de la cultura occidental sobre la andina, se observa una resemantización de la cultura ancestral.

En “Dios Montaña”, el protagonista-personaje o narrador autodiegético es un *wakcha*³: “A mi madre no la he conocido. Al mes de nacido ya se había muerto; y ahora último mi viejo también acaba de abandonarme. Desde entonces solo mi perro pastor me acompaña, ya que ni hermanos tengo” (Colchado, 2002, p. 56). A ello se le suma el desprecio de la gente por la enfermedad que le ha carcomido la piel a causa de la uta. Por otro lado, el perro es considerado como un mensajero entre el *kay pacha* y *uku pacha*, que ayuda a cruzar el *yawarmayu* o río de sangre (como se ve también en *Rosa Cuchillo*). De tal manera que el perro es la única compañía que el personaje posee en lo que para él pareciera ser el inframundo⁴. Otro elemento ideológico en el cuento es la reciprocidad, que es la base de las relaciones sociales y la precondition para el *yanantin* (la complementariedad), con todos los elementos de la naturaleza. La reciprocidad entre los pobladores se distingue en el siguiente pasaje:

Solo los que no me tienen miedo, como esos negociantes de ganado vacuno, pasan por mi lado y hasta me hacen conversar. A esos es que les encargo a veces que me lleven salcita, azuquítar, velas, fósforos... A cambio, si no les pago con plata, les doy quesitos frescos, lana o sino un carnero. (Colchado, 2002, p. 56)

Por otro lado, la reciprocidad entre dioses y hombres se concibe en el dialogismo que expone el protagonista al dios Jirka. Este discurso deprecatorio es con intención de solicitar el amor de Porfiria, pretendida de Gumicho, hombre asesinado por nuestro narrador.

—¡Jirka Kuna! ¡Taita! —dije alzando mi vista al cerro— ¡Sé que es malo lo que hice; pero comprende, au papito, que derecho tengo yo también de buscar la felicidad como cualquiera. [sic] ¡Habrás visto, taita, que hasta ahora como sombra nomás he vivido, escondido

3 Término que al español es traducido como huérfano. Además de no poseer bienes y estar en condición de pauperismo, de soledad y abandono, José María Arguedas lo define como “aquél que no tiene nada. Está sentimentalmente lleno de gran soledad y da gran compasión a los demás” (citado en López-Baralt, 1995, p. 43).

4 “El inframundo es una parte del cosmos habitada en particular por los muertos y es representada de manera bastante semejante al mundo de los vivos” (Sánchez Garrafa, 2014, p. 44).

siempre del prójimo! ¡déjame, gran jirka, una vez siquiera vivir la alegría junto a Porfiria...! ¡Después de danzar con ella aunque me muera!

Así diciendo me levanté del suelo, toda mi ropa llena de barro, después de ofrendarle mi coquita. Y seguí mi camino sin voltearme a mirar”. (Colchado, 2002, p. 61)

Este acto de inmolación amaina la lluvia, pues el dios Jirka ha aceptado la solicitud y por ello ha neutralizado las fuerzas naturales. Así pues, al final del relato descubrimos que el personaje ha adoptado el rostro de Gumicho, lo que viabilizaría la conquista de su amada: Porfiria.

“Ese anciano fue Dios” es un relato donde se allana en el ámbito religioso con influencias del cristianismo; es decir, se evidencian pérdidas e incorporaciones de elementos religiosos occidentales, o como le llamaría Fernando de Ortiz, desculturación y neoculturación. Según el ámbito religioso andino, desde una óptica moderna, el alma de una persona fallecida va al cielo o está condenado a vagar como “alma en pena”. Las circunstancias del condenado no serán las mismas, sino según la condición de su muerte, ya sea por accidente, suicidio o cuando no ha limpiado sus faltas antes de fenecer; de modo que Dios puede desaprobado estas conductas y forzarlos a merodear entre los vivos como un condenado. Otros actos, para llegar a ser uno, son el incesto, cometer alguna fechoría, ser codicioso o falaz.

En “Ese anciano fue Dios” la virgen Mamá Nieves castiga con un alud al pueblo de Suyrobamba, debido a sus pecados y por no celebrar su fiesta patronal. Un pueblo cercano, sin embargo, es indemne a este castigo, hasta que le niegan hospicio y alimento a un anciano forastero, vestido de harapos; a pesar de que este les anticipó de la calamidad. De modo que son azotados con una peste. En vista de ello, el pueblo decide peregrinar hacia la virgen Mamá Nieves para clamar sus milagros, pero durante el recorrido se muestran vestigios de su actual condición: se sienten moreteados, puro pellejo, con fiebre envolvente y caminan como si estuvieran en el aire, “sin sentir el hielo de la cordillera ni el solazo de los temples” (Colchado, 2002, p. 69); también los perros les ladran y las personas se persignan al verlos, o a “su tras les [quemar] cuernos, [hacen] humo o [rocían] creso sobre [sus] rostros” (Colchado, 2002, p. 70). Hasta que finalmente, al encontrarse con Sebastián Quimichi, un poblador que logró huir a tiempo gracias a las revelaciones de Mamá Nieves, se percatan que son almas en pena:

Fue ahí que nos dimos cuenta: no había sido pisábamos el suelo, en el aire nomás estábamos, ni éramos como el Sebastián siquiera: su cuerpo no se transparentaba como el nuestro. Sombras nomás habíamos sido éramos. Almas impuras seguro; tendríamos que seguir vagando todavía. Ni Dios ni la Virgen podrían recibirnos. (Colchado, 2002, p. 71)

A estos tipos de condenados, Silva (2010) los categoriza como “los que han muerto con violencia”, y son los que seguirán merodeando por el mundo hasta que consigan su salvación; son los que se presentan usualmente en procesiones, vestidos de negro y de temple helada, cuyas únicas moradas son las cuevas o los cementerios.

En “Esa vez de la mangada”, Antolín Matos, uno de los personajes, ha hecho un pacto con el demonio, a quien llama José. El trato con el demonio le permite a Antolín convertirse en serpiente —que de paso también es la figura de José— “un ser monstruoso y maligno, investido de poderes sobre naturales (...) divinidad crónica temible que encarna las fuerzas naturales que el ser humano es incapaz de controlar” (Campohermoso et al., 2015, p. 92). Por lo tanto, ese ser mítico-mágico —la serpiente— encarnaba para el hombre panandino una divinidad asociada a la amenaza; ahora, producto de los procesos transculturadores, se ha transmutado en el demonio. Sin embargo, la serpiente Amaru o Katari, también es considerada como señal del pachakuti, por su fuerza transformadora que puede mover la base de la organización social.

Finalmente, en “Kuya Kuya” se presentan figuras alusivas a la concepción mítico-mágica, nos referimos a los elementos de la naturaleza, el Tuktupillín y la flor: el corazón del primero habrá de mezclarse con la flor de azularia para que la persona quien lo injiera se enamore perdidamente del quien se la dio. Según Di Paolo (2020), el Tuktupillín puede representar a Paliaco como figura masculina, y la flor de azularia a Floria, de quien su nombre deriva. A partir de esta afirmación, podríamos interpretar que la unión de ambos elementos posibilita el amor de los personajes al final del relato. Otra figura mítica a la que se alude es la *wayra warmi*. Paliaco cree que Shenita, otra niña que conoce en el pueblo de Cunca y que lo besa en la mejilla, es la figura de *wayra warmi*, ser mítico considerado como una mujer de viento que “cuando uno piensa mucho en una chica, la wayra warmi dizque toma su apariencia para engañarlo y encantarlo después al hombre” (Colchado, 2002, p. 123). Esto porque luego del beso, Paliaco verá en Shenita a Floria.

CONCLUSIÓN

La revisión de algunos autores que han tratado perspicazmente la narrativa de Óscar Colchado Lucio nos permite, como punto de partida, reconocer los procesos transculturados que Ángel Rama había propuesto. A ello se le suma el análisis e interpretaciones a las que hemos llegado, sobre todo haciendo énfasis en la cosmovisión andina que está inmersa en los textos. Por lo tanto, es inexorable afirmar que los cuentos que integran *Cordillera negra* están contruidos con elementos de la naturaleza y cosmovisión andina y occidental, donde se sincretizan religiones, se mezclan lenguas y donde los personajes tienen pérdidas, selecciones, redescubrimientos e incorporaciones en su cultura matriz: la andina. No cabe duda que Óscar Colchado Lucio ha dignificado al indio en todos sus caracteres, y ha logrado lo que Arguedas ficcionó con un optimismo indubitable: la edificación de una narrativa de todas las sangres.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Campohermoso Rodríguez, O. F., Soliz Soliz, R., y Campohermoso Rodríguez, O. (2015). Lógica aimara trivalente y cosmovisión Andina. *Revista Cuadernos*, 56(2), 89–97.
- Colchado Lucio, Ó. (2002). *Cordillera Negra* (6ta ed.). Editorial San Marcos.
- Di Paolo, R. (2020). Tuktupillines, flores y amores de niños. *Martín*, 18(33), 87–90.
- Escajadillo, T. (1994). *La narrativa indigenista peruana*. Amaru.
- Galdo, J. C. (2000). Algunos aspectos de la narrativa regional contemporánea: los casos de Enrique Rosas Paravicino y Óscar Colchado Lucio. *Lexis*, 1, 93–108.
- González Vigil, R. (2004). El indigenismo y todas nuestras sangres. In Orbis Ventures S.A.C (Ed.), *Literatura* (pp. 134–148). El Comercio.

- López-Baralt, M. (1995). La orfandad andina de José María Arguedas. *Centro Virtual Cervantes*, 42–52. https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih_12_7_009.pdf
- Mamani, M. (2010). Transculturación y afirmación de identidades en “Cordillera Negra.” *CONTEXTOS. Revista Crítica de Literatura*, 1(1), 113–127.
- Pérez Orosco, E. (2020). La Mujer andina en la narrativa de Óscar Colchado Lucio. *Martín*, 18(33), 27–37.
- Rama, Á. (2008). *Transculturación narrativa en América Latina* (2da ed.). El Andariego.
- Rodríguez, J. (2021). *La andinidad y modernidad en Cordillera Negra, Rosa Cuchillo y Hombres de Mar de Oscar Colchado Lucio*. https://cybertesis.unmsm.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12672/16977/Rodriguez_ej.pdf?sequence=4&isAllowed=n
- Sánchez Garrafa, R. (2014). *Apus de los cuatro suyos. Construcción del mundo en los ciclos mitológicos de las deidades montaña*. Instituto de Estudios Peruanos; Centro Bartolomé de las Casas.
- Silva, S. (2010). *Mito y memoria narrativa. Aproximación a la transculturación andina a partir de tres relatos sobre “Condenados”*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.