

DE LA LITERATURA ORAL A LA PELÍCULA *YANA-WARA*: EL *FOLK HORROR* COMO TRADUCCIÓN INTERSEMIÓTICA

FROM ORAL LITERATURE TO THE FILM *YANA-WARA*: *FOLK HORROR* AS INTERSEMIOTIC TRANSLATION

José Carlos Cabrejo
Universidad de Lima
jcabrejo@ulima.edu.pe
<http://orcid.org/0000-0002-8388-4301>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.263>

Fecha de recepción: 31.05.25 | Fecha de aceptación: 29.07.25

RESUMEN

El artículo examina *Yana-Wara* (2023), de Óscar y Tito Catacora, como un caso de traducción intersemiótica de la literatura oral al lenguaje cinematográfico. A partir de la propuesta de glosemática narrativa de Zavala (inspirada en Hjelmslev) y de los aportes de la semiótica de Greimas y Fontanille, se distinguen la sustancia y la forma en los planos de expresión y contenido, con el fin de seguir el tránsito de la figura mítica del *anchanchu* desde el relato oral (registrado en transcripciones y etnografías) hasta su configuración audiovisual dentro del subgénero del *folk horror*. El corpus incluye la película, la transcripción del relato “Los músicos encantados” y las etnografías de Fernández Juárez sobre el *anchanchu*. Se sostiene que *Yana-Wara* actualiza esta entidad de la literatura oral a través de tres operaciones: (1) reproducir en abismo rasgos de la literatura oral en la ficción cinematográfica; (2) atenuar el componente de terror mediante una estructura narrativa cercana a la tragedia griega; y (3) preservar la cosmovisión aymara que sostiene la ideología del texto (sustancia del contenido) en torno a la figura del *anchanchu*, incluso al apropiarse de códigos genéricos empleados globalmente. Este último aspecto también se analiza a la luz del concepto de semiosfera de Lotman.

PALABRAS CLAVE: *Yana-Wara*, traducción intersemiótica, *folk horror*, *anchanchu*, oralidad andina.

ABSTRACT

The article examines *Yana-Wara* (2023), by Óscar and Tito Catacora, as a case of intersemiotic translation from oral literature into the cinematic language. Drawing on Zavala’s proposal of narrative glossematics (inspired by Hjelmslev) and on contributions from the semiotics of Greimas and Fontanille, it distinguishes substance and form in the planes of expression and content, in order to trace the transit of the mythical figure of the *anchanchu* from oral narrative—documented in transcriptions and ethnographies—to its audiovisual configuration within the folk horror subgenre. The corpus includes the film, the transcription of the tale “Los músicos encantados,” and Fernández Juárez’s ethnographies on the *anchanchu*. The article argues that *Yana-Wara* updates this entity from oral literature through three operations: (1) reproducing, in *mise en abyme*, features of oral literature within cinematic fiction; (2) attenuating the horror component by means of a narrative structure close to Greek tragedy; and (3) preserving the Aymara worldview that sustains the text’s ideology (substance of content) around the figure of the *anchanchu*, even as it appropriates globally employed genre codes. This last aspect is also examined in light of Lotman’s concept of the semiosphere.

KEYWORDS: *Yana-Wara*, Intersemiotic translation, Folk horror, *Anchanchu*, Andean orality.

Desde hace varias décadas, en el Perú se ha puesto atención en cómo la crítica y los estudios literarios han abordado la relación entre literatura escrita y oral. Al respecto, Javier Morales (2024, p. 9) recuerda que Raúl Bueno, a inicios de los años noventa, subrayaba la necesidad de que la crítica literaria combata el espíritu homogeneizante del canon occidental y proponga una hermenéutica que haga dialogar códigos culturales, históricos, lingüísticos y literarios, con el fin de explicar los discursos de aquellas literaturas consideradas “alternativas”, “otras”, “orales” o “étnicas”.

El mismo Morales, en efecto, destaca los aportes de Yauri Montero, Espino y Terán Morveli. Mientras que Yauri Montero (2024) subraya que en la literatura oral peruana (en especial quechua) el déficit no es de corpus recopilado, sino de estudios analíticos posteriores, Espino (2015) problematiza la estructura del texto de tradición oral y las tensiones entre el “texto dicho” y su fijación impresa. Por su parte, Terán Morveli (2008) examina la dinámica oralidad/escritura, y en la cual la escritura aporta objetividad histórica a la par que la oralidad reconstituye el pasado desde una subjetividad colectiva que opera como resistencia cultural.

En paralelo a esos avances y limitaciones del estudio sobre esta literatura, en lo que va de este siglo, el contexto digital ha permitido el desarrollo de un *boom* del llamado cine regional peruano que ha girado, en buena medida, en torno a personajes provenientes de la literatura oral. Un ejemplo al respecto es *El misterio del Kharisiri* (2004), de Henry Vallejo, que se inspira en la figura mítica mencionada en el título (un ser que roba grasa humana como acto ritual) y utiliza códigos propios del terror y el *thriller*. En el cine hecho en Perú, también podemos encontrar un caso como el de *Punku* (2025) de Juan Daniel Molero que, desde un lenguaje experimental, y a partir de un juego con los géneros del horror y la comedia, refiere directa o indirectamente seres como el *pishtaco*, el *tunche*, el *chullachaqui* o la sirena.

Diversos estudios han abordado la apropiación cinematográfica de figuras como *qarqacha*, *pishtaco* o *kharisiri* desde perspectivas históricas, socioculturales o genéricas. En nuestra área de interés, Bedoya (2016) destaca la centralidad de estos mitos en el horror ligado tanto al género como al conflicto armado interno en Perú, aspectos también explorados por Aguirre y Torres (2022). Finalmente, Bustamante y Luna Victoria (2014, 2017) contextualizan estas figuras en el marco más amplio del cine regional peruano.

El presente artículo explora la película *Yana-Wara* (2023) de Óscar y Tito Catacora como un caso de traducción intersemiótica de la literatura oral al lenguaje cinematográfico. Cabe destacar que Torres Vitolas (2021) examinó las formas enunciativas propias del género

de terror en películas que giran alrededor del *tunche*, el *pishtaco* y la *qarqacha* desde el enfoque de la semiopragmática de Roger Odin; sin embargo, nuestro estudio parte del enfoque teórico de glosemática narrativa propuesta por Lauro Zavala, la cual se basa en los planteamientos de sustancia y forma en los planos de expresión y contenido, tal como fueron contemplados por Louis Hjelmslev. Además, sigue recursos propios de la metodología semiótica de Algirdas Julien Greimas y Jacques Fontanille (el recorrido generativo, por un lado, y la hipótesis tensiva, por otro).

Ahora bien, *Yana-Wara* narra la historia de Don Evaristo (Cecilio Quispe Ch.), un hombre que decide quitarle la vida a su nieta, Yana-Wara, interpretada por Luz Diana Mamani. Ambos habitan en un entorno rural andino del altiplano puneño y la película se abre con el juicio comunal al anciano por dicho crimen, ligado, entre otros hechos trágicos, a la violación que la protagonista sufre a manos de un docente de su escuela. En el desarrollo de la trama, uno de los personajes que aparece de forma implícita y luego de manera explícita es el *anchanchu*, encarnado en su aspecto humano por Félix R. Tique.

Siguiendo con nuestro planteamiento, rastreadremos el tránsito del *anchanchu* desde el relato oral (registrado en transcripciones y etnografías) hasta su configuración audiovisual en el subgénero del *folk horror*. El corpus de análisis incluye la película, la transcripción del relato aymara “Los músicos encantados” y las etnografías de Fernández Juárez (2008) sobre el *anchanchu*. Según dicho autor, el *anchanchu* es una entidad mítica del altiplano aymara que pertenece al *manqhapacha*, el “mundo de abajo y de adentro”. Se trata de un ser no humano (*saxra*) maligno y asociado a espacios desolados, donde se guarece en cuevas, quebradas o en las cumbres de los cerros, y al acecho de pastores solitarios. Su aspecto es polimórfico: puede manifestarse como remolino de aire (*saxra wayra*), como figura zoomorfa o antropomorfa o, incluso, a través de un juego de apariencias que confunde y aterriza. La burla y el equívoco forman parte de su relación con los humanos, pues provocan perplejidad y extravío al punto de arrebatarse la razón. Fernández Juárez también agrega que su poder se ejerce en el ámbito del “encanto”, un espacio-tiempo liminal en que la realidad se orienta a la lógica del pensamiento mágico. Allí, el *anchanchu* no solo amenaza con la evisceración, sino también con una violencia más sutil: el arrebatado de las entidades anímicas que, al ser sustraídas, provocan susto, locura y marginación social en las comunidades aymaras.

A partir de lo expuesto, consideramos que *Yana-Wara* actualiza a la entidad denominada *anchanchu* desde la literatura oral mediante tres operaciones principales: (1) la

reproducción en abismo de rasgos de la literatura oral en la ficción cinematográfica; (2) la atenuación del componente de terror mediante una estructura narrativa cercana a la tragedia griega; y (3) la preservación de la cosmovisión aymara que sostiene la ideología del texto en torno a la figura del *anchanchu*, incluso al apropiarse de códigos genéricos empleados globalmente. Este último aspecto se aborda con el concepto de semiosfera de Lotman (2018).

LA TRADUCCIÓN INTERSEMIÓTICA

¿Qué entendemos por traducción intersemiótica? Según Zavala (2009), el lingüista ruso Roman Jakobson no solo mostró interés en la traducción interlingüística, sino también en la intersemiótica, “es decir, la traducción entre sistemas semióticos. Desde esta perspectiva, lo que se traduce son, simplemente, textos que pertenecen a distintos lenguajes (ya sean de carácter lingüístico o semiótico)” (p. 48). Este enfoque es muy útil para analizar cómo *Yana-Wara* es un sistema semiótico cinematográfico que asimila uno de carácter lingüístico y particularmente oral. Lo que hallamos, en este caso, es la dinámica entre un texto de origen literario y uno cinematográfico de llegada. El teórico mexicano citado se enfoca no en la adaptación entendida como fidelidad al texto de origen, sino en “los rasgos semióticos específicos del lenguaje cinematográfico, que corresponden al texto de llegada” (Zavala, 2023, p. 72).

Hjelmslev, en *Prolegómenos a una teoría del lenguaje* (1943/1984), definió la función del signo como la solidaridad necesaria entre expresión y contenido: ninguno existe sin el otro. En su modelo, cada plano distingue una sustancia (materia amorfa) y una forma (las relaciones que organizan esa materia). Así, los sonidos articulados constituyen la sustancia de la expresión, organizada por la forma de la expresión en unidades distintivas (fonemas) y significativas (morfemas); del mismo modo, las percepciones y conceptos constituyen la sustancia del contenido, estructurada por la forma del contenido en categorías semánticas. Entonces, lo que propone Zavala (2023) para el tema que nos ocupa es que el planteamiento lingüístico de Hjelmslev es “extrapolable a cualquier sistema lingüístico o semiótico” (p. 58), y por ello el autor mexicano recuerda las propias palabras del lingüista:

Cualquier sistema de signos [...] contiene una forma de la expresión y una forma del contenido. La primera etapa del análisis de un texto debe consistir, por tanto, en un análisis que diferencie esas dos entidades [...], bien sea dentro de la cadena analizada en su totalidad o bien dentro de una sección cualquiera de la misma arbitrariamente fijada. (Hjelmslev, como se citó en Zavala, 2023, p. 58)

De este modo, Zavala propone un modelo al que él llama “glosemática narrativa”, en que el estudio del cine y la literatura pueden ser vistos, en el marco de una traducción intersemiótica, como textos de salida o de llegada. A través de ello, se puede contemplar la sustancia y la forma en los planos de expresión y contenido en todo tipo de sistema lingüístico o semiótico:

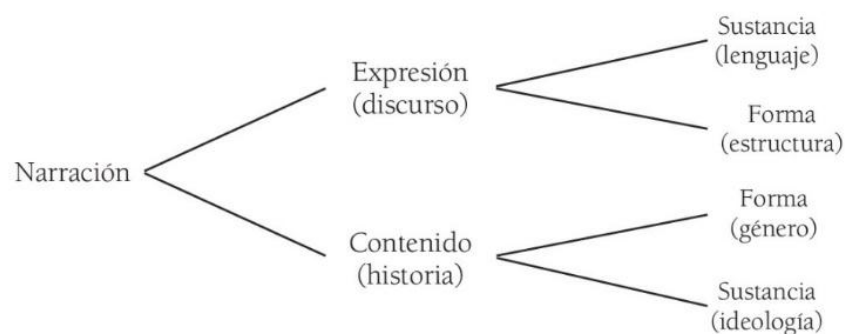
La propuesta de Hjelmslev puede ser extrapolada a cualquier sistema lingüístico o semiótico, de tal manera que podemos distinguir una “sustancia de la expresión” (por ejemplo, el grano de la voz o el diseño tipográfico de la letra), una “forma de la expresión” (por ejemplo, el tono de voz o el tamaño de la letra), una “forma del contenido” (es decir, el plano sintáctico del enunciado) y una “sustancia del contenido” (es decir, el plano semántico del enunciado). (Zavala, 2023, p. 58)

Así, a través de un recorrido por autores como Tomachevski, Trabant o Chatman, Zavala revisa su propia propuesta de glosemática narrativa desarrollada previamente en trabajos como “La traducción intersemiótica en el cine de ficción” (2009), en el que reconfigura lo inicialmente propuesto por Hjelmslev y estima conveniente vincular la sustancia narrativa con la historia (qué se cuenta), y la expresión narrativa con el discurso (cómo se cuenta) (Zavala, 2023, p. 60).

Tomando en cuenta lo expuesto arriba, la glosemática narrativa que se propone para estudiar la traducción intersemiótica implica utilizar los cuatros planos de Hjelmslev: la sustancia de la expresión es el lenguaje narrativo y la forma de expresión la estructura narrativa; la sustancia del contenido es la ideología del texto narrativo y la forma del contenido es el género narrativo.

Figura 1

Glosemática narrativa



Nota: Tomado de Zavala (2023, p. 62)

¿QUÉ ES EL *FOLK HORROR*?

Esta es una expresión bastante extendida entre quienes identifican subgéneros cinematográficos en el terror. Por ejemplo, Paciorek (2018) recuerda que, en el año 2003, el cineasta Piers Haggard definió a su filme *The Blood on Satan's Claw* (1971) en esos términos. Posteriormente, cuenta Paciorek, tanto Jonathan Rigby como Mark Gatiss, en el episodio “Home Counties Horror”, de la serie documental *A History of Horror* (2010), popularizaron el término y refirieron una “trinidad profana” del *folk horror*, compuesta por la cinta de Haggard, *Witchfinder General* (1968) y *The Wicker Man* (1973):

Utilizando estas excelentes y evocadoras películas como modelo, algunos han llegado a definir el Folk Horror como películas británicas de finales de los años 60 y 70 que poseen una conexión rural y terrenal con antiguas tradiciones paganas europeas, brujería o folclore. (Paciorek, 2018, p. 12; nuestra traducción)¹

Años después, Paciorek (2021) reitera que ello creó la idea equivocada de que el *folk horror* era solo un fenómeno británico cuando en realidad es global, tal como lo demuestra el documental *Woodlands Dark and Days Bewitched: A History of Folk Horror* (2021) de Kier-La Janisse, que identifica este tipo de películas en diversos periodos de la historia y en distintos continentes.

Lo interesante es que, si bien se aborda el cine latinoamericano, no se explora el caso peruano, en el cual podemos encontrar numerosas películas basadas en mitos y creencias populares, y con escenarios rurales o aislados de fondo, sobre todo en el llamado cine regional. Para Paciorek (2018), un personaje central del *folk horror* puede ser la bruja de los bosques, el cuco de tierras latinas o el oni de Japón. Además, destaca que hay una literatura que puede ser calificada de *folk horror*: la ficción de terror de Arthur Machen (inspirada en folclore galés), las obras de Algernon Blackwood, M.R. James, Robert Aickman y Alan Garner, así como algunos componentes de la narrativa de horror cósmico de H.P. Lovecraft, en los que puede haber el cruce de presencias alienígenas con viejos cultos y aldeanos que parecen haber perdido la razón. Entonces, cabe formular la siguiente la pregunta: ¿cuáles son los rasgos que determinan que estamos ante una película de *folk horror*?

Para Adam Scovell (como se citó en Paciorek, 2018, pp. 13-14), hay una cadena de elementos que nos permiten identificar una película de *folk horror*: el paisaje, el aislamiento,

¹ “Using these excellent, evocative movies as a blueprint, some have come to define ‘Folk Horror’ as British movies of the late 1960s and ’70s that have a rural, earthy association to ancient European pagan and witchcraft traditions or folklore” (Paciorek, 2018, p. 12).

las creencias morales “distorsionadas” y el acontecimiento/invocación². Paciorek (2018, pp. 14-15) profundiza al respecto. En cuanto al paisaje, frecuentemente es rural, pero también puede ocurrir que las leyendas y ciertas creencias sean llevadas a entornos urbanos o que, bajo los cimientos de una ciudad, exista un pasado ancestral. Por otra parte, el aislamiento no hay que comprenderlo, según dicho autor, en términos de un personaje solitario, sino en función de personajes que se sienten solos ante un grupo que los rodea y cuyas prácticas le resultan ajenas, absolutamente distantes. Tales actos o dogmas ancestrales son justamente aquellas creencias morales que a dichos personajes aislados les resultan “distorsionadas”. Finalmente, el acontecimiento o invocación se produce hacia el final de la película, por ejemplo, como una invocación demoníaca o un sacrificio ritual.

Una película como *Midsommar. El terror no espera la noche* (Ari Aster, 2019) se adscribe al llamado *folk horror*, de manera muy nítida, a través de los cuatro elementos propuestos por Scovell. Unos personajes estadounidenses viajan de la ciudad de Nueva York a la aldea ficticia sueca llamada Hårga, caracterizada por praderas verdes, bosques y construcciones rústicas en la que sus habitantes realizan prácticas paganas (paisaje); ellos se sienten extrañados, perturbados, descolocados ante dichas prácticas (aislamiento), porque las asumen como incomprensibles y perturbadoras (creencias morales “distorsionadas”). En el clímax de la película, la protagonista se integra totalmente a la comunidad y es erigida como “Reina de Mayo”, por lo que, bajo su liderazgo, sacrifica a su pareja, inmovilizándolo con un preparado herbal, durante un ritual en que es quemado vivo con un traje de piel de oso dentro de un granero (acontecimiento).

PLANOS ORALES Y CINEMATOGRÁFICOS DE EXPRESIÓN

En lo que respecta al plano de expresión, la sustancia de la literatura oral aymara está compuesta, por un lado, de componentes sonoros: la voz, así como sus acentos, repeticiones, pausas, ritmo o sus recursos fonéticos y prosódicos característicos por el idioma (aspiración, oclusivas glotales, sufijos deícticos, etc.). Por otro, el cuerpo es sustancia de la expresión: su gesto, su movimiento, su mirada, como también lo es cualquier acompañamiento musical y la audiencia y sus posibles acciones (interrupciones o preguntas), al igual que el espacio en el que se relata. Lo interesante en este punto es realizar un acto autorreferencial. Escribir un artículo sobre la traducción intersemiótica de la literatura oral al cine nos lleva, de modo inevitable, a

² “Landscape, Isolation, Skewed Moral Beliefs, Happening/Summoning” (Scovell, como se citó en Paciorek, 2018, pp. 13-14).

reconocer que nuestro punto de partida no es la literatura oral en sí misma, sino su primera traducción intersemiótica. Según Espino (2015), la literatura oral posee un doble estatuto: el evento y el discurso. Mientras el evento consiste en una combinación de circunstancias que hacen posible o encauzan la producción del texto oral, el discurso no se limita a lo que llega hasta nosotros, pues se construye con el hablante en la presencia inevitable de quienes escuchan. En ese sentido, cada evento resulta único:

Cada vez que vuelve a la memoria y se dice, resulta un *evento único* [...] se establece una dialéctica irrepetible, la que gesta tanto el hablante como el oyente: el hablante evocará situaciones o contextos que están en su entorno para incluir a ese desapegado oyente que pone el oído y se conjuga en ese acto la circunstancia de una estrategia que convoca inevitablemente a ambos. (Espino, 2015, p. 36)

Ese aspecto de la literatura oral, que nos lleva a concebirlo como un “evento único”, nos conduce también a entenderla semióticamente como una experiencia. Para Blanco (2014, p. 101) la experiencia *vivida, en acto*, “es un fenómeno instantáneo, fugaz, efímero, inasible. Ningún tercero tiene acceso a esa experiencia vivida en cada instante”. En ese sentido, proponernos un estudio semiótico de literatura oral implica perder la experiencia en la que se manifiesta. Sería, para decirlo con el mismo autor, hacer una semiótica de sus huellas sensibles: “visuales, auditivas, gustativas, olfativas, plásticas y rítmicas” (p. 101), las cuales quedan registradas en el caso de la literatura oral, por ejemplo, en grabaciones de voz o video, transcripciones escritas o en el relato etnográfico. Por ello, Terán (2008) afirma que la oralidad, en sí, es un hecho único e irrepetible, en un espacio y tiempo específicos, y regida por los principios de territorialidad y temporalidad. En ese orden, podemos recordar que, para Espino (2015), la literatura oral implica cuatro marcas: par dialógico (la ocurrencia uno-otro), acuerdo tácito (la relación implícita uno-otro que se actualiza en la palabra y habilita una creación situada en un momento y circunstancia determinados), espacio (se desarrolla en uno que actúa sobre los códigos que enunciará el narrador-hablante; así la grabadora, el video o la escritura puede captar “tenuemente” el vínculo hablante-oyente) y conversa (la reciprocidad ascendente entre el que dice y el que escucha, en la cual el oyente puede tener diversas reacciones ante la narración, y el narrador o cantor modula lo dicho según la renovación de lo creado en ese mismo instante).

La sustancia de la expresión en la literatura oral es la sustancia de lo efímero, lo instantáneo, lo fugaz. Los encuentros y gestualidades cuerpo a cuerpo, los recursos vocales y las dimensiones espacio-temporales son irrepetibles y se desvanecen en cualquier intento de repetición, ya que cada fenómeno oral retorna siempre transformado. Por ello, el paso hacia la

forma de la expresión (la estructura narrativa) solo puede habilitarse, en el marco de un artículo sobre la traducción intersemiótica de la literatura oral al cine, a través de la transición hacia una ficción de oralidad, como bien lo precisa Ostria González (2001):

Los textos literarios en sus procesos ficcionales suelen "reproducir" diversas modalidades de la lengua oral. Téngase en cuenta, reitero, que esas formas no son exactamente expresiones orales sino representaciones, figuras de oralidad y, por lo tanto, oralidad ficticia. De manera que todo elemento propiamente sonoro (timbre, duración, entonación, intensidad, altura) aparecerá traspuesto en caracteres gráficos, descrito, contado, sugerido, pero jamás en su propia realidad sustancial. (p. 74)

Ello lo podemos notar en esta transcripción de un relato oral tradicional, narrado por Bacilia Coaricona S. y recogido por Quispe Chambi (2004), que lleva por título “Los músicos encantados”:

En cierto lugar del altiplano una banda de músicos, de las que van a las fiestas habían sido contratados para tocar en una fiesta de una comunidad, cumpliendo el trato se habían hecho presente en la fiesta, todos danzaron muy alegres y habiendo acabado la fiesta un tanto tarde y estando algunos un poco mareados, se despidieron para retornar los músicos al lugar de su origen, así se fueron por el camino que atravesaron por el pie de los cerros, al oscurecer se encontraron en el camino con un hombre mestizo, quien luego de saludarles les dijo que él estaba de alferado y estaba en busca de un conjunto de músicos.

Dialogaron con el responsable de la banda de músicos quien previa consulta con el resto aceptó ir a tocar a la fiesta quedando el pago.

El mestizo les había guiado por un lado del camino por medio de cerros donde vieron abrirse una puerta grande, en cuyo interior habían personas que alistaban sus vestimentas para bailar a donde se les invito a ingresar y fueron recibidos con abrazos, aplausos, con flores, pero uno de los músicos se había retirado a un lado de la puerta por hacer sus necesidades fisiológicas, mientras que la puerta se cerraba, el músico volviendo quiso tocar la puerta y vio solo unas rocas en su frente, en vano quiso ubicar la puerta, por lo que decidió volver sólo a su casa, pensando que sus compañeros ya estarían de regreso a su casa al día siguiente.

Al día siguiente avisó a los familiares de los músicos pero no retornaban a sus casa, por lo que al ver que no regresaban decidieron ir a buscar, guiados por el músico que había llegado a su casa, quien les llevó por el lugar que a su criterio se habían quedado, sin embargo algunos escucharon la música, fueron por esos lugares y la dirección de donde se escuchaba era por otro lado, y dicen que hasta ahora a cierta hora se escucha todavía la música.

Asimismo afirman que el mestizo era el anchanchu que les encantó a la Banda de músicos quienes quedaron encantados para siempre. (Quispe Chambi, 2004, pp. 61-62)

Ante la irrupción de una ficción de oralidad, no es posible acceder plenamente a la forma de la expresión, es decir, a toda la estructura narrativa de la literatura oral en su dimensión completa, pues esta se sostiene en la performance viva, en acto, a través de una secuencia de acciones y transformaciones narrativas que involucran la voz, el ritmo, la gestualidad, la relación con el oyente y el conjunto de circunstancias del acto comunicativo. La

transcripción que leemos constituye apenas una sombra de la literatura oral (además registrada originalmente en aymara); sin embargo, puede entenderse como un acto de traducción intersemiótica. Y en esos términos, si apreciamos su estructura narrativa —su división en párrafos, el predominio de una voz narrativa en tercera persona y la ausencia de marcadores de diálogo directo— hallamos en este acto de traducción intersemiótica de lo oral a lo escrito algunos componentes que nos permiten comprender el modo en que *Yana-Wara* realiza esa operación. Pero empecemos primero por la sustancia de la expresión de esta película para volver a ese punto.

La película de Óscar y Tito Catacora, lógicamente, posee una sustancia de la expresión distinta a la de la literatura oral o a la de la transcripción presentada. Dicha sustancia se advierte, por ejemplo, en sus encuadres proclives a la quietud y, de manera particular, en los claroscuros del blanco y negro, así como en el uso del paisaje y del relieve de personas y objetos al estilo de la obra fotográfica de Martín Chambi. No obstante, hay un elemento que, aunque de forma parcial, recupera de la literatura oral: la voz aymara en todos los diálogos. No es la voz que se escucha en directo durante un acto de oralidad, pero sí una voz mediatizada por el diseño y la mezcla de sonido que conserva la aspiración, las oclusivas glotales y los sufijos déicticos propios de tal idioma. Ahora bien, al pasar de la sustancia a la forma de la expresión, vale decir, a la estructura narrativa, encontramos coincidencias significativas con la literatura oral, aunque lo que se presenta aquí sea una apropiación cinematográfica del *anchanchu*.

El largometraje empieza con una voz en *off* de Evaristo, la cual, traducida al español, dice lo siguiente: “La noche que nació Yana-Wara, también nació una estrella en el cielo...”. Por supuesto, veremos imágenes, pero estas van acompañadas de una voz estructurada al estilo de lo que sería el inicio de una narración oral. En una escena posterior, el presidente del consejo comunal le pide que cuente qué es lo que realmente le pasó a su nieta. Así, aparece un lento fundido a negro, un oscurecimiento gradual del encuadre, y a continuación un *flashback* de la infancia de Yana-Wara con la voz en *off* del abuelo que retorna: “La vida de mi nieta Yana-Wara estuvo marcada por la tragedia desde el día en que nació...”. De este modo, vamos viendo el pasado de la nieta de Evaristo y retornamos en *flashforwards* al presente, tiempo en que se encuentra el anciano dando su testimonio con sus propias palabras.

Es cierto que no estamos ante la representación directa de un acto de literatura oral, pero sí se articula un mecanismo propio del cine que construye una oralidad ficticia próxima a la literaria. La versión de Evaristo se sostiene en su relato en *off*, mientras los encuadres que lo

acompañan van desplegando, con sus personajes y situaciones, la historia trágica de Yana-Wara. En efecto, se configura una narración que, aunque trasladada a imágenes cinematográficas, mantiene la lógica de la oralidad y nos conduce finalmente a la figura del *anchanchu* y a los efectos devastadores que ejerce sobre la vida de la protagonista.

En los términos de Espino (2015), se manifiestan los patrones característicos de la literatura oral: par dialógico (la ocurrencia entre Evaristo —uno— y el Consejo Comunal —otro—), acuerdo tácito (el acuerdo para escuchar el relato que da Evaristo para explicar por qué le quitó la vida a su nieta, y en el que el *anchanchu* tendrá un rol central), el espacio (el ambiente en el que se encuentran todos ellos) y la conversa (las reacciones de los miembros del Consejo que lo escuchan, y que más allá de las similitudes con los mecanismos de literatura oral, lleva a tomar una decisión sobre la sentencia que recibirá Evaristo). Y así hay que volver a la narración de “Los músicos encantados”. En la lógica del modelo actancial de Greimas y Courtés (1990), en aquel relato oral transcrito, el *anchanchu* es el gran oponente de un sujeto colectivo dentro de una estructura narrativa que podemos dividir así:

- (1) Los músicos, quienes tienen como objeto de valor el regreso a casa
- (2) La aparición del “mestizo”, quien los invita a tocar en otra celebración a través de una puerta que se abre en los cerros
- (3) El músico que no entró (porque se apartó a hacer sus necesidades) volvió cuando la puerta ya había desaparecido y solo encontró rocas. Regresó solo a su casa y avisó a los familiares, quienes salieron a buscar a la banda, guiados por él. Aunque algunos oyeron música en los cerros, no lograron ubicar su origen. Entonces, entendieron que el “mestizo” era el *anchanchu*, que había encantado a los músicos para llevárselos a otro mundo.

Yana-Wara, bajo esa misma perspectiva actancial, hace también del *anchanchu* el gran oponente que, según el relato de Evaristo, genera un daño irreversible en la vida de la protagonista. Él intenta asumir el rol de ayudante para que, con el apoyo de un sabio, ella logre salvarse de la presencia del *anchanchu*; pero, al igual que los familiares que intentan rescatar a los desaparecidos en “Los músicos encantados”, su esfuerzo resulta infructuoso. Sin embargo, apreciando la forma de la expresión, es importante describir la película de los Catacora en términos de una semiosfera, lo que nos lleva a reconocer de qué manera una figura de la literatura oral como el *anchanchu* forma parte de una estructura narrativa que se cruza con diversas tradiciones cinematográficas foráneas.

LENGUAJES EN FRONTERA

Para Lotman (2018), la semiosfera es el “espacio semiótico necesario para la existencia y funcionamiento de los diferentes lenguajes, y no en cuanto suma de los lenguajes existentes. En un sentido, la semiosfera tiene una existencia anterior a estos lenguajes y se encuentra en constante interacción con ellos” (p. 10). Para el autor ruso, la semiosfera está marcada por la heterogeneidad:

los lenguajes que llenan el espacio semiótico son muy variados y se hallan enlazados unos con otros a lo largo de un espectro que va de una posibilidad completa y mutua de traducción hasta una imposibilidad también completa y mutua de traducción (Lotman, 2018, p. 12).

En tal sentido, podemos hablar de una semiosfera en la cual habitan varios lenguajes, pero entre los cuales destacan, a partir de nuestro interés, la literatura oral que gira sobre el *anchanchu* y el cine hecho por cineastas aymaras que logran traducir esa literatura oral a un lenguaje audiovisual. Este aspecto lo desarrollaremos luego, mas no sin antes destacar, para efectos de lo expresado en el párrafo anterior, el concepto de Lotman de frontera:

Uno de los primeros mecanismos de la individualización semiótica es el de la frontera, que puede ser definida como el límite exterior de una forma en la primera persona [...] Toda cultura comienza por dividir el mundo en “mío”, espacio interno, y “suyo”, espacio externo. (p. 19)

Fontanille (2001), desde la perspectiva de la hipótesis tensiva, tomó el concepto de semiosfera para reflexionar cómo ese aporte exterior, proveniente de ese espacio que está más allá, puede cruzar la frontera de muchas maneras. En los términos del autor francés, podemos notar que, en *Yana-Wara*, hay un aporte exterior de cinematografías lejanas. Hablamos de una frontera por supuesto muy porosa; y en ese ámbito, a propósito de un cine peruano que tiene como fuente la literatura oral, *Yana-Wara* es más próxima al llamado cine de terror regional que se ha realizado en este siglo. En efecto, Bustamante y Luna Victoria (2017) destacan en nuestro cine regional que la “mayoría de los filmes de ficción emplean estructuras de género. La influencia del cine norteamericano de género es evidente en los filmes de horror” (p. 83) y, por otro lado, añaden lo siguiente:

En el cine popular con pretensiones masivas existe, como hemos señalado, una tensión permanente entre una narración de género con fuerte componente de la tradición oral y una estructura aristotélica que los cineastas tratan de incorporar para asemejar sus productos a los del mercado masivo (p. 86).

Es evidente que cintas como la ayacuchana *Qarqacha, el demonio del incesto* (Mélinton Eusebio Ordaya, 2002) o la huancaína *El Tunche. Misterios de la selva* (J. Nilo Inga Huamán,

2007) emplean a los seres míticos que señalan en sus títulos, pero a partir de la asimilación de estéticas y tipología de personajes muy influyentes del terror de aquellos tiempos. La aparición en estas películas peruanas de estudiantes universitarios en espacios que les resultan distantes o desconocidos, junto con el uso en algunas escenas de una cámara en mano temblorosa, remite a la marcada influencia que tuvo en el género la película norteamericana *El proyecto de la Bruja de Blair* (*The Blair Witch Project*, Daniel Myrick & Eduardo Sánchez, 1999). Sin embargo, todo ello se integra a escenarios naturales del país, precisamente aquellos donde circulan los relatos orales, ya sean sobre el ser que se transforma en llama (la *jarjacha*) o sobre aquel de silbido inquietante y forma variable o indefinida (el *tunche*).

Tanto las películas de terror citadas o *Yana-Wara* toman, a propósito de la semiosfera de Lotman, un aporte exterior al que “se le retira todo lo que tiene de específico, se le oculta para asimilarlo mejor a la cultura de acogida” (Fontanille, 2001, p. 246). Al igual que aquellas películas de inicios de siglo, la cinta de los Catacora configura su plano de la expresión gracias a una dinámica reminiscente de la literatura oral, que se entrecruza con la estética del cine de terror, aunque con referentes más diversos. Desde la óptica de Fontanille, estos aportes externos se incorporan en dichas obras cinematográficas, adaptándose a una cosmovisión de origen en la cual se asume como legítima la existencia de los personajes propios de la literatura oral.

Si revisamos las escenas de *Yana-Wara* que refieren de modo directo o indirecto al *anchanchu*, notaremos cómo esos “aportes exteriores” cruzan la frontera para fortalecer la expresividad con que se proyecta la manera en que la literatura oral ha imaginado a dicha entidad. Tomaremos como referencia las etnografías ya mencionadas de Gerardo Fernández Juárez (1998), quien siempre destacó, como se mencionó en la introducción, de qué modo el *anchanchu* se ha caracterizado por un polimorfismo exacerbado:

En las poblaciones próximas al lago Titicaca presenta variantes antropomorfas y zoomorfas. Según los pobladores aymaras, el *anchanchu* acostumbra aparecer por sorpresa en los caminos solitarios, cárcavas y quebradas como alimaña semejante al zorro (*tiwula, qamaqi*) ... En otras ocasiones el *anchanchu* carece de imagen corpórea, adquiere la apariencia de un remolino que envuelve a las personas hasta hacerles perder el juicio. Puede adquirir también la imagen de mujeres (cholitas) que tientan a los caminantes solitarios por su procacidad sexual y la posesión deslumbrante de oro (piezas dentales, aretes, collares y demás abalorios característicos de los “cholos” urbanos). (p. 150)

En efecto, es el polimorfismo el que prevalece en el modo en que aparece el *anchanchu* en algunas escenas de *Yana-Wara*: con la apariencia de un toro o con la forma agigantada de un rostro masculino en una cueva. Lo interesante es que la película introduce dicho polimorfismo a través de una forma de la expresión que recuerda cintas tanto del terror gótico

como del llamado *folk horror*, sobre el cual profundizaremos en el análisis de la sustancia del contenido.

Las dos primeras escenas en que aparece el *anchanchu* muestran a la menor en ángulos picados y primeros planos. Ya sea al interior de una cueva o cubriéndose con un manto, sus gestos de miedo y suspiros evocan un registro expresivo muy cercano al del cine de terror europeo y norteamericano, pues en este último el rostro femenino aterrorizado se convierte en un motivo visual recurrente. En las películas de vampiros europeas, desde *Nosferatu* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, F. W. Murnau, 1922) hasta las producciones británicas de la Hammer protagonizadas por Christopher Lee, entre las décadas de 1950 y 1970, es común ver a mujeres recostadas en camas bajo la amenaza de un ser sobrenatural.

Ese tipo de encuadres, además, se intercala con otros en los que aparece la entidad. En el estilo de muchas cintas de terror gótico, también escuchamos tormentas mientras Yana-Wara enfrenta a este ser. Lo llamativo de la estética del filme de los Catacora es que su acto de traducción intersemiótica vincula al *anchanchu* no solo con esas variantes del terror, sino también con obras de *folk horror* asiáticas que, a su vez, se inspiran en su propia tradición oral. Las imágenes en contrastado blanco y negro de *Yana-Wara*, la niebla baja en escenarios rurales y su modo nocturno de insertar la figura del *anchanchu* recuerdan la forma en que Kaneto Shindō, en clásicos del *folk horror* japonés como *Onibaba* (1964) o *Kuroneko* (*Yabu no naka no kuroneko*, 1968), trabajaba las imágenes de personajes inspirados en la literatura oral japonesa. En un caso, por ejemplo, el demonio femenino está asociado con la máscara *hannya* y en otro con las mujeres fantasma que toman la forma de *yōkai* felinos, con fusión de elementos propios del *nekomata* (gato con cola bifurcada y poderes vengativos) y del *bakeneko* (gato metamórfico que adopta forma humana).

Así, es interesante apreciar cómo *Yana-Wara* actúa como *matrioshka* de otras traducciones intersemióticas que parten de la literatura oral. Las inspiraciones de su modo de expresión son otras formas de expresión a su vez inspiradas en leyendas que ya no siguen solo vivas en la memoria de una comunidad, sino en la propia memoria mundial del cine.

Posteriormente, la película también se desprende de esa referencia a la mecánica propia de lo oral (la voz de Evaristo contando lo que le sucedió a su nieta hasta su muerte) para hacer que la representación del *anchanchu* sea audiovisual en su conjunto. En una de las apariciones que hace este ser frente a la niña, le dice traducido al español: “Tengo un templo de oro, esperándote”. La voz de la entidad está claramente asociada a los relatos orales estudiados por

Fernández Juárez (1998) en el altiplano aymara, en los que dicho personaje es “el dueño del ‘oro vivo’” (p. 150). El mismo autor añade que “el ‘oro vivo’ puede garantizarnos una vida repleta de bienes y abundancia” (p. 151).

Pero el foco que pone *Yana-Wara* en el *anchanchu* gira en torno a la integridad anímica de la menor y al poder inquietante de aquel ser para hacer daño. El sabio que la llevará al enfrentamiento final con el *anchanchu* actúa en función de la restauración de dicha integridad, relacionada a las entidades anímicas de la protagonista, a propósito de lo relatado por Fernández Juárez (2008):

El afán de ingestión que los seres del *Manqha pacha*, mundo “de abajo y de adentro”, buscan y desean con respecto a los humanos (comerles la carne, como hemos visto, y devorarles igualmente el alma, o, para ser más exactos, las diferentes entidades anímicas que integran la persona) constituye el máximo deseo de integración posible. (p. 140)

En ese ámbito, lo que dice aquel sabio es que *Yana-Wara* tiene el “alma” extraviada. Fernández Juárez justamente agrega que los *anchanchus*, al igual que los *kharisiris*, no solo afectan los cuerpos físicos, sino también las referidas entidades anímicas que conforman la noción aymara de persona:

Los *kharisiris* y los *anchanchus* contribuyen tanto a las aperturas de los cuerpos humanos y a su evisceración como a la de las entidades anímicas (*ajayu*, *animu* y coraje) que integran el concepto aymara de ‘ser humano’, *jaqi*, cuya pérdida supone formas variables de aflicción, enfermedades e incluso la locura. (2008, p. 120)

En la secuencia del enfrentamiento final con el *anchanchu*, el *yatiri* llega a la cueva acompañado de Evaristo y *Yana-Wara*, y lleva consigo una llama que luego desaparece en la escena siguiente al interior, lo que sugiere, a partir de un plano de detalle de las manos del sabio, que la ofrenda consiste en el corazón del animal. En ese momento, el *yatiri* presenta el sacrificio para que el ser restaure la integridad anímica de la niña, mientras le pide perdón. Un fuego intenso ilumina lo alto de la cueva y se escuchan inquietantes sonidos de aves.

Se nos presentan una imagen y unos sonidos que remiten también al cine de horror gótico, de la misma manera que la vela encendida que aparece en escenas previas cuando la menor percibe a solas la presencia amenazante del *anchanchu*; asimismo, evoca los candelabros que acompañan a personajes aislados en este tipo de filmes (y que se encuentran en obras literarias del terror gótico). A diferencia de las escenas anteriores, aquí el ser proveniente de la literatura oral se manifiesta como un rostro espectral en medio de una iluminación cada vez más parpadeante. Fuera de campo, los diálogos y ruidos sugieren la lucha encarnizada entre el *yatiri* y el *anchanchu*. Por su parte, y de manera significativa, los tonos

blanquecinos rodeados de sombras con que se representa a la entidad recuerdan el rostro fugaz del demonio Pazuzu en *El exorcista* (*The Exorcist*, William Friedkin, 1973).

Aun cuando la forma de la expresión con que aparece el *anchanchu* constituye una traducción intersemiótica de referentes del cine de terror norteamericano, europeo o asiático, esta sigue siendo fiel, según lo señalado por Fernández Juárez (2008), a la manera en que la literatura oral concibe a este personaje. Más allá de que esta y otras escenas de *Yana-Wara* puedan remitir tanto a un clásico del exorcismo como a un título de culto del *folk horror* como *Il Demonio* (Brunello Rondi, 1963) —donde una mujer, al igual que la protagonista de los Catacora, sufre padecimientos físicos y sexuales, aunque por ser considerada bruja—, la película plantea un matiz. En *Yana-Wara*, la comparación con esos filmes funciona solo en un sentido meramente intertextual: la protagonista no es víctima de una posesión diabólica en clave judeocristiana, tal como ocurre en apariencia en Rondi y de modo explícito en Friedkin. El *anchanchu*, en la escena descrita, es un ser con quien se puede combatir, pero también negociar a través de la ofrenda.

DE LA IDEOLOGÍA AL GÉNERO

Por todo lo mencionado, cabe indicar que, en el plano del contenido, *Yana-Wara* preserva y reactualiza la cosmovisión aymara descrita en torno al *anchanchu* (vid. Fernández Juárez [2008]). En la diégesis, esta entidad desempeña un papel activo: interviene en la vida y el cuerpo de los personajes. En términos semióticos, dicha cosmovisión sostiene la “ideología del texto” (sustancia del contenido), la cual se basa en un orden relacional andino: reciprocidad (intercambio ritual con el *anchanchu* y la *Pachamama*; recuperación de la integridad anímica y restauración del equilibrio), intervención de entidades no humanas y justicia comunitaria.

Por su lado, Valencia (1999) recuerda que el dar y recibir es un rasgo fundamental de la reciprocidad aymara y se extiende más allá de las relaciones humanas hasta alcanzar a todos los elementos del universo:

el hombre, la tierra, los animales y toda la naturaleza. Por ello, mantener el equilibrio, dentro y entre los grandes componentes de su universo, es fundamental. Un equilibrio que no es algo estático, inmóvil, ni un estado permanente de tranquilidad, sino algo dinámico, algo que existe en principio y, al mismo tiempo, debe ser buscado y realizado continuamente (p. 26).

El *anchanchu* es comprendido desde esa mirada, como bien lo afirmó en una entrevista el cineasta Tito Catacora:

Mi contribución sería, en este contexto, la referencia a los espíritus tutelares y malignos. Para mí, no es simplemente un mito, sino una realidad palpable. He escuchado a esas deidades con

mis propios oídos; no se trata de sueños. Aunque nunca los haya visto, ya que estos encuentros suelen ocurrir en la oscuridad, toda esa experiencia auditiva la he plasmado en la película. Por ejemplo, al representar al Anchanchu, me esforcé por imaginar su actitud, sarcasmo, y demás rasgos. Este ser no es similar al demonio o al diablo que hemos concebido desde la perspectiva occidental. En el caso del Anchanchu, es un ser un tanto gracioso, algo malévolos, pero también beneficioso. Su existencia es crucial, ya que, sin él, la situación en las minas podría empeorar. Sabemos que el Anchanchu es poderoso: se protege a sí mismo, regula el comportamiento humano y se defiende. Hemos fundamentado nuestra narrativa en esta importante presencia. (como se citó en Bustamante & Cabrejo, 2024, párr. 16)

En la misma entrevista, Tito Catacora nos ofrece una actualización de cómo ahora se desarrollan relatos del *anchanchu* a propósito de la imagen del toro que tiene dicho ser en la película:

Sí, parece que el toro existió hace apenas unos 500 años en el contexto andino, pero ha evolucionado para que sea considerado el Anchanchu. Por ejemplo, conozco un lugar llamado Ancasaya, en Acora, que es muy grande y redondo. Es allí donde reside el Anchanchu. Ahí se encuentra su sirena, y por las noches no nos atrevemos ni a mirar, nos da temor. Muchas personas han afirmado que el toro emerge de ese lugar. Esta idea se trasladó a la película, lo que inspiró la forma de toro en la misma. Aunque sabemos que el Anchanchu puede aparecer de otras formas, creo que esta decisión fue muy acertada. (como se citó en Bustamante & Cabrejo, 2024, párr. 39)

Por un lado, el director refiere lo que muchos afirman en tiempos recientes del *anchanchu*; por otro, reconoce su existencia. Ante ese panorama, surge una pregunta sobre esa sustancia del contenido que es la ideología aymara: ¿cómo se le da forma a esa sustancia? Como bien lo habíamos indicado desde la perspectiva de la glosemática narrativa de Zavala (2023), la forma del contenido es el género a través del cual se configura tal ideología. Y así volvemos al inicio: ¿cómo es que los elementos propios del llamado *folk horror* son parte del acto de traducción intersemiótica que realiza *Yana-Wara* con la literatura oral?

Como se indicó, Paciorek (2018), retomando las ideas iniciales de Adam Scovell, afirma que una película de *folk horror* se define por la presencia encadenada de cuatro componentes: el paisaje, el aislamiento, las creencias morales “distorsionadas” y el acontecimiento o invocación. Si bien “Los músicos encantados”, el relato oral transcrito líneas arriba, no es una película (aunque puede considerarse, por supuesto, un texto inscrito en una visión amplia del *folk horror*), la comparación resulta útil para comprender con mayor precisión cómo *Yana-Wara* se enraíza en la tradición oral.

En “Los músicos encantados”, los cuatro componentes propuestos por Scovell para el *folk horror* se manifiestan de modo particular o, más bien, parcial. Hay un paisaje rural, con cerros y caminos, y una montaña que funciona como umbral hacia lo sobrenatural. El

aislamiento se materializa en el músico que, al separarse brevemente del grupo, percibe con extrañeza la desaparición inexplicable de los otros.

Sin embargo, la idea de “creencias morales distorsionadas” no aplica aquí del mismo modo: cuando el relato atribuye la desaparición al encantamiento que ejerce el *anchanchu* (que se presenta con apariencia de mestizo), ello no se percibe como una creencia ajena o desviada, sino como plausible y en consonancia con la cosmovisión aymara descrita por las etnografías citadas. En esa clave, “Los músicos encantados” no configura un clímax de horror “folclórico” por contraste moral, sino una resolución afín con las creencias que articulan el relato. Por ende, es importante observar que *Yana-Wara*, sin lugar a duda, emplea elementos propios del *folk horror* para traducir la literatura oral al cine, pero, a la vez, los resignifica desde la ideología que hemos descrito. En la película de los Catacora asistimos a una forma de expresión que integra referentes estéticos del *folk horror* (como los de Kaneto Shindō y Brunello Rondi) y también un contenido que subvierte, en términos de Scovell, el tercer componente de este subgénero de terror (“creencias morales distorsionadas”), dado que lo rearticula en la semiosfera andina. En efecto, se nos presenta el paisaje rural por medio del cual se siente el *anchanchu* a través de campanadas e imágenes zoomórficas y antropomórficas; y de igual manera el aislamiento de *Yana-Wara*, perturbada por la presencia variable de esa entidad que no alcanza a comprender. Pero, como en “Los músicos encantados”, el *anchanchu* no encarna una moral “distorsionada”, sino una fuerza reconocida en la cosmovisión aymara con la que incluso se negocia, como ya se dijo, por medio de una ofrenda.

El acontecimiento final con aquel ser, si bien parece un clímax de terror (con el uso del fuera de campo para sugerir el enfrentamiento del *yatiri* y el *anchanchu* vía gritos, exclamaciones y destellos de luz que insinúan la violencia de la acción), se prolonga hacia un desenlace que se distancia de los elementos propios del género y nos conduce, en realidad, a identificar rasgos de la tragedia en su vertiente griega. Esto complejiza las traducciones intersemióticas que propone *Yana-Wara*. Al inicio de la película, la voz en *off* de Evaristo, traducido al español, dice lo siguiente:

La noche que nació Yana-Wara también nació una estrella. La Pachamama la miró con angustia y le dijo: Ay mujercita ¿por qué no naciste varoncito? Entre amaneceres y atardeceres, la Pachamama la amamantó sin desvanecer; de su pecho creció nutrida de dolor y comenzó a morir de tanta tristeza. ¡Yana Wara! ¡Hija de la Pachamama!

En escenas posteriores, cuando el consejo comunal interroga a Evaristo por la muerte de Yana-Wara, cuenta lo siguiente con relación a la muerte de los padres de ella, también con voz en *off*:

La vida de mi nieta Yana-Wara estuvo marcada por la tragedia desde el día en que nació. La madre de Yana-Wara murió cuando ella vino a este mundo...

Desgraciadamente, el padre de Yana-Wara murió aquel día. Sin embargo, Yana-Wara sobrevivió milagrosamente quizá sea porque la Pachamama así lo destinó.

Lo cierto es que en la escena del enfrentamiento final del *yatiri* con el *anchanchu*, este personaje afirma que él fue quien salvó a Yana-Wara del rayo que le quitó la vida a su padre. Así, agrega que ella le pertenece y que es su mujer. De este modo, se advierte un diálogo con la estructura fatalista de la tragedia griega en que el destino de los personajes se encuentra “escrito” desde el nacimiento y los conduce inevitablemente a la desgracia. Como en *Edipo rey* de Sófocles, en que el protagonista está marcado por un oráculo que anuncia que matará a su padre y desposará a su madre, Yana-Wara nace bajo el signo de la tragedia: la muerte de su madre el día de su nacimiento y el de su padre, posteriormente, son el presagio de una vida bajo condena. La voz en *off* que atribuye a la *Pachamama* un destino de dolor para la niña remite al *fatum* griego, esa fuerza ineludible que, en Esquilo, determina el sacrificio de Ifigenia por parte de Agamenón en la obra homónima o que, en Eurípides, empuja a Medea a consumir el filicidio.

Pero es pertinente resaltar que la película de los Catacora no traduce mecánicamente un esquema fatalista griego a claves andinas ni “reemplaza” un panteón por otro; más bien, reordena ese horizonte desde la relacionalidad aymara. La *Pachamama* no opera como una “diosa olímpica” trasladada, sino como principio de vínculo y reciprocidad que orienta trayectorias y exige equilibrio; y el *anchanchu* no es un “equivalente” de divinidades trágicas, y sí, en cambio, una entidad del *manqhapacha* cuya agencia se negocia ritualmente (ofrenda, restitución anímica). En ese orden, la forma trágica se enlaza con el *folk horror*, pero queda subordinada a la primacía de la cosmovisión aymara sin incurrir a homologaciones.

La noción de culpa, en *Yana-Wara*, se configura desde una fatalidad distinta: el reclamo del *anchanchu* sobre la integridad corporal y anímica de la niña instala una cadena de pérdidas que la comunidad intenta negociar en el sentido ritual ya descrito, pero sin éxito. Por tal motivo, el gesto final de Evaristo no surge por decisión soberana, como la de Creonte en *Antígona*, sino como respuesta desesperada ante un desajuste que no logra resolverse. En este horizonte, la

“culpa” no opera como yerro individual (*hamartia*), y sí como efecto de una agencia no humana que reordena los vínculos y limita el margen de acción de los vivos.

Por otro parte, el exilio de Evaristo, sancionado por el consejo comunal, remite al castigo en la tragedia griega, aunque con la particularidad de la cosmovisión aymara. No se le condena por ser un “mal hombre”, pues se reconoce que actuó para evitarle más sufrimiento a su nieta, sino porque su acto ha producido una ruptura que no admite perdón humano. En ese aspecto, Spang (2009), respecto de la tragedia que nos ocupa, también considera un rasgo especial de la mentalidad griega:

su creencia en la ambivalencia de todos los sucesos; por ello en la tragedia ni triunfa el justo ni está derrotado el malo; ambas situaciones no serían trágicas, sino triviales; producirían satisfacción y no temor y compasión llevando a la purificación como lo postula Aristóteles (p. 1302).

Por eso mismo, dicho autor añade que “el hombre trágico [...] no puede hacer el bien sin hacer el mal, es culpable e inocente a la vez. El castigo del protagonista ni es merecido ni es desdicha inmerecida, sino las dos cosas” (p. 1315). Pero más allá de esa coincidencia con la tragedia griega, el consejo (cuidadoso de no ofender a las deidades tutelares) confisca sus bienes y lo destierra definitivamente de la comunidad, hecho que evita, por su edad, una sanción mayor. Aun cuando esto dialogue con modelos clásicos, el exilio opera como medida de equilibrio dentro de la justicia comunal y del orden cosmorelacional andino, debido a que quedar fuera de la comunidad equivale a estar fuera del amparo de la *Pachamama*.

A MODO DE CONCLUSIÓN: LOS MODOS DE EXISTENCIA DE LA TRADUCCIÓN INTERSEMIÓTICA

Como hemos podido notar, la traducción intersemiótica analizada a través del prisma de la glosemática narrativa, propuesta por Lauro Zavala (2023), nos permite apreciar cómo ese evento único llamado literatura oral puede ser abordado en los planos de expresión y contenido identificando cómo otro fenómeno que es el cine conserva o varía su sustancia o su forma. De este modo, una entidad como el *anchanchu*, que circula de generación en generación a través de los relatos orales, también deambula, al igual que la *qarqacha*, el *pishtaco* o el *kharisiri*, en el cine peruano.

Las variaciones del *anchanchu* en *Yana-Wara* muestran que la sustancia de la expresión cinematográfica es esencialmente distinta de la literatura oral. No obstante, la película recupera en su forma de expresión la lengua y el habla aymaras con las que se transmite esa tradición y,

además, funciona como un espejo cercano a la experiencia de la oralidad en la escena en que Evaristo es convocado por el consejo comunal para explicar por qué dio muerte a su nieta. En ese pasaje, el anciano construye un relato que, dentro de la ficción, incorpora varios rasgos característicos de la literatura oral señalados por Espino (2015), a saber: el par dialógico, el acuerdo tácito, el espacio y la conversa.

La forma de la expresión cinematográfica también se vincula con componentes propios del género de terror, en particular del *folk horror*. Asimismo, *Yana-Wara* toma elementos estéticos de cintas norteamericanas, europeas y asiáticas para dar forma cinematográfica a una entidad característica de la literatura oral. En el plano del contenido, se sostiene la cosmovisión aymara; es más, semióticamente, esta cosmovisión fundamenta la “ideología del texto” (sustancia del contenido). En la forma del contenido (el género), la película instrumentaliza códigos del *folk horror* y ecos trágicos como mediaciones formales, sin que ello desplace la preeminencia de dicha cosmovisión.

Entonces, hablar de la literatura oral como texto de salida y del cine como texto de llegada en la traducción intersemiótica nos lleva a pensar en dicha literatura como un fenómeno intrínsecamente inasible en un estudio de estas características, pero sí reconocible, para decirlo en términos de Greimas y Courtés (1990, pp. 263-264), en distintos modos de existencia. A partir de ellos, Fontanille (2001, pp. 238-239) reconoce los modos de existencia de las magnitudes semióticas: *virtual* (es parte de un sistema de reglas o posibilidades que aún no se expresan, pero que sirven de base para crear sentido), *actual* (se halla cuando una de esas posibilidades se manifiesta en un discurso concreto), *real* (en este modo, las formas del discurso se materializan y se encuentran con la realidad física o sensible) y *potencial* (cuando una magnitud permanece implícita o subyacente en el discurso y, por su fuerza o reconocimiento, puede convertirse en un motivo disponible para otros discursos).

Si hablamos del proceso que lleva a la concreción de la literatura oral, podemos hablar de una memoria colectiva que, en un modo *virtual*, posee entre sus posibilidades de expresión literaria a entidades como el *anchanchu*, ser que puede *actualizarse*, es decir, ser referido directamente en un relato que va a formar parte de toda la experiencia *real* de la literatura oral. Tal experiencia contempla un intercambio vivo entre narrador y oyente, basado en el diálogo, el acuerdo tácito, un espacio compartido y la conversa que moviliza el relato en cada instante. Todo ello bajo los conceptos propuestos por Espino (2015), quien afirma que: “Cuando decimos memoria colectiva estamos aludiendo a la condición de sujetos que actualizan el

recuerdo a través del relato, del discurso, una historia, casi siempre afectiva, por la cual podemos remontar el mundo” (p. 64).

Por otro lado, el *anchanchu* se encuentra en el modo *potencial* a través de un estado latente y disponible para ser asimilado en otros discursos, tal como el cinematográfico o, incluso, el de las redes sociales: es común ver videos en YouTube o Tik Tok de personas grabándose a sí mismas o realizando videos con edición e imágenes creadas con inteligencia artificial en los cuales se relatan historias sobre el *anchanchu* y otros seres míticos de nuestra literatura oral.

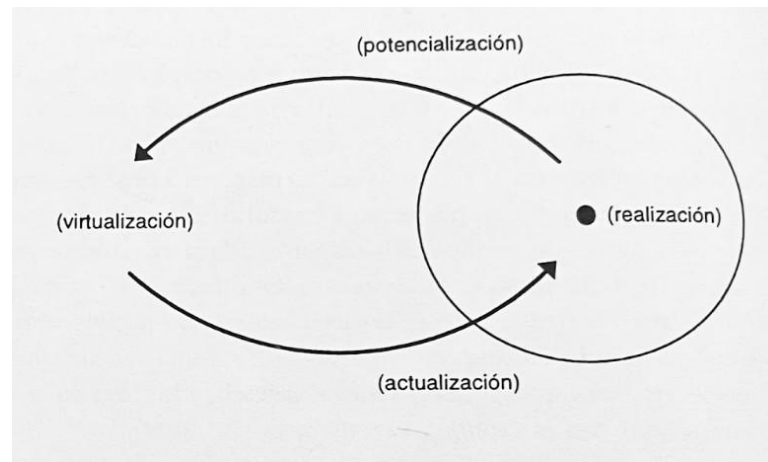
En el modo *potencial*, podemos comprender el horizonte recorrido en este artículo, vale decir, los modos de existencia de la literatura oral en la traducción intersemiótica del cine, y que puede leerse desde la glosemática narrativa de Zavala (2023). La literatura oral, entendida como experiencia única y al traducirse intersemióticamente, deviene *virtual* (trabajamos con sus huellas), pero muchos de sus rasgos, tal como se narran y re-narran en el tiempo, circulan en la memoria colectiva y configuran la cosmovisión de una comunidad. Cuando estos rasgos se textualizan en el filme, alimentan la sustancia del contenido, la “ideología del texto”.

En el caso de *Yana-Wara*, los motivos y creencias sobre el *anchanchu*, transmitidos de generación en generación, se traducen a la sustancia de la expresión cinematográfica: la materialidad audiovisual. En el modo *real*, dicha materialidad se vuelve sensible y en la forma de la expresión se organiza (mediante montaje, fotografía en blanco y negro y diseño sonoro) para “encarnar” al *anchanchu*, según códigos del cine de terror y, en particular, del *folk horror*.

En el modo *potencial*, identificamos la forma del contenido: el género que subyace a la forma de la expresión y que puede aplicarse en distintos discursos. En este caso, se reconoce la estructura del *folk horror*, atravesada por componentes de la tragedia griega y que son traducidos a la cosmovisión aymara (lo que implica al *anchanchu* y a la *Pachamama*). Por ello, en el gráfico de los modos de existencia propuesto por Fontanille (2001), nuestro análisis resulta coherente, pues el modo *potencial*, por su proximidad con el *virtual*, explica cómo la ideología del texto (sustancia del contenido), sostenida por la cosmovisión aymara, incide también en la configuración de la forma del contenido.

Figura 2

Los modos de existencia y el campo de presencia



Fuente: Fontanille (2001, p. 231)

El diagrama circular de arriba (ver Figura 2) se denomina *campo de presencia*, y, como señala Blanco (2008), “es antes que todo un campo de presencia sensible y perceptible” (p. 100). Desde esta perspectiva, el análisis de la traducción intersemiótica sugiere que un texto de llegada cinematográfico, más allá de sus licencias, puede, como en *Yana-Wara*, mantener respeto y sintonía con la semiosfera del texto de partida.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIRRE PÉREZ, F., & TORRES VITOLAS, M. A. (2022). El cine del sur andino peruano sobre el conflicto armado: género cinematográfico e hibridez desde los márgenes del establishment de Lima. *Conexión*, (17), 129-148. <https://doi.org/10.18800/conexion.202201.005>
- BEDOYA, R. (2016). Miedo y memoria en el cine andino de horror. *L'Âge d'or. Revista de estudios del imaginario*, (9), 1-10. <https://doi.org/10.4000/agedor.1220>
- BLANCO, D. (2008). *Vigencia de la semiótica y otros ensayos*. Universidad de Lima.
- BLANCO, D. (2014). En busca de la experiencia perdida. *Contratexto: Revista de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Lima*, (22), 93-108.
- BUSTAMANTE, E., & CABREJO, J. C. (2024, 21 de marzo). Tito Catacora: “Para nosotros, *Yana-Wara* tiene vida propia”. *Ventana Indiscreta*. <https://www.ventanaindiscreta.ulima.edu.pe/post/tito-catacora-para-nosotros-yana-wara-tiene-vida-propia>
- BUSTAMANTE, E., & LUNA-VICTORIA, J. (2014). El cine regional en el Perú. *Contratexto*, (22), 189-212. <https://doi.org/10.26439/contratexto2014.n022.95>

- BUSTAMANTE, E., & LUNA-VICTORIA, J. (2017). *Las miradas múltiples. El cine regional peruano. Tomo I*. Universidad de Lima.
- ESPINO, G. (2015). *Literatura oral. Literatura de tradición oral*. Pakarina ediciones.
- FERNÁNDEZ JUÁREZ, G. (1998). Iqiqu y anchanchu: Enanos, demonios y metales en el altiplano aymara. *Journal de la Société des Américanistes*, 84(1), 147-166.
- FERNÁNDEZ JUÁREZ, G. (2008). Terrores de agosto: La fascinación del Anchanchu en el altiplano aymara de Bolivia. En G. Fernández Juárez & J. M. Pedrosa (Eds.), *Antropologías del miedo. Vampiros, sacamantecas, locos, enterrados vivos y otras pesadillas de la razón* (pp. 119-144). Calambur.
- FONTANILLE, J. (2001). *Semiótica del discurso*. Universidad de Lima.
- GREIMAS, A. J., & COURTÉS, J. (1990). *Semiótica: Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Gredos.
- HJELMSLEV, L. (1984). *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Gredos.
- LOTMAN, I. (2018). *La semiosfera*. Universidad de Lima.
- MORALES, J. (2024). Marcos Yauri Montero. La crítica literaria que escribe la voz. En M. Yauri Montero, *Laberintos de la memoria: Reinterpretación de relatos orales y mitos andinos* (pp. 7-23). ALDO Editores Importadores.
- OSTRIA GONZÁLEZ, M. (2001). Literatura oral, oralidad ficticia. *Estudios Filológicos*, (36), 71-80. <http://dx.doi.org/10.4067/S0071-17132001003600005>
- PACIOREK, A. (2018). Folk horror: From the forests, fields and furrows: An introduction. En A. Paciorek, G. Malkin, R. Hing, & K. Peach (Eds.), *Folk horror revival: Field studies. Essays & interviews* (pp. 12–25). Wyrd Harvest Press.
- PACIOREK, A. (2021). Wouldst thou like to see the world. En K. La Janisse (Ed.), *All the haunts be ours* (pp. 13-17) [Booklet]. Severin Films.
- QUISPE CHAMBI, E. (2004, octubre). Diseño educativo para culturas de tradición oral: Traducción de cuentos y tradiciones orales en aimara (Documento de avance). Academia Peruana de la Lengua Aymara (APLA). <https://ajayularevista.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/03/cuentos-aymaras.pdf>
- SPANG, K. (2009). Géneros literarios. En M. Á. Garrido Gallardo (Ed.), *El lenguaje literario. Vocabulario crítico* (pp. 1211-1344). Síntesis.
- TERÁN, J. (2008). ¿Desde dónde hablar? Dinámicas. Oralidad – escritura. Andes Books.
- TORRES, M. A. (2021). *Tunches, pishtacos y jarjachas: formas enunciativas del miedo en el cine regional andino peruano*. En *Proceedings of the 14th World Congress of the*

International Association for Semiotic Studies (Tomo 4) (pp. 111-119). IASS/AIS.
<https://doi.org/10.24308/IASS-2019-4-009>

VALENCIA, N. (1999). *La Pachamama: revelación del Dios creador*. Centro Cultural Abya-Yala. Recuperado de https://digitalrepository.unm.edu/abya_yala/114/

YAURI MONTERO, M. (2024). *Laberintos de la memoria: Reinterpretación de relatos orales y mitos andinos*. ALDO Editores Importadores.

ZAVALA, L. (2009). La traducción intersemiótica en el cine de ficción. *CIENCIA ergo-sum*, 16(1), 47-54.

ZAVALA, L. (2023). *Estética y semiótica del cine: Hacia una teoría paradigmática*. Universidad Nacional Autónoma de México.