

EL CINE COMO INTERTEXTUALIDAD EN LA NOVELA *EL MUNDO SIN XÓCHITL* (2001) DE MIGUEL GUTIÉRREZ¹

CINEMA AS INTERTEXTUALITY ON THE NOVEL *EL MUNDO SIN XÓCHITL* (2001) BY MIGUEL GUTIÉRREZ

Omar Leonardo Guerrero Alvarado
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
omar.guerreroa@unmsm.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0001-6620-3538>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.265>

Fecha de recepción: 20.04.25 | Fecha de aceptación: 26.06.25

RESUMEN

Este artículo aborda la presencia del cine como intertextualidad en la narrativa del escritor peruano Miguel Gutiérrez (1940-2016), muy en especial con su novela *El mundo sin Xóchitl* (2001), cuyo tema principal es el incesto entre dos hermanos de padre y madre. Sus nombres son Xóchitl y Wences, quienes, a pesar de su corta edad, siempre son conscientes de la falta que cometen. Ellos se refugian en varias ocasiones dentro de un cine llamado “Variedades”, ubicado justo al lado de la vieja casa-mansión donde viven, en el centro de la ciudad de Piura, en la costa norte del Perú. En este cine los hermanos incestuosos disfrutaban de una serie de películas antiguas en blanco y negro, propias de su juventud, correspondiente a los años cincuenta del siglo XX, y cuyos títulos son mencionados con gran fascinación por el personaje-narrador de esta historia. De todas estas producciones, sobresalen dos películas, una del director americano Billy Wilder (1906-2002), y otra del director español Luis Buñuel (1900-1983), cuyos argumentos y conflictos guardan relación con otros temas desarrollados dentro de la novela *EMSX*. Se suma la preferencia personal de este escritor peruano por una película de culto del director ruso Sergei Eisenstein (1898-1948). De esta manera, intentamos demostrar que todos estos discursos cinematográficos se presentan como registros que son adaptados a través de una transducción semiótica dentro del discurso narrativo de la obra de Miguel Gutiérrez, además de considerarse como parte de un aprendizaje que queda como testimonio y memoria personal para este autor.

PALABRAS CLAVE: Cine, novela, intertextualidad, discurso cinematográfico, discurso narrativo.

ABSTRACT

This article examines the presence of cinema as intertextuality in the narrative of the peruvian writer Miguel Gutiérrez (1940-2016), with particular emphasis on his novel *El mundo sin Xóchitl* (2001), whose central theme is the incestuous relationship between two full siblings. Their names are Xóchitl and Wences, who, despite their young age, are always aware of the transgression they are committing. On several occasions, they take refuge in a movie theater called “Variedades”, located right next to the old mansion-like house where they live, in the center of the city of Piura on Peru’s northern coast. In this theater, the incestuous siblings enjoy a series of old black-and-white films characteristic of their youth in the 1950s, whose titles are mentioned with great fascination by the character-narrator of the story. Among these films, two

¹ Este artículo forma parte de una tesis doctoral aún en proceso de elaboración. Su publicación podría considerarse como un avance.

stands out in particular: one by the american director Billy Wilder (1906-2002), and another by the spanish director Luis Buñuel (1900-1983), whose plots and conflicts are related to other themes developed in the novel *EMSX*. The personal preference of this peruvian writer for a cult film by the russian director Sergei Eisenstein (1898-1948) is added. In this way, we attempt to demonstrate that all these cinematographic discourses are presented as records that are adapted through a semiotic transduction into the narrative discourses of Miguel Gutiérrez's work, in addition to being considered as part of learning that remains as testimony and personal memory for this author.

KEY WORDS: cinema, novel, intertextuality, cinematographic discourse, narrative discourse.

INTRODUCCIÓN

El mundo sin Xóchitl (EMSX) (Fondo de Cultura Económica, 2001; Punto de Lectura, 2008; Alfaguara, 2025)² es la séptima novela del escritor piurano Miguel Gutiérrez de las diez que llegó a publicar. *EMSX* se encuentra ambientada en la ciudad de Piura, donde también aparecen como escenarios los diversos pueblos y caseríos que la rodean, además de su característico paisaje desértico. Lo mismo se podría decir de algunas de sus otras novelas, sobre todo las que se publicaron en años anteriores y cuyas tramas también se desarrollan en esta región norteña, razón por la cual serán citadas en el presente artículo.

El tema principal de *EMSX* es el incesto entre dos hermanos de padre y madre. Ambos hijos han nacido y se han criado juntos en la misma casa-mansión con los mismos privilegios que corresponde a su clase social como hijos de un hacendado venido a menos. A su vez se toma en cuenta la educación y el enorme bagaje cultural que poseen a pesar de su corta edad. Esto se demuestra en los conciertos de piano que realizan a cuatro manos tocando solo piezas de música clásica, aunque también tienen un gusto predilecto por la ópera, los libros y, en especial, por el cine, cuyas características se detallarán más adelante. Estos hermanos incestuosos son Xóchitl y Wenceslao (este último llamado en varias ocasiones como Wences o Güencho). Ellos crecen junto a un tercer hermano menor llamado Papilio, que ha nacido con una espantosa hidrocefalia y un severo retraso mental, por lo que se convierte en objeto de vergüenza y repulsión dentro y fuera de esta casa-mansión, muy en especial para su anciano padre, don Elías, a quien los hermanos incestuosos llaman “papá-abuelo”, debido a la gran diferencia de edad que presentaba a comparación de su difunta esposa, doña Constanza, madre

² La edición que se utiliza para este artículo corresponde al sello Punto de Lectura (2008). La última edición de Alfaguara (noviembre 2025) se publicó al momento de la redacción de este trabajo.

de estos tres niños, quien fallece dando a luz al deforme Papilio. Este hecho produjo que don Elías no declinara en su rechazo y odio hacia este tercer hijo de su segundo compromiso, porque su condición e imagen no solo representaban la pérdida del “verdadero” ser amado, sino también una decadencia que va incrementando, más aún después de convertirse en testigo del incesto que cometen sus otros dos hijos, aparte de la enfermedad que este anciano padece y que lo ha sentenciado a una muerte lenta y tortuosa. Mientras tanto, las riquezas, propiedades y lujos de esta familia se van perdiendo al igual que su decencia; la misma que afecta, incluso, a la servidumbre. Por otro lado, esta casa-mansión va envejeciendo al punto de adquirir un aura fantasmal correspondiente a su pasado. Es entonces que este espacio, al igual que sus habitantes, poco a poco va cayendo en un inevitable deterioro.³

El paso irremediable del tiempo también afecta al cine Variedades. En este lugar, en complicidad con su encargado (un hombre mayor llamado don Cayitas), es donde los hermanos incestuosos se refugian y se entretienen viendo películas de los años cincuenta, periodo que corresponde a su paso entre la niñez y la juventud, cuando ambos ya tenían más de diez años. Se confirma esta información sobre sus edades, además de su conflictivo contexto familiar, a partir de la siguiente información:

Xóchitl, Papilio y yo fuimos los tres hijos que tuvo mi padre de su segundo matrimonio. Xóchitl, la mayor, nació en 1938 y yo, 11 meses después. Antes que naciera Papilio en 1942, Constanza, nuestra madre sufrió un aborto y esto debió ser un llamado a la prudencia para mi padre. Pero él, que en la edad tardía había descubierto por primera vez el verdadero amor (como me contó muchos años después mi padrino y tutor), no fue nada prudente y nuestra madre falleció en medio de atroces sufrimientos al dar a luz a Papilio. Al morir acababa de cumplir 25 años y al año siguiente don Elías, mi padre, celebraría su 70° aniversario (“¡Feliz cumpleaños, abuelo!”, exclamaría frenética Xóchitl el día que, de hecho, fue su último onomástico, clavando otro alfiler en el muñeco que había preparado del anciano caballero que nos engendró). (Gutiérrez, 2008a, p. 35)

Con esta cita se presenta a un narrador en primera persona que predomina en la mayor parte de la novela; se trata de un narrador homodiegético e intradiegético (Genette, 1989b, pp.302-303). Este corresponde al personaje de Wences, coprotagonista del incesto y autor de unas *Memorias* que luego adquieren el título oficial de *EMSX*. Además, con las fechas que

³ Es evidente que existe cierta similitud con los personajes y situaciones de la novela *El ruido y la furia* (1929) de William Faulkner, sobre todo en la relación entre los hermanos Quentin y Caddy Compson, que no obedece a un incesto en sí, a pesar de que este se sugiere a partir de la obsesión del hermano varón. Se suma la presencia de un tercer hermano menor llamado Benjy, que sufre de retraso mental y que representa la decadencia de su familia y también de la casa donde viven. Y esta mención no es gratuita porque Miguel Gutiérrez ya había analizado la obra del escritor norteamericano como una gran influencia para los escritores de nuestro continente. Todos estos elementos se encuentran en su ensayo *Faulkner en la novela latinoamericana* (Gutiérrez, 1999). Esta fidelidad personal hacia el escritor norteamericano se vuelve a confirmar en un fragmento que se encuentra en el último capítulo de su libro *La invención novelesca* (Gutiérrez, 2008b, pp. 294-295).

brinda, se deduce que la edad de ambos hermanos aún no es la más apropiada para convertirse en espectadores de la filmografía que se menciona a lo largo de la novela. Sin embargo, los dos, desde muy niños, demuestran un intelecto avanzado para asimilar y disfrutar las características que presentan este tipo de películas.⁴

Otro elemento relacionado al cine Variedades son las piezas de ópera que se escuchaban en su interior antes de cada película, y que se intercalaban con otras canciones populares de esos años, recordadas siempre por Wences hasta el momento de su avanzada adultez o ancianidad, a finales de los años 90. Es decir, cuando ya es un sexagenario lleno de nostalgia, pues él es el único sobreviviente de un tiempo que terminó desapareciendo, además de convertirse en testigo de muchas enfermedades y muertes mientras se producía la decadencia total de su familia; incluidos sus bienes materiales, entre ellos, la vieja casa-mansión de Piura, cuyo final es tan similar al que sufre el cine Variedades, ambos derruidos para dar paso a la modernidad de la ciudad.

Lo que llama la atención es que estas edificaciones sí corresponden a referentes reales, muy en especial el cine Variedades, lugar que forma parte de los recuerdos juveniles del autor y que también influyó en su aprendizaje con las películas que allí se proyectaban, razón para que trasladara todo este contenido cultural a sus ficciones, en especial con *EMSX*.⁵

Wences, como narrador, al evocar los recuerdos del cine Variedades, también toma en consideración la música, relacionada de manera indefectible con la joven madre fallecida. Nos referimos a la música clásica, a las óperas, así como a la popular de aquellos años, cuyas tonadas remiten a este lugar que tenía la particularidad de no ser como los otros cines de esta ciudad:

Fiel al gusto de Constanza... (¡Cómo surge a cada paso este nombre! ¿Es que debo abrir otra vertiente en estas *Memorias* y contar la historia que le imaginamos a Constanza? ¿Ofenderé tu memoria, Xóchitl, si revelo los pormenores de la malvada ópera que, más bien sin darnos cuenta, se fue transformando en un truculento remedo de las películas que proyectaba don

⁴ Se toma en cuenta la siguiente descripción que concierne a estos personajes juveniles, tanto en su personalidad como en sus inclinaciones artísticas: “Xóchitl y Wenceslao son niños precoces que exploran lo tanático, pero también la inocencia de sus cuerpos, la limpieza de sus sentimientos y la intimidad de sus deseos. Son chicos corteses, lectores voraces, pianistas refinados, fascinados por el cine, perversamente inteligentes, pero, ante todo, son eso, chicos, niños librados de la presencia y el afecto parental” (Morales, 2008).

⁵ Miguel Gutiérrez (2008b) declaró lo siguiente en el apartado titulado “Una mansión y el cine Variedades” dentro del extenso capítulo “El revés de El mundo sin Xóchitl”: “El tercer suceso que me hizo sentir la necesidad de empezar a escribir *EMSX* ocurrió en 1997, cuando demolieron en Piura el cine teatro Variedades y la mansión que se levantaba en la avenida Grau haciendo esquina con la calle Junín [...] También la demolición del Variedades vapuleó mi corazón, como seguro ocurrió con mis paisanos que ahora tienen más de treinta años. En las pequeñas ciudades de provincias los cines son un encuentro con la ilusión y la fantasía y un vínculo con el mundo y un remanso contra la soledad” (pp. 301-302).

Cayitas, en que no faltaron la traición, la locura y la muerte, que páfida y ardorosamente íbamos fraguando durante nuestros nocturnos juegos de amor? [...] Decía don Cayitas, de acuerdo con el gusto que le inculcó nuestra madre, intercalaba piezas como las que acabo de señalar con canciones, vales lentos o habaneras, por ejemplo, *María la O*, del maestro Lecouna, que hace unos instantes he vuelto a escuchar. Por eso mi recuerdo del Variedades, que se levantaba, calle Junín de por medio, al lado de nuestra casa -y también demolido como ella-, siempre está ligado a esta música, tan diferente a la que propalaban los otros cines de Piura. (Gutiérrez, 2008a, pp. 55-56)

A partir de esta referencia real con respecto al cine Variedades, nos vemos en la necesidad de establecer tres tipos de análisis para el presente artículo. El primero corresponde a lo ficcional, vale decir, en cómo estas películas, estrenadas en los años cincuenta y que fueron vistas por su autor durante su juventud en su natal Piura, entre las que destaca la película del director ruso Sergei Eisenstein, son mencionadas reiteradas veces como un referente cultural dentro de sus ficciones. En segundo lugar, nos detendremos en un análisis intertextual con algunos filmes de determinados directores como Billy Wilder y Luis Buñuel, cuyos temas y situaciones, e incluso sus escenarios, además de sus recursos como el *close-up*, guardan relación con la novela *EMSX*. En tercer lugar, realizaremos un análisis autorreferencial con respecto al cine y su implicancia en un autor como Miguel Gutiérrez, entendida esta influencia como una memoria cultural, siempre presente en uno de sus libros de no-ficción a modo de homenaje y reconocimiento hacia este tipo de arte. Nos referimos al título *Celebración de la novela I* (2018a).

Esta propuesta de análisis nos lleva a establecer la hipótesis de cómo funciona el cine dentro y fuera de la obra de Miguel Gutiérrez, a saber: primero, como un espacio de compensación afectiva ante la decadencia familiar que se muestra en *EMSX*; segundo, de cómo se establece una relación temática entre la imagen y el texto a partir de las películas que se mencionan, muy a pesar de tratarse de dos formatos diferentes, pero que aun así, mantienen una intertextualidad; y tercero, la relación que se presenta entre el llamado séptimo arte y este autor peruano, cuya buena parte de sus novelas transcurren en una región como Piura.

ANÁLISIS FICCIONAL

En esta parte, consideraremos como primer antecedente las películas que los estudiantes de un colegio religioso ven en los cines de Piura. Se trata de los personajes principales de la primera novela de Miguel Gutiérrez: *El viejo saurio se retira (EVSR)* (1969). Entre los filmes citados en esta novela, sobresalen los nombres de algunos actores de aquellos años como Errol Flynn (1909-1959) (Gutiérrez, 2019a, p.156), o Charles Chaplin (1889-1977) (Gutiérrez, 2019a,

p.169).⁶ Coincide que estos mismos nombres también aparecen en las películas que disfrutaban los hermanos incestuosos de *EMSX*, entre otros actores y títulos:

La cortina de raso que daba acceso a la sala estaba cerrada; la hicimos a un lado sin dificultad y entramos. Desde esta platea habíamos visto películas de Chaplin, del gordo Olivier Hardy y el flaco Sant Laurel, de Tarzán, de Bela Lugosi, el vampiro, de Lon Chaney, El Hombre Lobo, de *cowboys* de Durango Kid y El Llanero Solitario, de aventuras de Errol Flynn, de gánsteres con Humphrey Bogart y James Cagney, de las dos guerras mundiales y las más recientes sobre el conflicto de Corea, además de algunas de las seriales que daban en la función matinal de los domingos, entre las que todavía recuerdo *La invasión de Mongo*. Pero también tuvimos ocasión de ver películas de otra índole, distintas, extrañas, como *Iván, el terrible* [...] (Gutiérrez, 2008a, p. 204)

Llama la atención que algunos de los títulos de estas películas vuelvan a mencionarse en otras novelas de Miguel Gutiérrez como si se tratasen de señales o guiños de un tiempo pasado que siempre termina siendo añorado por sus personajes. Esto se confirma en un segundo antecedente correspondiente a *La violencia del tiempo* (LVT) (1991), novela en que se menciona la película *Iván el Terrible* (1944; 1946/1958), del director ruso Sergei Eisenstein, que no deja de ser considerada como “extraña” al punto de recibir algunas malas reacciones por parte de algunos espectadores: “y también me hubiera gustado ver *Iván, El Terrible*, cinta que pasaron en el Municipal y aburrió al escaso público y la cazuela protestó con sonoros y continuados estallidos de pedos” (Gutiérrez, 2019b, p. 28).

Esta misma situación llena de vulgaridades se repite en *EMSX* para resaltar la reacción del público piurano ante una película como la de Eisenstein, que no es una cinta fácil de ver y que no corresponde a la típica película de entretenimiento, mucho menos para un público joven que espera ver mucha acción o escenas románticas, o tal vez emocionarse con diálogos que produzcan risas o lágrimas. Nada de esto ocurre en *Iván el Terrible*. El expresionismo y el ritmo cadencioso que presenta contradice estos intereses. Se incluye el trabajo del montaje que, para Eisenstein, considerado como uno de los fundadores y propagandistas de la teoría y la práctica de este recurso, afirmaba que “toda filmografía es, antes que nada, montaje” (Lotman, 1979, p. 67).⁷ Su dificultad aumenta al presentarse en dos partes con una serie de variantes,

⁶ Cabe aclarar que las películas que ven los protagonistas de *EVSR* no corresponden a las proyecciones del cine Variedades, sino al cine Municipal (Gutiérrez, 2019a, p. 156). Este último también de referencia real en la historia de Piura.

⁷ Para Eisenstein se especifican tres etapas históricas de la evolución del montaje: “Para el cine unipuntual (de cámara fija), es la composición plástica. Para el cine pluripuntual, es la composición por el montaje. Para el film sonoro, es la composición musical” (Lotman, 1979, p. 67). Se entiende que para la película *Iván el Terrible*, el director hizo uso de cada una de estas etapas y dio prioridad a la composición musical.

tales como el paso del blanco y negro al color, y otros riesgos que surgieron desde su realización.⁸

Si se toma en cuenta la fecha de estreno de la segunda parte de esta película, en 1958, debido a que fue vetada por el régimen ruso en 1946, se entiende que los hermanos incestuosos, Xóchitl y Wences, solo llegaron a ver la primera parte, estrenada en 1944. Con ello se deduce que, dentro de la ficción de *EMSX*, esta primera parte se estrenó en el cine Variedades a fines de la década de los años 40 o a inicios de los años 50; porque muchas veces, sobre todo en dicha época, los estrenos cinematográficos no se realizaban en simultáneo, o con una diferencia de días o pocas semanas, tal como sucede en la actualidad. Esto ni siquiera sucedía en los cines de provincias en un país como el Perú, donde un estreno podía demorar meses o años. Así debió haber sucedido en la ficción, ya que Xóchitl fallece en 1952 (Gutiérrez, 2008a, p. 149); y aun cuando se trate de una película inconclusa, o de solo una primera parte, ambos hermanos la disfrutaron desde la caseta de proyecciones en que se ubicaba don Cayitas. Es más, quedaron fascinados porque la relacionaron con la música del compositor ruso, Modest Músorgski, y su ópera titulada *Borís Godunov*, además de relacionar al protagonista con la fisonomía y la voz del cantante de ópera Fiódor Shaliapin:⁹

Y creo que con el paso de los años la voz de Chaliapin y su extraño vínculo con Constanza hubiera quedado en el olvido o perdido toda significación si don Cayitas no nos hubiera invitado a ver, desde la caseta, la más extraña película que vimos en nuestra infancia. Ocurrió poco antes de que don Elías cayera postrado, y el filme se llamaba *Iván, el terrible*. No me detengo a describir el impacto que la cinta nos produjo: imágenes, decorado, vestuarios, actuaciones, tan distintas de lo que cada día pasaba el Variedades (por supuesto, suscitó en la cazuela una chacota matizada de sonoras flatulencias, mentadas de madre a don Cayitas, pedidos de devolución de la entrada, mientras que en la platea buena cantidad de espectadores abandonó la sala, quizá porque la película no solo les resultaba aburrida, sino incomprensible y extraña hasta un grado intolerable). En cambio, nosotros, desde los ventanucos en la caseta de proyección, estábamos fascinados y estáticos. No recuerdo el fondo musical ni su autor, pero Xóchitl y yo, como en un solo pensamiento, fusionamos la música de la ópera de Músorgski con las incidencias del filme y hasta encontramos parecidos los rostros del Terrible Iván y del gran Chaliapin en su atavío del zar Boris Godunov. (Gutiérrez, 2008a, pp. 349-350)

A partir de esta cita, llama la atención que estos niños piuranos de clase alta tengan tanta información sobre este género musical. Se asume que este conocimiento, tan abrumador

⁸ Para sustentar esta afirmación, nos avalamos en los siguientes apuntes hechos por el mismo director: “Algunas veces la sugerencia plasmada en el papel será desarrollada y transferida a la pantalla. Otras se tachará. Otras más la contribución de un actor, o alguna posibilidad imprevista (o más frecuentemente una imposibilidad) de iluminación o cualquier tipo de circunstancia de producción alterará o hará revisar la visión original. Pero incluso aquí, con otros medios y métodos, se logrará transmitir en la obra terminada esa semilla invaluable que estaba en la visión original de lo que uno esperaba ver en la pantalla.” (Notas del laboratorio de un director. Durante el trabajo sobre *Iván el Terrible*) (Eisenstein, 1999, p. 239).

⁹ El autor menciona este nombre de manera errada en la novela *EMSX: Chaliapin [sic]*.

y sorprendente que les asigna el autor, proviene de las lecciones impartidas por su profesora de piano, la señorita Luciola Vise, y por el gusto personal que manifiestan hacia este tipo de música, poco común para unos niños de su edad. Sin embargo, se asume como un legado que heredan de su madre Constanza, cuya música ha quedado como uno de los tesoros mejor guardados dentro de su habitación en la vieja mansión de Piura; y que ellos, poco a poco, van descubriendo. Quizás, por esta razón, es que mostraron un interés bastante particular hacia una película como *Iván el Terrible*, sobre todo con el tipo de música que acompañaba cada una de sus escenas.¹⁰

Tampoco se puede dejar de considerar las situaciones de conspiraciones, engaños y envenenamientos que ocurren en la trama de esta “extraña” película rusa. Se incluye, asimismo, la pérdida de vitalidad y la muerte de algunos personajes. Con estos antecedentes visuales, no resulta descabellado pensar que para los hermanos incestuosos se reflejara la necesidad de acabar con la vida de don Elías de la misma manera o con los mismos métodos mostrados en esta película solo por el hecho de querer separarlos al conocer la falta que sus dos hijos estaban cometiendo, quienes no parecen arrepentirse de lo que hacen por considerarlo “su amor”; mucho menos se arrepienten de lo que desean. Es evidente que los primeros planos y los gestos de los personajes de *Iván el Terrible* no se repiten en la novela *EMSX*, pero su registro temático sí debe haber quedado en la imaginación de los hermanos incestuosos al disfrutar de esta película no solo con la música que presenta, sino también con las oscuras intenciones que podrían asemejarse a todo lo que desean estos personajes, ya sea en la novela de Gutiérrez como en la película de Eisenstein. Se trata de la maldad presente en ambos formatos ficcionales.

Para cerrar la presencia reiterada de un film como *Iván el Terrible*, consideramos necesario mencionar la censura que sufrió la segunda parte de la película. Este hecho causó muchos problemas profesionales y personales a su director, incluida su salud, la cual quedó bastante deteriorada a partir de la decisión radical del jefe de gobierno de la Unión Soviética de ese tiempo. Sucede que esta segunda parte no fue del gusto de Stalin al encontrar a un

¹⁰ Tomamos en cuenta este testimonio del autor con respecto a este género musical como elemento preponderante en la novela *EMSX*: “Molesté a mucha gente, menos mal que tengo buenos y pacientes, casi estoicos, amigos. Un amigo profesor del Conservatorio Nacional, excelente fagotista, que me inició en el conocimiento del piano como instrumento (los Pleyel, los Kimberly, los Erard, los Bossendorfer y los Bechstein, que hice fabricar en Onhava, capital del reino de Zembla, en homenaje a Nabokov), pero que sobre todo me puso en contacto con un antiguo comentarista de óperas y zarzuelas, ya anciano y retirado. Me recibió en su antigua casa de la avenida Emancipación y durante varios meses me concedió un día a la semana para escuchar -de su fabulosa colección de discos- a cantantes como Caruso, Gigli, Schipa, el gran Fedor Chaliapin, el increíble bajo ruso, Krause, Granda y cantantes como la Patty, la Melba, Mary Garden, Edith Mason, Jeritiza, Lily Pons y por cierto a María Callas. Y creo que sin esta preparación de mi oído y mi espíritu, yo no hubiera podido escoger las arias adecuadas para los distintos capítulos de mi novela” (Gutiérrez, 2008b, pp. 304-305).

personaje como Iván convertido en un gobernante monstruoso que utilizaba su inteligencia y los aparatos del Estado para intrigar y acabar con sus enemigos. A partir de esta percepción, se entiende que el dictador se vio reflejado en una verdad que no resultó de su agrado.¹¹

Continuando con el análisis ficcional, consideramos la presencia de otro tipo de cine, propio de esos años, en la novela *La destrucción del reino (LDR)* (1992), que también transcurre de manera íntegra en la región de Piura. Allí se mencionan la producción *Durango Kid* (1940), del director americano Lambert Hillyer (1893-1969), filme que sirve como antecedente para presentar algunos de los personajes de esta novela, quienes quedan mejor configurados en el imaginario del lector en caso de haber visto esta cinta del género *western*:¹²

Más adelante, cuando veía las seriales de Durango Kid en el destartalado cine de Morropón, se preguntaba si Froilán Alama había sido “el joven” o “el malechor “en la película de la vida, y se imaginaba a sí mismo convertido en Laureano Carnero al frente de sus treinta guerreros defendiendo el Monte de los Padres de la incursión de Froilán Alama o de cualesquiera de los otros bandoleros”. (Gutiérrez, 1992, p. 62)

En esta última cita se menciona otro cine como espacio, muy distinto del Variedades, de *EMSX*, o el Municipal de Piura, de *EVSR*. En este caso, se trata del cine de Morropón, distrito perteneciente a la provincia del mismo nombre, lo que da a entender que estos locales de entretenimiento existían en distintas ciudades o distritos de esta región norteña desde muchos años antes. Entonces, de ahí que se le dé el calificativo de “destartalado”, lo que otorga un aura de nostalgia con respecto a los cines de pueblo que terminaron abandonados y luego derruidos, muy a pesar del enorme legado que dejaban, así como sucede en la película *Cinema Paradiso* (1988) de Giuseppe Tornatore. Si bien el propósito de este trabajo no es revisar la historia de los cines piuranos, sobre todo los más antiguos, resulta inevitable no tomarlos en cuenta a partir de estas menciones que aparecen en las novelas de Miguel Gutiérrez. Lo cierto es que estos espacios, como lugares de entretenimiento, no dejan de tener una connotación

¹¹ Esta fue la razón que desencadenó su censura: “Stalin told them that the film was “vile” and that the *oprichiniki* were made to look like the Ku Klux Klan, when they should have been portrayed as the force that Ivan needed to unify Russia into a central state, while Ivan, far from looking like the resolute, visionary leader that Stalin believed him to have been, agonized like Hamlet. The Orgburo resolution condemning the film was published in September”. (McSmith, 2015, p. 368). “Stalin les dijo que la película era “vil” y que los *oprichiniki* habían sido representados como el Ku Klux Klan, cuando en realidad deberían haber sido mostrados como la fuerza que necesitaba Iván para unificar Rusia en un estado centralizado. Además, Iván, lejos de parecer un líder decidido y visionario, como Stalin creía que había sido, solo se mostraba agonizante como Hamlet. La resolución del Orgburo condenando la película se publicó en setiembre” (nuestra traducción).

¹² Este género se presenta también como una gran influencia en la novela *Hombres de caminos (HDC)* (1988), segunda novela de Miguel Gutiérrez en que el protagonista es Isidoro Villar, miembro de la familia Villar de *LVT*. Isidoro es un bandolero armado que anda por los pueblos recónditos de Piura montado en un caballo, muy al estilo de los personajes de este género. Esta influencia ha sido comentada por el mismo Miguel Gutiérrez (Rimachi Sialer, 2015). También se toma en cuenta la presencia de otro bandolero llamado Carmen Domador, compañero de Isidoro Villar, que tiene participación en una de las historias que se cuenta en *LDR*.

afectiva para sus personajes. Una situación similar sucede con las películas que se proyectaban dentro de estos locales; de todas estas producciones cinematográficas, sobresalen dos, y que son mencionadas en *EMSX*. Nos referimos a la película *El ocaso de una vida* (1950), del director americano Billy Wilder, y la película *Él* (1953), del director español Luis Buñuel.¹³ En ambas, a partir de su contenido, y pese a sus diferencias como formato audiovisual, sirven para establecer una intertextualidad con *EMSX*.

ANÁLISIS INTERTEXTUAL

El ocaso de una vida (Estados Unidos, 1950), del director americano Billy Wilder, cuyo título original es *Sunset Boulevard*, cuenta la historia de un asesinato, razón para considerarla dentro del género del cine negro.¹⁴ Su protagonista principal es un escritor y guionista fracasado llamado Joe Gillis, protagonizado por William Holden (1918-1981), quien llega a establecer una relación cercana con Norma Desmond, una antigua y olvidada estrella del cine mudo que ya no despierta ningún interés para la industria a causa de su avanzada edad, que no corresponde aún al de una anciana. No obstante, su olvido es irremediable. Este personaje femenino es protagonizado por la actriz Gloria Swanson (1899-1983); ella solo desea volver a actuar y brillar como sucedía en el pasado. Es a partir de esta cercanía entre ambos, y bajo una serie de circunstancias, incluido un romance fallido, o una ilusión no correspondida, que se desatan los celos y la locura de uno de ellos, lo que produce un asesinato que resulta ser el punto en común que une el inicio con el final de esta película.

Para establecer una intertextualidad entre *El ocaso de una vida* y *EMSX*, recorro al esquema de José Enrique Martínez (2001, p. 81), quien considera, en un primer nivel, a una intertextualidad no verbal que se encuentra a la par que una verbal. Esta nivelación de discursos sirve para tomar en cuenta las similitudes de ciertos temas presentes en la película de Wilder con respecto a la novela de Gutiérrez, muy en especial con los celos, la locura, la decadencia y la muerte. Para ello, nos avalamos de nuevo en Martínez para tomar en cuenta que las influencias exteriores que recibe todo autor también son parte de un proceso de configuración estética. Otro aval para esta propuesta surge del concepto de “transversalidad”, que, a su vez, se apoya en el desarrollo del “culturalismo”, entendido como el pluralismo de obras de gran diversidad que se presentan como referentes; “la multidisciplinariedad”, que es el conocimiento

¹³ Esta fecha de estreno sucede un año después de la muerte de Xóchitl, quien fallece cuando estaba por cumplir 14 años (ella nace en 1938). Con esta información es evidente que el personaje no pudo ver esta película. Aun así, se le considera dentro de la ficción. No hay duda de que se trata de un error del autor.

¹⁴ Una de las principales características de este tipo de cine es que tiene “el crimen como ingrediente común y esencial” (Sullà, 2010, p. 16).

cruzado de saberes o experiencias; y las “travesías temáticas”, asumidas como el enfoque de cualquier interconexión temática (Camarero, 2008, pp. 14-15). Aunque de todas estas propuestas teóricas, nos quedamos con el concepto de “transcodificación” de Linda Hutcheon y Siobhan O’Flynn (2013), la cual se entiende como una recodificación de signos, propio de la adaptación (y también de la traducción), hecho que implica una transposición intersemiótica de un sistema escrito a un sistema visual. Su sustento se especifica de la siguiente manera:

This newer sense of translation comes closer to defining adaptation as well. In many cases, because adaptations are to a different medium, they are re-mediations, that is, specifically translations in the form of intersemiotic transpositions from one sign system (for example, words) to another (for example, images). This is translation but in a very specific sense: as transmutation or transcoding, that is, as necessarily a recoding into a new set of conventions as well as signs. (Hutcheon & O’Flynn, 2013, p. 16)¹⁵

Pensamos que lo mismo podría suceder de manera inversa. El lenguaje del cine en transposición o transcodificación hacia la novela como sucede con *EMSX*, razón por la que sus personajes juveniles toman muy en cuenta la trama de esta película, en especial su desenlace. De tal manera, y con las licencias teóricas con que nos respaldamos, emparentamos la locura de Norma Desmond, de *El ocaso de una vida*, con el final de doña Mathilde, personaje de la novela de Gutiérrez. Se trata de la primera esposa de don Elías, legítima dueña de la vieja mansión de Piura, quien también pierde la cordura al saber que no es amada por su esposo y que termina sus días recluida en el hospital Larco Herrera de Lima soportando electrochoques para intentar remediar su enfermedad a los nervios (Gutiérrez, 2008, p. 438). Para ese momento, es evidente que ella ha perdido toda belleza y juventud. Se suma la tristeza por el desamor que ha vivido y sus desvaríos propios del dolor, testificado en una carta final que le escribe a don Elías; en suma, se trata de un monólogo que demuestra sus sensaciones y emociones (Gutiérrez, 2008a, pp. 433-441).¹⁶ Su imagen es la de una mujer trastornada por culpa del amor, tan igual como sucede con la interpretación final de Gloria Swanson cuando mira a la cámara que la enfoca en un primer plano para enseguida ir cerrándose en un primerísimo primer plano (o *close-up*) con el que se dirige al público espectador como si quisiera romper la cuarta pared. Su mirada y su sonrisa contenidas se dirigen a la pantalla;

¹⁵ Brindamos la versión en español del párrafo citado: “Este sentido más nuevo de la traducción también se acerca a la definición de adaptación. En muchos casos, debido a que las adaptaciones se hacen a un medio diferente, son re-mediaciones, es decir, específicamente traducciones en forma de transposiciones intersemióticas de un sistema de signos (por ejemplo, palabras) a otro (por ejemplo, imágenes). Esto es traducción, pero en un sentido muy específico: como trasmutación o transcodificación, es decir, como necesariamente una recodificación tanto en un nuevo conjunto de convenciones como de signos” (nuestra traducción).

¹⁶ Estas mismas características se le asigna al personaje de Primorosa Villar en *LVT* al citar esta misma película solo para hacer relevancia de esa “belleza en ruinas” y “locura delirante” que muestra Gloria Swanson (Gutiérrez, 2019b, p. 28).

parece satisfacción, pero también parece temor y tristeza. Este personaje femenino sabe que ya no está en su mejor momento; sabe que se ha convertido en una actriz olvidada, pero intenta remediarlo o, tal vez, negarlo con esa última imagen que brinda como si se tratase de un gran final. Lo mejor de este discurso cinematográfico es que no necesita de ningún parlamento, ninguna palabra: solo se sustenta en sus gestos y expresiones. Por esta razón, Gloria Swanson se hizo merecedora del Globo de Oro de 1951 a la mejor actriz en drama con esta actuación; a su vez, ese mismo año fue nominada a los premios Óscar por dicho papel.¹⁷

A esta condición de actriz olvidada, o ya no reconocida, también se puede emparentar con la situación de Constanza, la segunda esposa de don Elías, sobre todo tras haber contraído nupcias y más aún después de ser madre. Ella, a pesar de ser una señora casada y una mujer en constante estado de gestación, aún buscaba desarrollar su carrera de artista sin importar vivir recluida en una ciudad como Piura, donde apenas si existía un pequeño circuito cultural que se podía rescatar a partir de las proyecciones especiales que se realizaban en el cine Variedades, porque quizá fue en este lugar donde vio la película *La dama de las camelias* (1936), interpretada por Greta Garbo, de quien se consideraba una admiradora suya (Gutiérrez, 2008a, p. 125). Se menciona esta posibilidad tomando en cuenta el año que Constanza se casó con don Elías, esto es, 1937. Sin duda, estas películas se consideraban un aliciente para una mujer sensible con vocación de artista; y a la vez caprichosa, solo por querer ver este tipo de cine que no es muy distinto al que después vieron sus hijos en el mismo local. Por eso, también se asume como un legado este gusto exquisito por determinada filmografía asignada por el autor.¹⁸

La necesidad cubierta por el cine Variedades, en un tiempo anterior al nacimiento de Xóchitl y Wences, termina siendo retribuido por doña Constanza hacia este trabajador llamado don Cayitas, quien recibió algunos obsequios por parte de la joven esposa de don Elías que aún mantenía sus aspiraciones de actriz. Ella lo hizo como una forma de gratitud en vista de que cumplía su deseo de poder consumir una filmografía que era muy ajena al gusto general del

¹⁷ En cuanto a este lenguaje no verbal, propio de lo cinematográfico, consideramos la siguiente cita: “Algo más alejadas del polo objetivo puro están las acciones sin palabras: movimientos del cuerpo y de otro tipo y procesos internos, pensamientos, sentimientos, impresiones de los sentidos. Entre los últimos, hay la convención de que lo que ocurre en la mente de un personaje puede ser copiado en palabras. Esto necesita un recurso más complejo que un taquígrafo, alguien que lea los pensamientos, no solo los verbales, sino las percepciones, sensaciones y sentimientos inarticulados, y los ponga en forma lingüística” (Chatman, 1990, p. 180).

¹⁸ En este punto, volvemos a citar a Seymour Chatman en cuanto a la importancia de los códigos semióticos que se encuentra en la sustancia del contenido en un medio narrativo. Nos referimos a las películas *El ocaso de una vida* y *La dama de las camelias*, donde sus personajes femeninos padecen una serie de tormentos o infelicidades, que no son muy distintos a lo que siente doña Constanza viviendo en una ciudad como Piura. (Esta misma condición también recae en doña Mathilde): “Representaciones de objetos y acciones en mundos reales e imaginarios que pueden ser imitados en un medio narrativo, tamizados por los códigos de la sociedad del autor” (Chatman, 1990, p. 25).

público piurano. Esto mismo ocurrió con sus hijos incestuosos al momento de ver *El ocaso de una vida* en una primera mención hacia esta película que fue proyectada de manera exclusiva para ellos, previo disfrute de una pieza de música clásica que no les resultaba ajena o desconocida:

Don Cayitas, nunca lo olvidaré, nunca terminaré de agradeceré, para darnos la ilusión de que, efectivamente, estábamos en un cinema auténtico, nada menos que en el Variedades, hizo funcionar los ventiladores y luego la sala entera se inundó con los acordes del *Vals del emperador*, de Strauss, un disco que él (nos confesó) guardaba como una reliquia porque fue un regalo de la señora Constanza. Al terminar la pieza las luces se apagaron y poco después en la pantalla apareció el título de la película: *El ocaso de una vida*. Sin saber por qué a Xóchitl, tan segura y fuerte por lo general, se le llenaron los ojos de lágrimas. Y por primera vez, sintiéndome varón, tomé la iniciativa de estrecharle en mis brazos y luego besé sus mejillas y labios y paladeé la sal de sus lágrimas (p. 205)

Otra lectura que se encuentra en esta película, por ejemplo, concierne al asesinato de uno de los protagonistas, razón por la que se le considera dentro del género del cine negro, cuyo momento de mayor esplendor empieza una década antes.¹⁹ Este hecho sirve para que los hermanos incestuosos empiecen a elucubrar cualquier posibilidad de acabar con la vida de su padre, don Elías, por ser el principal opositor del amor que ambos se manifiestan. Ellos no solo recurren a la magia negra, otorgado por la zamba Pelagia, un personaje oscuro y siniestro en esta historia, sino también a cualquier idea que les brinde la posibilidad de librarse de su padre, mucho mejor si sucedía a través de la muerte, y no por causa de su enfermedad, que tomaría tiempo en lograr su cometido. Con estos retorcidos deseos, queda en evidencia una clara intención parricida. En efecto, se toma como préstamo el discurso cinematográfico de *El ocaso de una vida* para transformarlo en un discurso narrativo que sirve para mostrar los retorcidos anhelos de estos dos hijos perversos presente en lo más recóndito de su inconsciente:

Otra fuente que alimentaba nuestros planes, que por desgracia tengo que calificar de homicidas, eran las películas que veíamos en el Variedades, pero todo ello, quiero que se entienda bien, trasmutado por nuestros sueños. Un caso misterioso, que nos llenó de estupor y miedo, como si fuera una manifestación del destino, fue el sueño que con pocos días de diferencia desencadenó en nosotros la película *El ocaso de una vida*. Fue una experiencia única, como si por fin —este, como dije al comenzar estas Memorias, fue el anhelo de Xóchitl— se hubieran roto las barreras del yo y nos hubiéramos fusionado en un solo ser. Recuerdo que nos contamos de manera escrupulosa cada detalle de nuestros sueños, en lo que por encima de diferencias secundarias había un elemento común: el crimen. Pero si en el sueño de Xóchitl era el mayordomo-amante, con el rostro de don Elías, quien disparaba sobre la enloquecida actriz cuyo rostro no pudo discernir si era el de doña Mathilde o el de Constanza,

¹⁹ Se establecen las fechas de 1941 a 1958 como la época clásica del cine negro, lo cual se constituye como un corpus cerrado (Sullà, 2010, p. 16).

en mi sueño era la artista de rostro desconocido la que disparaba, pero el cadáver que quedaba flotando en el agua era el del papá-abuelo. (Gutiérrez, 2008a, p. 232)

Otro filme mencionado en el *EMSX*, y que también presenta intertextualidades temáticas, es la película *Él* (México, 1953), del director español Luis Buñuel, basada en la novela homónima de la escritora Mercedes Pinto (España, 1889 - México, 1976). Se trata de una película que aborda el amor, los celos y la demencia. Su principal personaje es Francisco Galván, interpretado por el actor mexicano Arturo Córdova (1908-1973), quien se presenta como un hombre maduro, soltero, de alta posición y bastante religioso, aunque también algo machista y muy paranoico.²⁰ Francisco se enamora de Gloria Milalta, interpretada por la actriz argentina Delia Garcés (1919-2001), quien ha llegado de Buenos Aires a Ciudad de México para radicar en esta ciudad. Ella se encuentra comprometida con Raúl Conde, interpretado por el actor mexicano Luis Beristáin (1918-1962). Sin embargo, Francisco, bajo una serie de seguimientos y artimañas, logra seducir a Gloria en una reunión que realiza en su mansión. Luego, se produce un salto de tiempo (prolepsis) hasta cuando Gloria ya está casada con Francisco. Ella se encuentra con Raúl y le cuenta todos los malos momentos y agresiones que ha sufrido por parte de su esposo, que cada vez más se ve ennegrecido por los celos. Lo que ella cuenta se brinda a través de otro salto de tiempo hacia el pasado (analepsis) desde el momento en que se casa con Francisco y se van de luna de miel a Guanajuato. Es allí el momento cuando empieza a mostrarse el lado más oscuro y cruel de este hombre que termina sumergido en una demencia incurable.

Tal historia bien puede representar la relación entre don Elías y Constanza, que, por una serie de circunstancias, sobre todo por la diferencia de edad que existe entre ambos, se trata de un amor que no fue correspondido del todo, lo que llega a producir grandes dudas y celos en don Elías. Si bien él ha logrado casarse con ella, a partir de una serie de regalos y atenciones se puede entender que es un matrimonio por conveniencia, situación que no ocurre en la película de Buñuel, porque Delia sí se enamora de Francisco, quien, a pesar de ser correspondido, llega a desarrollar unos celos enfermizos, quizás por conocer el anterior romance que tuvo su esposa con Raúl. Una situación similar ocurre con don Elías. No importa si él ha logrado desposar a Constanza, al punto de procrear tres hijos con ella, muy aparte del ser nonato que murió en un aborto espontáneo. Don Elías sabe que no es correspondido por su

²⁰ Estas últimas características son declaraciones del propio director de la película, Luis Buñuel (Pérez Turrent & De la Colina, 2002, pp. 79-84).

edad, lo que provoca su amargura y unos celos desmedidos hasta con el gato mimado de su esposa.

Si bien don Elías no alcanza un grado de la locura, mucho menos llega a agredir a Constanza, o hablarle de manera violenta, como sí ocurre en la película de Buñuel; en ese sentido, su situación de incomodidad y desesperación es muy similar a la de Francisco Galván. La diferencia es que don Elías no recurre a la religión para intentar remediar este desamor, porque la muerte de Constanza se presenta como un hecho de mayor dolor que resulta irremediable de superar. Es a partir de esta ausencia que su rencor se manifiesta hacia el tercer hijo deforme que ha procreado, y que ha causado la muerte de su esposa. Parte de este rencor también recae en sus hijos incestuosos y en la mascota que doña Constanza muchas veces prefirió en lugar de su esposo.

Estos mismos celos se manifiestan mucho tiempo después en Wences durante la tercera parte de la novela, cuando los hermanos incestuosos llegan a Monte de los Padres. Allí Xóchitl conoce a otro muchacho, algo mayor, con quien sale a pasear en moto y provoca la ira de su hermano. Lo hace sin dejar de mostrar, una vez más, una perversión que es común en ella y que se manifiesta desde los primeros capítulos de la novela. Llama la atención que estos celos sí son reconocidos por el mismo Wences al momento de ver la película de Buñuel, justo después de que Xóchitl anulara toda amistad y cercanía con este muchacho, y que solo le sirvió para verificar el gran amor que le tenía su hermano, que no correspondía a un sentimiento fraternal, sino pasional.

Dos días después, en efecto, la bestia cumplió su palabra. Entregó la moto con un papel firmado, lleno de faltas de ortografía. Hicieron de testigos don Nicanor y Manuel Ízaga, un señor muy respetado en esos rumbos y cuyo nombre recuerdo porque, manejando una vieja camioneta Chevrolet y provisto de un proyector de películas de 7 milímetros y un *écran* portátil, recorría pueblos y caseríos pasando cintas mexicanas. Tengo otra razón para recordar al señor Ízaga. En esas semanas de felicidad que me propongo evocar, con Xóchitl vimos dos veces, en dos pueblos distintos, una película sobrecogedora, desolada y triste, que yo viví y comprendí desde dentro de mí mismo. La cinta se llamaba *Él* y la hallé absolutamente diferente a otras mexicanas (solo mucho después supe que la dirigió Luis Buñuel). ¡Cómo me estremeció aquella historia fílmica sobre la pasión de los celos que conduce a la locura! Mi hermana, que adivinaba mis lágrimas, me cogió de la mano y sin temor de ser vista me besó la mejilla y los ojos. (Gutiérrez, 2008a, pp. 378-379)

Otro elemento de esta película que se asemeja a la novela de Miguel Gutiérrez es la fastuosidad y el lujo de la mansión de Francisco Galván, cuya sala posee una escalera central que dirige a la segunda planta donde se encuentran las habitaciones. En este inmenso salón se ofrece la reunión que organiza este acaudalado anfitrión y en el cual seduce a la joven Gloria.

Se añade que en esta reunión se brinda un breve concierto de piano, lo que se puede emparentar con el uso de este instrumento musical en el interior de la casa-mansión de Piura, primero por parte doña Constanza, y luego por parte de los hermanos incestuosos.

Por último, se considera el personaje del mayordomo, quien también tiene cierto protagonismo en la película de Buñuel. No sucede lo mismo en la novela de Gutiérrez, pues en ella sí hay un mayordomo, Ramiro, que tiene poca participación en esta historia. En la película, también aparecen dos mujeres que trabajan dentro de la casa cumpliendo labores domésticas; ellas aparecen en una breve escena, específicamente en una noche de terror que puede ser fatídica para la señora Gloria, quien pide ayuda desde su lecho de matrimonio al ser agredida por su esposo Francisco. En la novela de Gutiérrez, ocurre lo contrario con los personajes de mamá Isidora y la negra Artemisa, además de la zamba Pelagia, porque, a su vez, son protagonistas y cómplices de muchas cosas que esconden Xóchitl y Wences. Estas mujeres que trabajan en la casa-mansión de Piura, sirvieron a doña Constanza, por lo que conocen muchas cosas que sucedieron antes del nacimiento de los hermanos incestuosos y del pequeño niño deforme, Papilio. Por último, dichas trabajadoras domésticas son quienes le cuentan parte de estos hechos a los niños de la casa, a los hijos de sus patrones, quienes, a medida que van creciendo, se vuelven más conscientes de la falta que están cometiendo.

Con estos antecedentes o similitudes, queda en evidencia el acto de adaptación por parte del autor de *EMSX* con respecto a las películas citadas. Se entiende esta adaptación como un proceso de “apropiación o salvaguarda”, considerado como un proceso de “interpretar y luego crear algo nuevo” (Hutcheon & O’Flynn, 2013, p. 20).²¹ Dicho a través de otras palabras, pero bajo una propuesta conceptual similar, a partir de la equivalencia entre adaptación y traducción, se determina que “la traducción intersemiótica o transmutación [*transmutation*] es una interpretación de los signos verbales mediante los signos de un sistema no verbal” (Jakobson, 1975, p. 69).²² Esta interpretación es la que se aplica en un nivel intertextual entre las películas

²¹ A continuación, consideramos otras definiciones y/o variantes en cuanto a este proceso: “Hoy en día, la teoría de la adaptación tiene a su disposición un archivo bien surtido de tropos y conceptos para dar cuenta de la mutación de formas que encontramos entre los dos medios: la adaptación como lectura, reescritura, crítica, traducción, transmutación, metamorfosis, recreación, transvocalización, resucitación, transfiguración, actualización, transmodalización, significación, performance, dialogización, canibalización, reimaginación, encarnación o re-acentuación (las palabras del prefijo “trans” enfatizan los cambios llevados a cabo en la adaptación, mientras que aquellas que empiezan con el prefijo “re” enfatizan la función con la que la adaptación puede reformular)” (Stam, 2009, p. 57).

²² Fragmento presente en el ensayo “En torno a los aspectos lingüísticos de la traducción” (Jakobson, 1975, pp. 67-77), documento en que se demuestra que los rasgos semióticos pueden transmitirse o replantearse entre distintos textos.

de Wilder y Buñuel acerca del universo de *EMSX*.²³ Bajo esa lógica, sus personajes tienden a mencionar reiteradas veces las tramas de estas películas para relacionarlas con sus vivencias y sentimientos.

ANÁLISIS AUTORREFERENCIAL

En este apartado, nos referiremos a la influencia del cine en el autor real de las novelas citadas, vale decir, el escritor Miguel Gutiérrez, cuya influencia queda verificada a partir del testimonio personal registrado en su libro *Celebración de la novela I (CDLNI)* (2018a), texto en el cual no solo confirma su gusto y pasión por este género literario, sino también por su predilección hacia el cine, muy en especial por las películas que vio en su infancia y juventud en su natal Piura:

Debo agregar que mi aislamiento de esos años hubiera sido quizá intolerable de no mediar esa maravilla de nuestro tiempo que es el cine. Una feliz circunstancia me permitía ingresar gratuitamente a la cazuela del Teatro Municipal y allí pude ver algunas películas que me estremecieron por la absoluta extrañeza de sus imágenes, y que muchos años después supe que eran obras maestras del cine, como *Rashomon*, *Iván el terrible* y *Alemania, año cero*; esta última, en particular, habría de dejar una permanente huella porque a través de las desoladoras imágenes de Berlín en ruinas me puse frente a la violencia de la historia en el mundo contemporáneo, un tema que yo he tratado de desarrollar desde mis primeras narraciones. (Gutiérrez, 2018a, p. 17)

Llama la atención que en esta cita vuelve a mencionar la película *Iván el Terrible*, de un evidente gusto predilecto para Gutiérrez, y no por casualidad aparece dentro del discurso de los personajes de *LVT* y en *EMSX*. En el primer apartado de este trabajo, ya hemos señalado las características de este film y la respuesta que tuvo en los cines de Piura dentro de las ficciones de Gutiérrez. La única excepción son sus personajes principales, cuyo gusto y admiración también se replica en su autor real. Lo que llama la atención es que en este caso solo se restringe a una simple mención, mas no a desarrollar una intertextualidad temática como ocurre con las películas de Billy Wilder y Luis Buñuel, trabajadas en el segundo bloque de este artículo, correspondiente a un análisis intertextual. En este apartado, de nuevo tomamos en cuenta la película de Eisenstein como parte de un análisis autorreferencial, quizás por tratarse de una película rusa que cuenta los hechos previos a su revolución, aunque con implicancias a la realidad política de ese entonces con respecto a la Unión Soviética de un gobernador como Stalin en el período de posguerra. Se sabe que estas referencias históricas eran de mucho interés para Gutiérrez, sobre todo por la ideología que provenía de este país, y que luego él cambiaría

²³ Se entiende este fenómeno de la siguiente manera: “El concepto de intertextualidad presupone que todo texto está relacionado con otros textos, como producto de una red de significación. A esa red la llamamos intertexto. El intertexto, entonces, es el conjunto de textos con los que un texto está relacionado” (Zavala, 2017, p.132).

a partir de la repercusión que tuvo un país como China por esos mismos años. Estas preferencias o intereses quedaron registrados en los artículos publicados en *Narración*, revista de la que Gutiérrez no solo fue fundador, sino también pieza fundamental para la publicación de sus únicos tres números junto con Vilma Aguilar, su primera esposa, y el escritor arequipeño Oswaldo Reynoso. Se sabe que, desde el primer número, *Narración* se presentó bajo una línea marxista, lo que produjo que cada proyecto de sus miembros se estableciera dentro de la denominación de “narrativa popular” (Cornejo Polar, 1979, p. 121). Sin embargo, también hubo un giro hacia el maoísmo.²⁴

Dejamos de lado los intereses políticos del autor para ceñirnos solo a su gusto por el cine como antecedente o referencia, siempre en constante comunicación con la literatura, tanto la que leía como la que creaba, porque no olvidemos que es en su última etapa como novelista que desarrolla el género del *thriller* al insertar como protagonistas a asesinos que son juzgados o buscados para que salden sus cuentas. Esto sucede, en mayor medida, en las novelas *Una pasión latina (UPL)* (2011) y *Kymper* (2014), textos en que se cuentan los hechos previos a estos delitos o actos incriminatorios, y sus consecuencias y resultados, sucesos en los cuales priman la investigación y el testimonio de los involucrados, muy al estilo del género policial. Resulta obvio que el desarrollo de este tipo de novelas proviene de la influencia del cine y la literatura:

Mi primer contacto con el género policial provino del cine, de las películas de gánsters [sic] protagonizadas por James Cagney, Humphrey Bogart o Edward G. Robinson. Después supe que muchas de estas películas eran adaptaciones de novelas policiales, como *El halcón Maltés* (Hammett), *El largo adiós* (Chandler) o *El Pequeño César* (Burnett). Pero en verdad, la primera novela policial que leí a los trece años fue *Crimen y castigo*, una novela que, como otras que escribió Dostoievski (entre las que destaca *Los hermanos Karamazov*), era mucho más que un policial. En la línea de Dostoievski, otros grandes escritores del siglo XIX, como Balzac, Dumas, Dickens y Víctor Hugo incorporaron distintos elementos de la novela policial en la estructuración de sus narraciones como el misterio, el secreto, la culpa, la verdad y el castigo. De modo que pasaron muchos años antes de que yo descubriera la novela policial como género o como forma específica de escribir ficciones. Para entonces había quedado atrás mi adolescencia y ya había escrito mi primera novela a principios de 1964. (Gutiérrez, 2018a, p. 104)

²⁴ Nelson Manrique, en su ensayo “Historia, literatura y violencia en el Perú de los 80”, presente en el libro *Del viento, el poder y la memoria. Materiales para una lectura crítica de Miguel Gutiérrez* (Monteagudo & Vich, 2002), también encuentra una línea maoísta en determinados miembros de la revista, sobre todo en Miguel Gutiérrez. Así lo determina: “Aunque la publicación del segundo número de *Narración* de los textos del presidente Mao Tse Tung en el foro de Yenán sobre arte y literatura constituyó una especie de manifiesto, que sentaba posición sobre la forma cómo los narradores del equipo entendían la relación entre literatura y sociedad, el maoísmo ortodoxo no fue un común denominador de quienes pasaron por él. Sí lo fue, en cambio, el grupo nuclear que mantuvo la continuidad del proyecto y particularmente de Miguel Gutiérrez” (p. 109). Esta postura de filiación maoísta continuó, incluso, después de la publicación de su primera novela (*EVSR*), “comprometida con las causas populares” (González Vigil, 2025, p. 3).

Para no extendernos más ante esta evidente influencia del cine en el escritor Miguel Gutiérrez dentro del plano autorreferencial, es necesario mencionar que no todas las películas que consumió como espectador son serias o con un trasfondo social y reflexivo. Si bien muchas pueden ser de culto, otras caben dentro de la categoría del *mainstream* como el suspenso y el policial.²⁵ Sucede que Gutiérrez también ha llegado a mencionar otro tipo de cine relacionado al humor, también visto en su natal Piura durante su juventud en el ya mencionado cine Variedades. En esta ocasión, alude, como un comentario de terceros, a una novela como *Babel, el Paraíso (BEP)* (1993), donde, por simple curiosidad, o coincidencia, aparece un personaje relacionado al cine. Nos referimos a la amiga australiana:

A un admirado amigo le gustó especialmente un pasaje de *Babel, el paraíso*. Es aquel en que culmina con la recitación en inglés, por parte «del poeta turco», de un parlamento del rey Lear. Me sentí incómodo y halagado, perversamente halagado. Porque el elemento propiciatorio de aquella escena no pudo ser más humilde: procedió de una cómica película de Carlos Gardel que de niño vi desde la cazuela del cine Variedades de Piura. No sé por qué misterios se me cruzó por la mente la insuperable imagen de caficho de Gardel, con gomina y escarpines, cantando, eso sí, un hermosísimo tango en una cantina donde estaban «los hombres que han perdido la fe». Por supuesto actuó en mí la irreverencia y el espíritu de la parodia. ¿Pero acaso Shakespeare no amaba las tabernas? De haber vivido por los años veinte y treinta, ¿no habría amado los tangos de Gardel. (Gutiérrez, 2018a, p. 165)

Esta última cita da a entender una diversidad de géneros cinematográficos de los que él como escritor pudo haber disfrutado, lo cual deja una idea final en que los discursos clásicos y tradicionales, también llamado canónicos, muy bien pueden relacionarse, mezclarse y pasar por un proceso de transcodificación con elementos populares; esto, sin duda, produce una serie de intertextualidades y signos que enriquezcan una propuesta que se diferencie por su diversidad. Por lo menos este intento se encuentra en los libros de Miguel Gutiérrez con la presencia del cine en constante diálogo con la literatura.

CONCLUSIONES

A partir de lo expuesto, queda claro que el cine es una de las principales influencias en la obra de Miguel Gutiérrez, muy en especial con su novela *EMSX*, con la que llega a establecerse una intertextualidad que se especifica a través de una transducción semiótica. Por supuesto que la literatura también es otra fuente de recursos, tanto temáticos como de estructuras y técnicas, de

²⁵ Citamos una definición de este término: “La palabra *mainstream*, difícil de traducir, significa literalmente «dominante» o «gran público», y se emplea generalmente para un medio, un programa de televisión o un producto cultural destinado a una gran audiencia. El *mainstream* es lo contrario de la contracultura, de la subcultura de los nichos de mercado; para muchos, es lo contrario del arte. Por extensión, la palabra también se aplica a una idea, un movimiento o a un partido político (la corriente dominante), que pretende seducir a todo el mundo” (Martel, 2011, p. 99).

ahí que destaque la obra de William Faulkner, sobre todo con una novela como *El ruido y la furia*. Sin embargo, es necesario mencionar ciertos discursos cinematográficos que le sirven al autor para convertirlos en discursos narrativos al punto de dejar en ello el rastro de estos títulos provenientes del cine junto a las acciones de sus personajes, incluidos algunos pasajes o hechos que pueden servir de referencia para el desarrollo de estas novelas citadas en el presente trabajo. Por esta razón, también se mencionan estas películas, con sus actores y directores, en sus libros de no-ficción que tienen un fuerte rasgo testimonial.

Una de las películas mencionadas con recurrencia en todos los libros de Miguel Gutiérrez citados en este artículo es *Iván el Terrible* del director ruso Sergei Eisenstein, a pesar de que su trama y la peripecia de sus personajes no se insertan en sus novelas. Esta mención solo obedece al gusto y admiración de haber visto una película de estas características en la ciudad de Piura durante un pasado en común, tanto para sus personajes como para el autor en su infancia y juventud, razón para calificarla como una película de “culto” y/o de su preferencia. Se la considera, además, porque se trata de una película rusa que muestra un sistema de gobierno anterior a su revolución y donde ocurre una serie de conspiraciones y luchas en su personaje principal después de la muerte de un ser querido. Y esta situación no se parece en nada a lo ocurrido en *EMSX* ni en las otras novelas de Miguel Gutiérrez citadas en este trabajo. Su mención solo corresponde a una experiencia estética y testimonial. Es parte de un archivo emocional del que no puede desligarse.

En el caso de la película de Billy Wilder, queda en claro que los temas del amor, la locura y la muerte se emparentan con lo que ocurre con los personajes femeninos de *EMSX*, sobre todo con los roles de las esposas, señoras y dueñas, cada una en su momento, de la casa-mansión de Piura, cuyo tiempo es anterior a la trama principal de la novela que corresponde al incesto entre los hermanos. Por otra parte, si bien el crimen es un ingrediente particular en esta película, por lo que se le coloca como parte del género negro, este hecho causa repercusiones en los protagonistas, Xóchitl y Wences, para empezar a desarrollar una intención homicida sobre su padre, don Elías, al considerarlo como el principal obstáculo de su amor prohibido. Es entonces que se plantea la existencia de unos indicios parricidas por parte de estos personajes que se apropian de un discurso cinematográfico para convertirlo en un discurso narrativo que obedece a sus deseos y a su inconsciente.

En cuanto a la película de Luis Buñuel, los celos también recaen, en un inicio, en las vivencias de los personajes adultos de *EMSX* antes del desarrollo de la trama principal en que

ocurre el incesto entre hermanos. Me refiero al tiempo anterior, al pasado de don Elías y Constanza, cuyo matrimonio no termina con un final feliz como sucede en la película de Buñuel. Un hecho similar acontece con Xóchitl y Wences a medida que crecen. Uno de ellos también experimenta estos mismos celos a partir de la malicia y perversión de su coprotagonista, pero con la excepción de no caer en la demencia, aunque sí en el sentimentalismo y la amargura. Entonces se deduce que el discurso de esta película no llega a ser tan trascendental porque resulta efímero. Su mención solo obedece a una relación temática que forma parte del amor en sus distintas versiones, uno no correspondido y el otro prohibido.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BUÑUEL, L. (1953). *Él*. Ultramar Films:
<https://www.youtube.com/watch?v=CZn7hdWb7mE>
- CAMARERO, R. (2008). *Intertextualidad: Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*. Anthropos.
- CORNEJO POLAR, A. (1979). Hipótesis sobre la narrativa peruana última. *Cuadernos de Mancha*, 1(4), 113-121.
- CHATMAN, S. (1990): *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Taurus. (Obra original publicada en 1978).
- EISENSTEIN, S. (1944). *Iván el Terrible* (primera parte). Mosfilm:
<https://www.youtube.com/watch?v=EDFMLBItJs4&t=565s>
- EISENSTEIN, S. (1958). *Iván el Terrible* (segunda parte). Mosfilm:
<https://www.youtube.com/watch?v=bpNMjsiuaLA>
- EISENSTEIN, S. (1999). *La forma del cine*. Siglo XXI. (Obra original publicada en 1949).
- FAULKNER, W. (2010). *El ruido y la furia*. Alfaguara. (Obra original publicada en 1929)
- GENETTE, G. (1989a). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus. (Obra original publicada en 1969).
- GENETTE, G. (1989b). *Figuras III*. Lumen. (Obra original publicada en 1972).
- GONZÁLEZ VIGIL, R. (2025). Bajo el magisterio de Cervantes. *Círculo de Lectores: Miguel Gutiérrez. La violencia del tiempo*, 2(16), 3.
- GUTIÉRREZ, M. (1992). *La destrucción del reino*. Milla Batres.
- GUTIÉRREZ, M. (1993). *Babel, el Paraíso*. Colmillo Blanco.
- GUTIÉRREZ, M. (1999). *Faulkner en la novela latinoamericana*. Editorial San Marcos.
- GUTIÉRREZ, M. (2008a). *El mundo sin Xóchitl*. Punto de Lectura.
- GUTIÉRREZ, M. (2008b). *La invención novelesca*. Fondo Editorial de la Universidad de Ciencias y Humanidades.

- GUTIÉRREZ, M. (2011). *Una pasión latina*. Alfaguara.
- GUTIÉRREZ, M. (2014). *Kymper*. Alfaguara.
- GUTIÉRREZ, M. (2018a). *Celebración de la novela 1*. Debolsillo.
- GUTIÉRREZ, M. (2018b). *Hombres de caminos*. Debolsillo. (Obra original publicada en 1988).
- GUTIÉRREZ, M. (2019a). *El viejo saurio se retira*. Debolsillo. (Obra original publicada en 1969).
- GUTIÉRREZ, M. (2019b). *La violencia del tiempo*. Debolsillo. (Obra original publicada en 1991).
- HUTCHEON, L. & O'FLYNN, S. (2013). *A Theory of Adaptation* (Second Edition). Routledge.
- JAKOBSON, R. (1975). *Ensayos de lingüística general*. Seix Barral.
- LOTMAN, Y.M. (1979). *Estética y semiótica en el cine*. Gustavo Gili.
- MARTEL, F. (2011). *Cultura mainstream. Cómo nacen los fenómenos de masas*. Taurus.
- MARTÍNEZ, J. E. (2001). *La intertextualidad literaria (Base teórica y práctica textual)*. Cátedra.
- MC SMITH, A. (2015). *Fear and the muse kept watch. The russian masters from Akhmatova and Pasternak to Shostakovich and Eisenstein under Stalin*. The New Press.
- MONTEAGUDO, C., & VICH, V. (2002). *Del viento, el poder y la memoria. Materiales para una lectura crítica de Miguel Gutiérrez*. Fondo Editorial PUCP.
- MORALES, C. (29 de junio de 2008). Transgresión e inocencia. Los contrastes de *El mundo sin Xóchitl*. En: <https://www.librosperuanos.com/autores/articulo/00000001585/Transgresion-e-inocenciaLos-contrastes-de-El-Mundo-sin-Xochitl>
- PÉREZ TURRENT, T., & DE LA COLINA, J. (2002). *Buñuel por Buñuel*. Plot Ediciones. (Obra original publicada en 1993).
- RIMACHI SIALER, G. (15 de agosto 2015). Miguel Gutiérrez: «Toda obra literaria auténtica es necesariamente ética». *Lima Gris*. <https://limagris.com/miguel-gutierrez-toda-obra-literaria-autentica-es-necesariamente-etica/>
- SULLÀ, E. (2010). Sobre la formación del canon del cine negro. *452°F. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, (3), 13-28. <http://www.452f.com/index.php/es/enric-sulla.html>
- STAM, R. (2009). *Teoría y práctica de la adaptación*. Textos de Difusión Cultural/UNAM.
- WILDER, B. (1950). *El ocaso de una vida*. Paramount: <https://m.ok.ru/video/1198949665496>
- ZAVALA, L. (2017). *Para analizar cine y literatura*. El barco ebrio.