

**METÁFORA
REVISTA
DE LITERATURA
Y ANÁLISIS
DEL DISCURSO**

Nº 16

A decorative background pattern consisting of numerous thin, light gray wavy lines that create a sense of movement and depth, primarily visible on the right side of the page.

EDITORIAL

DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.254>

La revista *Metáfora* llega al número 16 con un *dossier* titulado “Literatura y cine”, que estuvo a cargo del docente sanmarquino Javier de Taboada y compuesto por nueve trabajos. El primero de ellos es de Marlon Aquino, quien indaga el concepto de “vida celuloideal”, en diálogo con el contexto actual, a partir de la novela *Vidas de celuloide* de Rosa Arciniega. El segundo artículo está a cargo de Eduardo Yalán y Sebastián Pimentel, y ambos autores exploran la producción teatral y poética de César Vallejo con respecto al cine, al tiempo que vertebran su discusión en función del concepto de “doble”. Luego, el siguiente trabajo corresponde a Emilio Bustamante, quien rastrea las representaciones del condenado andino en el cine regional peruano y cuáles pudieron ser sus influencias foráneas. Desde otra perspectiva, la cuarta investigación, a cargo de Gianfranco Rojas, indaga acerca de los puentes dialógicos existentes entre “Las babas del diablo” de Julio Cortázar y *Blow-up* de Michelangelo Antonioni, sobre todo partiendo de nociones como “lo real” o “la mirada”. El quinto trabajo, de José Carlos Cabrejo, pretende defender que la película peruana *Yana-Wara* se comporta como un caso singular de traducción intersemiótica, es decir, que va de la literatura oral al lenguaje cinematográfico.

Siguiendo con el *dossier*, el sexto artículo es de Antonio Rodríguez, quien procura realizar un análisis de ciertos elementos narratológicos (personaje y acción) de *La novia*, entendida como una adaptación de *Bodas de sangre*. En el séptimo trabajo, por su parte, Omar Guerrero se detiene en el rol del cine, leído desde la intertextualidad, presente en la novela *El mundo sin Xóchitl* del escritor peruano Miguel Gutiérrez. Luego de ello, el octavo artículo es de Stefano Rodríguez, quien emplea la hermenéutica con el objetivo de analizar el texto cinematográfico para advertir sus particularidades y sus características de cohesión e inmanencia. El último trabajo corresponde a Benjamín Rivaya y Tatiana Chávez, y ambos se concentran en cómo los derechos humanos aparecen en las adaptaciones cinematográficas de algunas obras de Mario Vargas Llosa.

A su vez, *Metáfora* propone una sección miscelánea que la articulan cuatro trabajos de diversa índole. El primero es de Lizeth Barón y gira en torno a cómo la violencia es uno de los ejes rectores en *Las bestias de agosto* de Enrique Posada. El siguiente trabajo, cuya autora es Claudia Pulido, explora *La idea natural* de María Negroni a través de lo que comprende conceptualmente bajo los parámetros de un herbario poético. El tercer trabajo, escrito por Antonio Díaz, desarrolla y expone argumentos filosóficos en favor de lo que el autor llama lo

“sublime-acumulativo” en función del análisis literario (específicamente, el poético). Esta sección lo cierra el artículo de Marina Ferrero-Concha, Macarena Concha y Esperanza Ibarra, quienes se concentran en tres autores mapuches (Elicura Chihuailaf, Leonel Lienlaf y Lorenzo Aillapán) a partir de lo ecopoético y de la denuncia tejida en dichos textos literarios.

Cabe resaltar, además, que *Metáfora* trae una entrevista a Guissela Gonzales Fernández, destacada docente e investigadora sanmarquina que reflexiona sobre las literaturas no canónicas y de qué manera la crítica literaria oficial ha privilegiado no solo a cierto tipo de escrituras, sino también a un grupo particular de autores en la tradición literaria peruana. Esto, desde la perspectiva de la entrevistada, instaura barreras para que el “canon” sea siempre el mismo (u homogéneo) y para que sea institucionalizado por el mismo conjunto de críticos, estudiosos e investigadores, que casi siempre han nacido en la región Lima o escriben desde ella. En consecuencia, Gonzales opta por ampliar la mirada e incluir una serie de escrituras que, lamentablemente, han quedado relegadas al margen por cuestiones relacionadas con el centralismo y el racismo, por citar solo dos factores.

Finalmente, el presente número de *Metáfora* culmina con cuatro reseñas. La primera, escrita por Edward Álvarez, aborda una antología titulada *Muestra de poesía contemporánea del Perú. Presentando a 5 poetas de Arequipa*, de María Miranda. La segunda reseña, a cargo de Jhonny Pacheco, explora el libro *Interculturalidad y sujeto migrante en la poesía de Vallejo, Cisneros y Watanabe*, de Camilo Fernández, y evalúa de qué manera estos tres escritores muestran, en la poesía, cuestiones complejas como el diálogo entre distintas matrices culturales y la condición del sujeto migrante. La tercera reseña, escrita por Mario Alfonso Lanao, se enfoca en el libro *La máquina de hacer poesía*, de Luis Alberto Castillo, y enfatiza en el papel de la máquina ya no tanto como objeto representado en los textos literarios, sino como entidad material que permite diversos agenciamientos. Por último, la cuarta reseña está a cargo de Lennin Melendez, quien se concentra en el libro *La retórica neobarroca y la construcción del discurso erótico en la poesía de Carlos Germán Belli* de Alejandro Mautino.

LA BÚSQUEDA DEL SENTIDO DE LA VIDA MEDIANTE LA VIOLENCIA EN *LAS BESTIAS DE AGOSTO* (1964)

THE SEARCH FOR THE MEANING OF LIFE THROUGH VIOLENCE IN *LAS BESTIAS DE AGOSTO* (1964)

Lizeth Barón Ruiz
Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia
Lizethbaronr@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0001-6997-3498>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.255>

Fecha de recepción: 02.03.25 | Fecha de aceptación: 08.05.25

RESUMEN

En este artículo se analizará cómo en *Las bestias de agosto* (1964), dentro de una sociedad irracional y carente de sentido, la violencia se convierte en el medio para encontrar un propósito vital. Para exponer esta idea en su plenitud, primero se reflexionará cómo en la obra pueden leerse estas características del contexto social, para luego examinar la forma en que la violencia les permite a algunos personajes (el coronel, Beto y Gro) construir el sentido de su existencia alrededor del poder, del dinero, del placer y de los ideales. En la novela se deduce que tanto el Estado como sus detractores utilizan las mismas estrategias para perpetuar el conflicto. Ambos crean a un enemigo con el fin de justificar la violencia, construir una identidad colectiva y promover la superioridad moral; al tiempo que coaccionan a sus militantes para que renuncien a su dignidad y habilidad para pensar con el objeto de seguir órdenes; e instauran principios basados en la hipocresía, la superioridad moral, la contradicción y el maniqueísmo.

PALABRAS CLAVE: Novela de la violencia, Colombia, *Las bestias de agosto*, Enrique Posada, literatura de la violencia.

ABSTRACT

This article examines how, in *Las bestias de agosto*, within an irrational and senseless society, violence becomes the primary means of finding a vital purpose. To fully expound on this idea, the analysis will first reflect on how the novel portrays these characteristics of their social environment and will then explore how violence allows certain characters—such as the Colonel, Beto, and Gro—to construct meaning of their existence around power, money, pleasure, and ideals. The narrative suggests that both the State and its detractors employ similar strategies to perpetuate the conflict. Both create an enemy to justify violence, forge a collective identity, and promote moral superiority. They coerce their militants to abandon their dignity and critical thinking to follow orders. Additionally, they establish principles rooted in hypocrisy, moral superiority, contradiction, and a Manichaeian worldview.

KEYWORDS: Colombian Violence novel, *Las bestias de agosto*, Enrique Posada, Literature of Violence, vital meaning in violence.

INTRODUCCIÓN

En este texto se analizará cómo dentro de una sociedad mentirosa, irracional y carente de sentido, la violencia puede transformarse en un medio que le permiten al coronel, Beto y Gro encontrar un propósito vital. Para exponer esta idea en su plenitud, primero se realizará una sinopsis de la obra, dado que es poco conocida, seguida de una contextualización de la misma. Luego se presentará un breve marco conceptual en el cual se abordará la definición de novela de la violencia, sus fases y las maneras en que la violencia ha sido representada en dicha literatura. Posteriormente, se reflexionará cómo en la novela pueden leerse las características del contexto social mencionadas antes y, finalmente, se examinará la forma en que la violencia les permite al coronel, Beto y Gro construir el sentido de su existencia alrededor del poder, del dinero, del placer y de los ideales a lo largo de los cinco apartados que conforman este escrito, a saber: (I) Una sociedad mentirosa, irracional y carente de sentido; (II) El hambre de poder, dinero y placer de un coronel analfabeto; (III) Beto, el narciso feo que se vende al mejor postor; (IV) Gro, el héroe derrotado dispuesto a “dar su vida” por la revolución y (V) Rojos-azules, comunistas-capitalistas, izquierda-derecha... ¿Son todos iguales?

Las bestias de agosto (1964), de Enrique Posada, consta de 19 apartados separados por una marca gráfica en la que se muestran dos bandos opuestos: los detractores y el Estado. Gro Benítez, su esposa Neli Suárez y el círculo social de esta (Sonia, Beto, Leo Bernal y Fabio) forman parte del primero. El coronel y Beto (solo por conveniencia) representan la contraparte del Estado. En la obra, prima una narración fragmentada que se entrelaza con los pensamientos e impresiones de cada personaje, y se enfoca en la pareja Neli-Gro.

La trama inicia con las reflexiones de Neli acerca de la rutina, la maternidad, sus deseos de separarse, entre otros aspectos, durante una noche de insomnio. Al día siguiente, Gro es llevado a la estación para ser interrogado por el coronel, quien lo acusa de ser el autor material de la muerte de Gómez.¹ Entretanto, Beto comienza a trabajar con el coronel y este último planea culpar a Gro del asesinato de Gómez para proteger al Estado y doblegar sexualmente a Neli (ya que se obsesiona con ella). Continuando con su plan, el coronel envía policías para

¹ Gómez es un personaje del que no se brinda información precisa (no se conoce su nombre completo, ni su lugar de procedencia) aunque es posible interpretar que: se trataba de alguien joven, formaba parte de la oposición y antes de morir se había unido a la guerrilla. En una de las conversaciones entre Gro y Neli, este califica a Gómez de pequeño burgués sin el pellejo suficiente para estar en el monte, razón por la que regresa a la ciudad (p.11). Luego en la sección “Muerto un estudiante a tiros” se cuenta que Gómez fue asesinado por un hombre de sombrero negro en el cabaret de Gaby, siendo Leo Bernal uno de los testigos del hecho (p.56). A lo largo de la obra se insinúa que Gómez fue asesinado por el Estado, motivo por el cual el coronel quiere inculpar a Gro de este incidente.

vigilar los movimientos de Neli y de Gro en su apartamento mientras se describen los preparativos para la llegada de Mr. K, presidente norteamericano, a la ciudad.

En el bar del zorro, Beltrán y el zorro hablan de cómo el coronel coaccionó a Aníbal (el vecino borracho de Gro) para que testificara en su contra. Gro sale a caminar, entra a La Bodeguita y es arrestado. Por su lado, Neli y Leo Bernal tienen varios encuentros en los que conversan sobre la revolución, su reciente relación, planes a futuro, el impacto de la muerte de Gómez, etc.; luego visitan a Gro en la cárcel y Neli le cuenta de sus sentimientos por Leo. Gro se siente derrotado en su lucha contra el enemigo y olvidado por todos. Después se muestra al coronel en su oficina tomando whisky y Beto le informa de la amenaza subyacente en la inacción de los manifestantes, por lo que sugiere liberar a los presos para provocar saqueos y así poder dispararles. En la cárcel se escuchan rumores de que antes de fusilar a los presos por la espalda, estos son liberados en las afueras de la ciudad. Al final, Gro es llevado en un carro hacia su ejecución, el carro se detiene y él corre, pero sin comprender por qué aún no ha muerto.

La novela se sitúa en Bogotá y la temporalidad no está señalada con exactitud, aunque datos como la muerte de Marilyn Monroe y del boxeador Benny Paret permiten contextualizarla alrededor de 1962. En el panorama internacional, sigue vigente la guerra de Vietnam (1955-1975), la guerra de Independencia de Argelia (1954-1962) y la Guerra Fría (1947-1991). Pese a que no sea tan evidente, cabe mencionar que la obra está ambientada en el marco de este último conflicto, razón por la que se profundizará en dicho acontecimiento.

La Guerra Fría fue un enfrentamiento político-ideológico entre Estados Unidos y la antigua Unión Soviética (URSS) que repercutió a nivel cultural, social, científico y económico. De acuerdo con Gareth Evans (2018), en su artículo de la BBC, durante la Segunda Guerra Mundial, EE. UU. y la URSS se aliaron frente a un enemigo en común: Alemania. Al terminar la guerra se consolidaron como superpotencias con dos maneras distintas de reorganizar el mundo: el capitalismo y el comunismo. EE. UU. y Occidente representaban a la primera y la URSS, a la segunda. La rivalidad y los desacuerdos aumentaron porque cada país creía que su sistema era mejor que el otro, hecho que generó una polarización global.

Por tal motivo se crearon grandes alianzas: Estados Unidos y Occidente formaron la Organización del Tratado del Atlántico Norte (OTAN), y la Unión Soviética formó el Pacto de Varsovia con países de Europa Oriental como Polonia y Hungría. Por su parte, Alemania se dividió en dos: Occidental (aliada con los EE. UU. y el “bloque capitalista”) y Oriental (aliada con la URSS y el “bloque socialista/soviético”), y para separar una nación de la otra se

construye el Muro de Berlín en 1961. Las relaciones entre ambos países se debilitaron y la tensión fue creciendo, pues cada potencia pensaba que la otra quería expandir su ideología a escala mundial. El miedo entre Estados Unidos y la URSS se intensificó, lo que los llevó a almacenar armamento.

En Latinoamérica, el enfrentamiento ideológico entre el comunismo y el capitalismo propiciado por la Guerra Fría alcanzó la cúspide con el éxito de la Revolución cubana. Esta fue la primera revolución socialista de América y se consolidó tras la llegada al poder de Fidel Castro el 1 de enero de 1959. Según el artículo de la BBC de José Cueto (2022), en 1960, el gobierno de Castro comenzó el programa de nacionalización de empresas extranjeras. En este momento histórico, Estados Unidos percibió a Cuba como una amenaza ideológica real que debía ser eliminada, y a raíz de ello, la administración de Dwight Eisenhower se propone a derrocar el régimen socialista con una serie de medidas. El embargo económico, la financiación de grupos armados contrarrevolucionarios y la invasión fracasada de Bahía Cochinos, en 1961, fueron algunas de estas. Por otro lado, el líder de la URSS, Nikita Jrushchov, decide apoyar a Cuba con armamento, evento que casi desata la guerra nuclear entre ambas naciones en la conocida crisis de los misiles.

En la obra, Mr. K visita Colombia a fin de seguir un plan de acción para frenar la expansión del comunismo en América Latina. De este modo, el gobierno norteamericano quería evitar que se repitiera lo sucedido con Cuba. Al respecto, conocer la realidad histórica permite comprender aspectos cruciales de la novela, tales como la relevancia de la lucha anticomunista en el territorio nacional, el auge de los ideales revolucionarios y la persecución/erradicación de aquellos que se alejen de la ideología establecida por el Estado. Es en ese contexto en que los personajes se desenvuelven e interactúan, y se observa al coronel como el opresor, mientras que Gro y Gómez eran los perseguidos.

El entorno internacional en el cual se enmarca la novela se une con el de la violencia bipartidista nacional. Según la historiografía colombiana, entre los años 1948 y 1957 se experimenta el período de La Violencia,² que tuvo inicio el 9 de abril con el asesinato de Jorge Eliecer Gaitán³ y se caracterizó por el alto número de muertes, desplazamientos forzados y

² William Ramírez (2002) le otorga al conflicto de mediados del siglo XX una presentación ortográfica particular: La Violencia (con mayúsculas) para diferenciarla de los conflictos anteriores en términos cronológicos y de la violencia reciente y particular emergida a partir de los años ochenta (Cartagena, 2016, p. 67).

³ El hecho que marcó el comienzo de la Guerra Fría en Colombia —y en América Latina— lo constituyó el asesinato de Jorge Eliecer Gaitán en Bogotá el 9 de abril de 1948. Si bien desde la Segunda Guerra Mundial, Estados Unidos venía promoviendo la necesidad de crear esquemas de “defensa del hemisferio” frente a un posible “enemigo externo”, los hechos del 9 de abril, en plena reunión de la IX Conferencia Panamericana, significaron

desarraigo social. En 1953, a su vez, se produjo un golpe de Estado liderado por el general Gustavo Rojas Pinilla, cuya dictadura militar fue utilizada por las élites bipartidistas para hacer frente a la crisis interna. Esta época se considera la más sectaria y destructiva del país, debido a la aparición de grupos de sicarios como los “bandoleros” y los “pájaros”, quienes eran pagados por los directorios políticos que azotaron a las regiones y localidades. La Violencia terminó en 1957 con el derrocamiento de la dictadura y la formación del Frente Nacional, una alianza bipartidista entre liberales y conservadores. Por la presencia de estrategias de amnistía y de reinserción de grupos armados, algunos historiadores lo extienden hasta 1964 (Cartagena, 2016, p. 70).

MARCO CONCEPTUAL

En esta etapa se manifiesta una proliferación vertiginosa de obras relacionadas con la temática de la Violencia. Por ejemplo, 57 escritores escribieron 74 novelas y centenares de cuentos, dedicados a relatar lo sucedido en estos años; además, se produjeron otras formas artísticas como la pintura, la fotografía, el cine, el teatro y la poesía. Esta necesidad de contar surge como una manera de dar sentido al desequilibrio psíquico originado por las atrocidades acontecidas en esta época. De tal modo, las novelas de la Violencia se conciben como artefactos culturales que permitieron dar voz a aquellos afectados y testigos silenciados por las élites y los gobiernos de turno. Asimismo, se transformaron en un ejercicio de memoria y en un medio para sanar el trauma colectivo e individual (Jimeno, 2013, pp. 85-86). De manera complementaria, para Osorio (2005), la novela de la Violencia es aquella cuya diégesis representa o se inspira en lo real de este hecho histórico. Es decir, aquel texto en el que la historia contada dé cuenta del conflicto armado partidista desarrollado durante los años que van de 1946 a 1965.

La mayor parte de los estudios sobre la novela de la Violencia coinciden en que su evolución se dividió en dos fases. Es relevante aclarar —como lo ha hecho la crítica— que esta periodización no es inamovible, dado que, desde el comienzo, surgieron obras que abordaron el hecho histórico sin descuidar su valor literario, e incluso en la segunda etapa persistieron rasgos característicos del periodo inicial. En la primera fase, la literatura de la Violencia estuvo ligada a lo histórico, y en esta predominaban los estereotipos, el maniqueísmo y lo anecdótico sobre lo estético. Igualmente, cabe destacar que:

para el presidente Truman y para su Secretario de Estado, George Marshall, presente en la Conferencia en Bogotá, una oportuna y excelente demostración de que el comunismo soviético tenía pretensiones expansionistas en este hemisferio (Sánchez, como se citó en González, 2017, p. 300).

Se hizo un tratamiento al estereotipo de la muerte y la escena de crueldad, dejando de lado la voz narrativa viva de las víctimas que padecían el desdén de la guerra. Se lleva entonces, un abordaje sobre la violencia en el cual los acontecimientos que suceden en la cotidianidad trascienden al ejercicio escritural de una manera directa, en este caso con una carencia regular de la metaforización y más bien presentación del horror y la tortura a través de lo explícito (Escobar Mesa, como se citó en Cárdenas, 2018, p. 28)

Luego, poco a poco, los escritores se enfocaron en el drama de los vivos y en el pánico de las víctimas dejando de lado a los muertos y a la barbarie. En la segunda fase, lo literario se impone sobre el referente histórico y los autores se orientaron hacia una reflexión más crítica de los hechos, propusieron nuevas estéticas y distintos modos de contar la Violencia, lo que conllevó a diferentes maneras de aprehender la realidad (Escobar, 1996, pp. 4-5). Además, como lo afirma Cárdenas (2018):

Se toma posición respecto a la historia asumiéndola como un hecho que a través de la literatura es posible ficcionalizar y resignificar. La violencia ya no se comprende como un reflejo mecánico de la realidad; ahora, se expresa bajo una reelaboración más consciente de sus implicaciones socioculturales. (p. 29)

Estos cambios, en la narrativa colombiana, se han evidenciado en un movimiento desenfrenado que articula nuevos discursos en los que se expresan los modos de vida, así como los valores ideológicos y culturales de la sociedad de mitad de siglo; todo ello impulsa una transición en la representación de la realidad (Giraldo, 1995). Lo anterior, en conjunto con el entorno actual y el cuestionamiento a las formas de narrar del pasado, se manifiesta en la consciencia histórica que ha construido el escritor. El lugar enunciativo ya no se ubica en la cantidad de muertos producto de una confrontación armada, sino en la voz de las víctimas y los victimarios; y la experiencia de la guerra y las vivencias de los perseguidos y las de los perseguidores se sitúan como ejes esenciales para relatar la violencia (Escobar Mesa, como se citó en Cárdenas, 2018).

Según Cárdenas (2018), una de las mayores dificultades que enfrentan los autores cuando abordan la violencia es la configuración del discurso del narrador. La perspectiva desde la que se enuncia influye en la interpretación y en el enjuiciamiento de un acontecimiento, puesto que no es lo mismo relatar una historia ficcional desde el lado del victimario, que hacerlo a partir de la propia víctima que sufre la violencia. Cabe añadir que otorgar protagonismo a las voces y al rol de los vivos dentro de estas obras, le permite al lector acercarse a la experiencia de los personajes, sentir el sufrimiento de las víctimas del conflicto y adoptar un punto de vista que le ayude a reflexionar sobre la violencia en el país.

Este enfoque se aprecia en *Las bestias de agosto*,⁴ que ha sido catalogada como novela de la Violencia⁵. En esta se retrata la percepción de la realidad, la guerra y el conflicto por parte de sus actores tras la muerte de Gómez. Igualmente, es un texto que caracteriza con complejidad a los agentes de la Violencia, así como los efectos que esta ha generado en la comunidad y en los sujetos.

1. UNA SOCIEDAD MENTIROSA, IRRACIONAL Y CARENTE DE SENTIDO

Los calificativos enunciados en el subtítulo designan a los personajes principales y secundarios; sin embargo, también aluden a la sociedad en general. Esta concepción se demuestra por medio de diálogos, escenas, pensamientos, motivaciones y acciones de los personajes:

Los mendigos echados en los andenes con las farolas de los carros encima, y el vómito de los borrachos nocturnos. Eran los amos de los perros más hambrientos de la ciudad. Como cadáveres sobre el cemento, los niños cubiertos con diarios amarillos de tiempo donde se **leían titulares sobre la manera de hacer una ciudad limpia y feliz**, bombardeos en el campo buscando la pacificación, la construcción de una cama doble para el presidente que nos visita, etc. etc. (Posada, 1964, pp. 44-45; énfasis del autor)

Un periódico⁶ es un medio de comunicación masivo utilizado para informar, educar, persuadir, formar opinión y demás fines; no obstante, en el fragmento anterior se evidencia la contradicción entre el discurso oficial, difundido a través de estos medios, y la realidad social que lo desmiente. Estos titulares y noticias funcionan como instrumentos de propaganda⁷ a favor del gobierno actual, mostrando su aparente eficacia y excelente gestión, a la par que ocultan la miseria, la desigualdad, la suciedad, la violencia y la corrupción propiciada por el Estado.

⁴ Hasta la fecha, esta novela ni tampoco la obra del autor han sido estudiadas por la academia. Su producción literaria incluye el libro de cuentos *Los guerrilleros no bajan a la ciudad* y las novelas *Larga ha sido la noche* y *Tarde llega el alba*. De igual manera, el único trabajo en que se alude a Enrique Posada Cano es un artículo publicado el 2025: “El mediador intelectual maoísta Enrique Posada Cano y el papel de la librería Cinco Continentes en la difusión del pensamiento marxista en Colombia en la década de 1970”. En este texto se analiza el rol intelectual de Posada en la librería de izquierda al editar, traducir y difundir las obras de Mao Tse-tung.

⁵ Esta obra, a pesar de estar incluida en la literatura de la violencia, es un subproducto que no representa la vida de un guerrillero colombiano retirado a la ciudad, sino la de un perseguido político de cualquier parte del mundo, razón por la que se aleja del tema de la violencia en Colombia (Álvarez, 1970, p. 81).

⁶ “Desde el comienzo de la Guerra Fría, los medios de comunicación tomaron posturas y se alinearon de acuerdo con cada uno de sus gobiernos, de esta forma todos los contenidos que se fueron generando durante este periodo tenían contenido informativo politizado con el fin de defender el *establishment*” (Doherty citado en Caviedes, 2021).

⁷ De acuerdo con el National Security Council, propaganda es “todo esfuerzo o movimiento organizado para distribuir información o una doctrina particular mediante noticias, opiniones o llamamientos pensados para influir en el pensamiento y en las acciones de determinado grupo” (Stonor, como se citó en Caviedes, 2021, p. 1). Según Caviedes, es por ello que durante Guerra Fría cada una de las potencias se enfocó en la propaganda como campo de batalla, y así buscó influir en la percepción de la sociedad llegando al punto de crear monstruos para atemorizar y héroes que combatieran esos monstruos manipulando la mente de los lectores.

Es primordial recordar que la lucha por la supremacía durante la Guerra Fría se centró en el ámbito simbólico y mediático debido al carácter ideológico y psicológico de este conflicto. Por ello, resultaba fundamental proyectar una imagen idealizada del gobierno colombiano cuya filiación política estaba alineada con el bloque capitalista. Así, la situación social y económica de los aliados de EE. UU. se transformó en un indicador que demostraba la eficiencia de su sistema ideológico. Además, la disminución de la pobreza y la eliminación de las grandes injusticias sociales se promovieron como estrategias para fortalecer esa imagen y contrarrestar el avance del comunismo en América Latina. Estas medidas serían implementadas mediante el programa Alianza para el Progreso⁸ (González, 2017, p. 310).

Por otra parte, en la escena anterior, la ironía es un recurso que revela nuestra condición de pueblo ciego y sin discernimiento, incapaz de identificar las mentiras institucionales aun cuando estas se derrumban ante nuestros ojos. Esta representación destaca la naturaleza mentirosa, irracional y carente de sentido que define a la sociedad retratada en la obra.

Es relevante comentar que, en el transcurso de la novela, se espera la llegada del presidente Mr. K, lo que motiva una serie de inversiones estatales orientadas a preparar su recibimiento. Entre estas se incluyen la construcción de una cama doble, la erradicación de habitantes de calle, el banquete y otros arreglos logísticos. Esta “inversión” es una forma de hacer política con el propósito de obtener apoyo financiero internacional bajo el argumento de combatir la pobreza. No obstante, dicha acción visibiliza las incongruencias y la lógica de negocio de las medidas gubernamentales, puesto que resulta paradójico que se destinen altas sumas de dinero a una visita oficial mientras persiste la pobreza. En esta cita, también se muestra la insensibilidad e irracionalidad de una sociedad donde no solo predomina la indiferencia ante los niños que duermen en las calles, sino que se normaliza la miseria en un entorno de opulencia. A su vez, la banalidad se manifiesta en la atención desmesurada que recibe el circo mediático⁹ alrededor del evento diplomático en comparación con la escasa preocupación frente a las problemáticas sociales.

⁸ John F. Kennedy propuso, en 1961, un programa de ayuda económica y social para la región llamado Alianza para el Progreso, que pretendía mejorar las condiciones sanitarias, ampliar el acceso a la educación y la vivienda, controlar la inflación e incrementar la productividad agrícola mediante la reforma agraria. De llevar a cabo su implementación, los países recibirían un aporte económico desde los Estados Unidos, aporte que finalmente no se hizo efectivo. Tomado de <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article94594.html#:~:text=Denominado%20Alianza%20para%20el%20Progreso,agr%C3%ADcola%20mediante%20la%20reforma%20agraria>.

⁹ En la página 96 de la novela se menciona el cubrimiento de prensa que desplegarán los periódicos durante la visita de Mr. K. Se publicará el menú, el color de los vinos, los gestos, las palabras, la biografía, las fotos y el más mínimo

Otro punto por resaltar es la claridad y la contradicción del titular con que se informan sobre los bombardeos en el campo a fin de buscar la pacificación.¹⁰ Esto se puede interpretar de varias maneras: la primera es que se está mostrando el alcance de la violencia en el campo; la segunda es que este despliegue de violencia solo es permitido porque la mentira para llevarlo a cabo es “buscar la pacificación”; y la tercera es que la población prefiere evadir la realidad (pese a que se le informe de manera directa) antes que asumirla y tomar acción.

El contexto mundial y colombiano representado en la novela gira en torno a la guerra, la violencia y sus secuelas generadas a nivel político, social, económico y cultural. La interacción de los sujetos con el entorno mencionado antes, así como la educación, la familia, la experiencia personal y sus valores individuales, influyen en la construcción del sentido de la vida. Dentro de la obra, es posible distinguir a una sociedad podrida de narcisos feos —como la llama Leo Bernal— y sumergida en un absurdo¹¹ que les genera vacío, desamparo y confusión, cuyo malestar los conduce a la indiferencia, a evadir la realidad o a buscar un sentido para seguir existiendo.

En el coronel, el anticomunismo, su historia de vida, su nivel educativo y sus aptitudes humanas influyen en su búsqueda de dinero, poder y placer a costa de la violencia. Esto se explicará más detalladamente en las siguientes secciones.

2. EL HAMBRE DE PODER, DINERO Y PLACER DE UN CORONEL ANALFABETO

En la novela, gracias al estilo indirecto libre es posible conocer el mundo interior de los personajes en contraste con su realidad externa. El coronel es un oficial del ejército y de quien no se ofrece un nombre o edad exacta; en el relato se cuenta que antes de ser militar era propietario de una finca. Mediante algunos de sus pensamientos, se conoce que, en sus tierras, se producía banano y que todo funcionaba bien antes de la huelga.¹² En un principio, los obreros

además del presidente norteamericano. Más adelante se muestra a dos mujeres confesando que dormirían con Mr. K sin sentir remordimientos, mientras practican, en inglés, cómo dar la bienvenida usando la palabra “Juelcom”.

¹⁰ Este titular permite contextualizar la obra durante el gobierno conservador de Guillermo León Valencia Muñoz (1962-1966), época en la cual se recurrió al despliegue militar y a las Fuerzas Armadas para enfrentarse a los violentos, a combatir a las “repúblicas independientes” y a recuperar territorios tomados por estas como Marquetalia (corregimiento de Gaitania, en el municipio de Planadas, Tolima), Riochiquito (Cauca), El Pato (Huila) y Guayabero (Guaviare). A este acontecimiento se le conoció como “La Pacificación” (Lara, 2015). Tomado de <http://historico.presidencia.gov.co/asiescolombia/presidentes/58.htm>
<https://www.senalmemoria.co/articulos/pacificar-hacer-la-paz-o-hacer-la-guerra>

¹¹ Al tratar de buscar el significado de la vida en un mundo sin sentido, el ser humano comprende que su existencia no tiene sentido, porque está destinado a morir, a la nada. Ante esto, la humanidad experimenta dolor, confusión, abandono y desesperanza, ya que las ilusiones y las razones para vivir otorgan familiaridad al mundo. A este malestar —según Albert Camus en “El mito de Sísifo” de 1942— se le conoce como absurdo.

¹² En la novela se ofrecen algunos datos interesantes sobre esta huelga. Por ejemplo, se comenta que los obreros se sentaron en la carretera y que luego fueron asesinados en la línea ferroviaria a manos de los soldados. También

y los negros se dopaban con licor, yerba y cigarrillos para trabajar, situación que lo beneficiaba, dado que así rendían más. Después del incidente se aburrió de las huelgas, vendió sus propiedades a la compañía, se fue del pueblo y llegó a la ciudad.

En este acontecimiento de su vida se manifiesta su creciente hambre de poder, pues la razón principal por la que llamó a los soldados durante la manifestación de sus trabajadores fue el sentir su autoridad degradada. En otro de sus recuerdos sobre la masacre de las bananeras, es posible comprender que los “primeros muertos le habían producido malestar porque al fin y al cabo eran cristianos, pero como eran comunistas qué se le iba a hacer. [...] Entonces, ya nada importa si crece el montón” (Posada, 1964, p. 52).

El personaje se acuerda de este hecho una y otra vez porque se vincula con la realidad política que está experimentando. Aunque la Guerra Fría no había empezado en 1928, la aprensión hacia las ideologías externas siempre ha estado latente en el país desde inicios del siglo XX, más aún tras el surgimiento de los movimientos obreros y las protestas estudiantiles. La huelga del año 28 fue su primer acercamiento a los estragos ocasionados por la influencia “maligna” del comunismo; además, el hecho de presenciar esta masacre reforzó la concepción del comunista como una plaga que debe exterminarse, lo cual le permitió normalizar la matanza de dicha facción.

Tras vender sus terrenos se quedó sin rumbo, sin una ocupación estable ni una posición de autoridad; estos vacíos fueron llenados al incorporarse a la vida militar. Desde su llegada a la ciudad hasta el presente, el único oficio al que logró acceder (debido a su bajo nivel de escolaridad y a la falta de oportunidades) fue el de la guerra, práctica que se ajustaba a sus aptitudes y a su deseo de poder. En otras cavilaciones se comprende que empezó su carrera militar como sargento gracias a que su partido había regresado al gobierno y, en paralelo, siguió avanzando por sus propios medios, puesto que no poseía apellidos ilustres ni chequera (Posada, 1964, p. 148). Mas adelante se ratifica que el ejército le dio todo, porque fue en esa institución donde aprendió a escribir y en el que las mujeres le ofrecían sus cuerpos a cambio del indulto de sus esposos; e incluso reafirmó su creencia de que nacían hombres para gobernar a otros (p. 54).

se menciona que ambas partes se hubieran beneficiado con el dólar de la compañía. Y en otros recuerdos del coronel, se alude a la huelga del año 28 en su pueblo. Vale subrayar que la masacre de las bananeras se asemeja al suceso recordado por el coronel.

Es un hombre que ha hecho su vida alrededor de esta institución (sus valores, cultura, causas y principios); y el que no se mencione ni su nombre ni apellido afianza la idea de que su existencia quedó reducida a un rango militar al punto de llegar a la deshumanización. El ser coronel le permitió tener un lugar en el mundo, dinero, comodidades, estatus social, mujeres, satisfacer su hedonismo y, por supuesto, alcanzar el poder. Por tal razón, está dispuesto a recurrir a cualquier método (asesinato, mentira, coacción, soborno, entre otros) con tal de conservar su posición y los privilegios que esta le garantiza.

Es curioso notar que este personaje no manifiesta ninguna incomodidad o conflicto moral al asesinar, mentir o manipular a otros. Por el contrario, se señala que se ha acostumbrado a la violencia y que, con el tiempo, le gusta ejercerla de forma directa e indirecta contra las esposas de los detenidos, sus subalternos, los prisioneros y antiguos trabajadores. Pero para que el uso de la violencia por parte del Estado y la fuerza pública (en este caso el Ejército) sea válido, es necesario crear una amenaza para la nación, vale decir, alguien o algo que erradicar. En uno de sus sueños se afirma que la única diferencia que existe con el enemigo es el uniforme, ya que todos eran vecinos en la tierra y en su miseria (Posada, 1964, p. 54). Este enemigo al que se alude es el comunismo. En el contexto de la novela, la Guerra Fría sigue vigente y el gobierno apoya a Estados Unidos en su lucha, razón por la cual Mr. K visita al país. La aparición del comunismo como enemigo nacional y el culpable del conflicto es una idea que se refuerza con un suceso que obsesiona al coronel: la huelga del año 28.

De acuerdo con el artículo “Movimiento obrero y protesta social en Colombia. 1920-1950”, el Estado colombiano insiste en asociar las protestas obreras y luchas ocurridas en la primera mitad del siglo XX únicamente con las influencias externas como el bolchevismo, el anarquismo o el comunismo, situación que resta relevancia a la explotación y a las pésimas condiciones laborales de la clase trabajadora como factores que motivaron las movilizaciones sociales. Los autores indican que el Estado, en conjunto con la Iglesia, utilizaron la represión y la estigmatización de estos movimientos (al asociarlos con las ideologías foráneas mencionadas antes) para neutralizar el auge de los sindicatos y el fortalecimiento del movimiento social urbano (González & Guerrero, 2013, pp. 168-191).

La estigmatización comentada por González y Guerrero se exhibe en la concepción *a priori* que tienen el coronel y los policías que espían a Gro y a Neli en su apartamento con respecto a los comunistas, concepto que se pone en duda cuando observan a su enemigo de cerca. Uno de los policías que vigilaba a la pareja, por ejemplo, se pregunta cómo es posible

que los comunistas hayan cambiado tanto, porque, según lo que aprendió en la escuela y en los libros, estos “maltratan a sus mujeres, no ríen nunca y tienen la pasión de matar en su sangre, pero al observarlos se da cuenta que son normales, duermen hasta tarde, tienen radio y tina de agua caliente” (Posada, 1964, p. 61).

Las escuelas y los libros cumplen la función de transmitir conocimiento y educar; sin embargo, en el fragmento anterior se puede apreciar “esa satanización” social de la figura del comunista, promulgada por la policía y los sistemas educativo y político. En efecto, la connotación negativa del comunismo no solo se emplea para reprimir y detener la protesta social, sino también para despojarlos de su humanidad, dado que resulta mucho más fácil asesinar a alguien que se percibe como ajeno, diferente, amenazador o monstruoso.

Sumado a ello, la desacreditación del comunista hacía parte de una táctica militar denominada “quitarle el agua al pez”, que se inspira en la idea del revolucionario chino Mao Zedong en torno a que el campesino es a la revolución lo que el agua al pez. Por ende, era esencial destruir las bases sociales de este movimiento mediante distintas estrategias, tales como deshumanizar a sus militantes al asociarlos con lo vil y lo salvaje (así se muestra en la cita previa); torturar física y psicológicamente a las personas (evidenciada con la persecución a Gro); implementar los servicios de inteligencia y la guerra psicológica (exhibida en la vigilancia constante a Neli y Gro en la intimidad de su apartamento); o asesinar de forma masiva (la masacre de las bananeras) y selectiva (asesinato de Gómez). Estas estrategias buscaban provocar distintos efectos en el imaginario social, evitar que nuevos integrantes se unieran al movimiento, debilitar la voluntad de quienes ya están dentro y aislar a los simpatizantes (Apreza, 1999, p. 5).

Por otro lado, si el coronel, en algunos instantes, reconoce para sí mismo que la única diferencia con el enemigo es el uniforme, ¿por qué insiste en seguir creyendo lo contrario? La razón radica en su necesidad de seguir formando parte de un sistema y de una institución que le ha dado todo; por eso se ve obligado a acatar sus principios aun cuando estos se opongan a su opinión. Esta lógica cobra sentido si se considera que uno de los valores del ejército es la fidelidad hacia las instituciones, la patria, la familia, la Constitución y la ley. Del mismo modo, la misión¹³ de dicha institución se alineaba con la lucha contra el comunismo, pues este era

¹³ “conducir operaciones militares orientadas a defender la soberanía, la independencia y la integridad territorial”. Tomado de <https://www.ejercito.mil.co/mision-y-vision/>

percibido como una amenaza a la democracia y a la libertad, lo que justificaba el uso de la violencia en tanto instrumento de defensa.

Por tal motivo, es pertinente crear la mayor mentira de todas, a saber: un enemigo imaginario o un chivo expiatorio (como lo fue Gro) que sirva como cortina de humo para encubrir la corrupción, la pobreza, la desigualdad y la miseria nacional. Sin este trabajo que le permite tener mujeres, dinero, poder y un propósito, el coronel volvería al absurdo, a sentirse perdido, al malestar de una vida sinsentido, porque perdería la base de su identidad y a aquello que lo representa. De ahí que llegue al extremo de emborracharse a diario para evitar pensar, continuar mintiéndose a sí mismo y ahogar su memoria, todo ello con tal de continuar existiendo por y para vencer a un enemigo inexistente.

3. BETO, EL NARCISO FEO QUE SE VENDE AL MEJOR POSTOR

Al igual que el coronel, Beto (su subalterno/agente doble) ve en la violencia y en la guerra un medio para alcanzar su propósito: ganar dinero para pasarla bien, viajar, tener una vida de excesos, conseguir mujeres, emborracharse e irse de fiesta. Esto se confirma durante una conversación con Gro en el bar, cuando este le cuenta que se enlistó en la Guerra de Corea¹⁴ solo para obtener dólares, viajar y conocer el mundo, pues consideraba que combatir en nombre de Dios y de la Democracia eran patrañas. En esta misma escena, le comenta a Neli que él ni siquiera sabe lo que es, porque lo único importante en ese momento era el sobrante de licor y su cita de mañana con el coronel, y que eso de ser actor no sirve para nada (Posada, 1964, p. 38).

A medida que avanza la novela se indica que a él no le interesan los ideales (en contraposición con Gro), motivo por el que no siente filiación o lealtad hacia ningún bando. A diferencia del coronel, aquel no necesita creer en la existencia de un enemigo para ser parte del conflicto y tampoco siente agradecimiento hacia alguna institución ni mucho menos le gusta matar.¹⁵ Su única motivación es sacar provecho de la violencia y la guerra ya sea con la oposición o el Estado. Por tal razón, se interpreta como un personaje oportunista capaz de cambiar de escenario en función de sus intereses personales. Una muestra de ello es su

¹⁴ Suceso ocurrido entre 1950 y 1953 en el que se enfrentaron la República de Corea (Corea del Sur) y la República Popular Democrática de Corea (Corea del Norte). Mientras Corea del Sur estuvo respaldada por las fuerzas armadas de varios países liderados por Estados Unidos, Corea del Norte fue apoyada por la República Popular China y la Unión Soviética. Este conflicto fue uno de los primeros episodios de la Guerra Fría (Kiss, 2024). Tomado de <https://humanidades.com/guerra-de-corea-1950-1953/>

¹⁵ En la conversación con Gro, en el bar, dice que no había nacido para ser carne de cañón ni mucho menos le interesaba matar chinos o coreanos (Posada, 1964, p. 40).

participación en Corea a fin de obtener beneficios económicos, pero, al no lograrlos, busca de cualquier manera adquirir una pensión vitalicia por su “labor”. Otro ejemplo es su incursión en la actuación impulsada por el deseo de reconocimiento, dinero, sexo, drogas y licor. Cuando esto dejó de ofrecerle lo que quería, empezó a explorar otras alternativas y vio en el coronel una posible vía para satisfacer sus ambiciones.

El coronel, al saber que es cercano a Gro y Neli, le ofrece trabajo. Beto les dice a sus amigos que es el secretario del coronel, pero su verdadero oficio es probar su comida. Al principio, Beto opta por asumir una posición servil, cuya cercanía al poder le permita satisfacer sus vicios a costa de su dignidad y su vida. En este instante de la historia, es visto por el coronel como un bicho desagradable y necesario al punto de que se le compara, en ciertos momentos, con el perro que probaba la comida de su padre. Sin embargo, lo interesante del personaje es su manera de actuar, porque al ser tramposo y sagaz, siempre optará por sacar ventaja sin ser detectado, invertir el menor esfuerzo o, en su defecto, evitar ensuciarse las manos directamente. De esta manera, sobrevivió a la guerra de Corea, ya que fingió tener la pierna rota para quedarse en la retaguardia; luego de ello se escondió en los árboles hasta que la misión terminara y, finalmente, se presentó en el campamento del teniente como el único superviviente, motivo por el que recibió una condecoración.

Asimismo, en el transcurso de la trama se comprende que la táctica de Beto es parecer insignificante frente a su superior, ganarse su confianza (basada en su presunta inferioridad), darle licor con frecuencia y, por último, —aprovechando su ebriedad— coaccionarlo para su beneficio. En ciertos momentos, Beto piensa en lo fácil que es envenenar la comida del coronel y probar la porción del bistec sin contaminar (Posada, 1964, p. 149); es más, se insinúa que lo ha estado matando poco a poco, pero es en el final cuando esta estrategia se visibiliza y se lleva a cabo. Su jefe le pide que le cuente acerca de los manifestantes, y Beto lo convence de que esa “inactividad” es sospechosa porque probablemente estén planeando algo; lo emborracha durante el día, lo confunde con sus consejos y lo induce en un estado de paranoia en que le sugiere que acabe con la revuelta o, de lo contrario, esta terminará con él. Beto le dice que lo mejor es soltar a los presos para que estos ocasionen disturbios y así poder disparar contra los manifestantes. De este modo, se asegura de quedar bien ante ambos bandos ya sea si el coronel gana o si la revuelta triunfa, y se muestra como aliado de la revolución al llamar a Neli para informarle que gracias a él cayó el coronel y liberaron a su esposo y como aliado del Estado al impedir la ejecución de un acto terrorista (Posada, 1964).

Beto refleja a esa parte de la sociedad narcisista, ambiciosa, indiferente, tramposa y hedonista capaz de utilizar la violencia y la guerra como medios para lograr un fin a pesar de sus consecuencias. Es una persona perdida de sí misma (lo que puede verse como un rasgo del absurdo), carente de valores firmes que lo llevan a irrespetar su vida y la del otro. Este poco aprecio por su propia vida se muestra en lo contradictorio de su oficio; y si bien este le permite seguir existiendo con el propósito de conseguir lo que quiere y satisfacer sus deseos, también lo acerca a la muerte tres veces por día, además de implicar el abandono de su dignidad y de su capacidad para razonar (situación mostrada en el principio cuando solo se limitaba a esperar una recompensa por obedecer), e inclusive al punto de acercarlo a lo irracional y a lo animal.

4. GRO, EL HÉROE DERROTADO DISPUESTO A “DAR SU VIDA” POR LA REVOLUCIÓN

En contraste con Beto, Gro Benítez representa a esa fracción de la población idealista que creía en la utopía planteada por el comunismo: una sociedad igualitaria. Cuando era más joven, tenía la convicción de que la revolución lograría instaurar en el país la tan anhelada justicia social; debido a esto, estaba dispuesto a invertir tiempo, esfuerzo y hasta dar su propia vida en aras de un bien mayor. Con el paso de los años, el hostigamiento constante de la autoridad, el ciclo sin fin de torturas físicas, psicológicas y arrestos, sumado a su condición de fugitivo y a los escasos frutos de la revolución, fueron debilitando su voluntad.

Sus ideales nacen de la rabia que siente por la desigualdad, la miseria y la pobreza perpetuadas por la corrupción, las élites, el Estado y el sistema económico dominante. Este resentimiento, unido a sus valores, el descontento por la realidad nacional, su repudio hacia la doble moral social y al auge del comunismo, contribuyeron a que viera en la ideología del partido una forma de alcanzar su sueño. La fe en que los ideales de su partido y el tipo de revolución que defendían eran el medio correcto para derrotar al enemigo alimentaron sus esperanzas durante años. En suma, esta ilusión (el luchar por hacerla realidad) y sus ideales eran lo que le daba significado a su vida.

Al inicio de la historia se presenta a un personaje traumatizado por la violencia, cansado y con miedo a ser encarcelado en el momento menos pensado por cualquier problema (es signado como revoltoso), lo que lo lleva a esconderse. Esta decadencia, tanto a nivel físico como mental, se agudiza cuando es capturado por segunda vez. En esta ocasión, no lo golpean en los interrogatorios, pero lo han golpeado tantas veces que teme que vuelvan a hacerlo. Llegado a ese punto se puede notar cómo las estrategias coercitivas ejecutadas por el Estado

para erradicar a los comunistas han logrado desgastarlo, acabar con su espíritu y llevarlo a la enajenación. Una vez en prisión, comienza a dudar de la eficacia de su postura y se pregunta si Gómez tenía razón al separarse de la línea del partido, descartar la resistencia pacífica y optar por la violencia. Este cuestionamiento le permite advertir que su ideología estaba errada, hecho que significaba que sus 20 años de militancia no tenían sentido.

El comprender que los ideales en los que alguna vez creyó no eran la vía correcta para lograr el cambio y el hecho de percibir al enemigo como algo más fuerte que todo e imposible de vencer, lo dejan devastado. De este modo —al final de la novela—, pierde la esperanza, se destruye su sueño y el propósito de su existencia, situación que lo hunde en un estado profundo de pesimismo, apatía, abandono y depresión frente a un mundo que le es ajeno producto del absurdo.

Al igual que el coronel, Gro necesita de un adversario contra quien desquitarse, culpar y, por supuesto, acabar. Aunque, a diferencia del militar o del policía que lo espía en su apartamento, Benítez nunca concibe al enemigo como su igual ni como un cristiano más, un vecino en la tierra y en su miseria o alguien normal, al contrario, busca distinguirse y distanciarse de este aludiendo su pertenencia a otra condición. Por instantes, pareciera sentirse superior moralmente al ser parte de esta clase al punto de menospreciar a aquellos que piensan diferente, tal como el caso de Gómez que lo tilda de pequeño burgués sin pellejo para el monte, y a Neli, que la considera de “otra clase” incapaz de alinearse con él y de pensar por sí misma, motivo por el cual repite las palabras de Gómez, Leo o Beto.

Así también ocurre con el hecho de “hacer algo por la revolución” y el compromiso que su clase demuestra con esta idea. Gro cree en una revolución sin violencia y cuya estrategia es resistir hasta que las condiciones maduren; ello lo conduce a la inacción y a la pasividad, puesto que lo único que hace es esperar. Por tal motivo, pasa la mayor parte del tiempo acostado en la cama de su habitación mientras juzga lo que una actriz (Neli) o Gómez hacen; sin duda, esto resulta contradictorio e hipócrita.

Sin la violencia y sin la guerra, sus ideales políticos no tendrían razón de ser porque no existiría contra quién revelarse; por eso, para Gro y su partido es de vital importancia separarse de su contrario, deshumanizarlo, estigmatizarlo, pues así es más fácil exterminarlo y odiarlo: “Una línea política es una conducta, y el resto, oportunismo, aventurerismo, extremismo, filibusterismo, degaullismo, fascismo, ismo - mo-mo...” (Posada, 1964, p. 100). En esta cita se exhibe cómo se “sataniza” a aquellos que se alejan de la doctrina y los principios del partido,

situación similar al desprestigio realizado por la Iglesia y el Estado de las distintas ideologías extranjeras para frenar las huelgas y las manifestaciones. Sin embargo, esta no es la única semejanza entre los bandos, debido a que tanto en el partido como en el ejército sus miembros deben limitarse a obedecer aquello que sus superiores les ordenen sin cuestionar o reflexionar por su cuenta; de lo contrario, son considerados traidores¹⁶ o amenazas.

5. ROJOS-AZULES, COMUNISTAS- CAPITALISTAS, IZQUIERDA-DERECHA... ¿SON TODOS IGUALES?

En *Las bestias de agosto*, la violencia no se presenta solo como un telón de fondo, sino que se constituye como un fenómeno complejo que incide en la identidad de los personajes. En el coronel, acentúa su insensibilidad y brutalidad; en Beto, ahonda su vacío existencial y lo conduce a refugiarse en el hedonismo y lo banal; y en Gro, lo despoja de su identidad. La oposición de su partido político al afirmar que Neli pertenecía a otra clase, la vigilancia constante de la policía y su actitud ausente/asustadiza, producto del trauma, dañan su relación. Las constantes torturas a las que fue sometido deterioran su salud física y mental, y el encarcelamiento lo llevó a cuestionar la validez de sus ideales. Al enfrentarse a la imposibilidad de destruir a su enemigo se pierde a sí mismo y a su sentido vital.

A su vez, el presente artículo plantea que, pese a que la violencia genera destrucción, también puede convertirse en un recurso útil para quienes sepan aprovecharla. Esto se refleja en la manera en que los personajes la experimentan. Para el coronel y Beto, por ejemplo, es una vía que les otorga beneficios materiales, aunque cada uno emplea estrategias distintas. El primero permanece en el ejército y es en dicha institución donde la utiliza para ejercer el poder, asesinar, obtener mujeres, dinero y satisfacer sus vicios. El segundo opta por aliarse con el mejor postor, ya sea el Estado o la revolución. En los tres personajes, la violencia les ofrece un propósito existencial. En el coronel y Beto se ajusta a sus aptitudes y a su ausencia de valores, mientras que, en el tercero, sustenta sus ideales. El sueño de Gro es cambiar el país y cree que lo hará al vencer a su enemigo. No obstante, esta figura, alimentada por la ideología de su partido, no existiría fuera del contexto de guerra, lo que confirma que sus convicciones dependen de la violencia.

Por otra parte, la obra muestra la naturalización de la violencia y de sus efectos tanto en la vida cotidiana como en la esfera nacional. Al convertirse en un hecho recurrente, los

¹⁶ Esto se puede evidenciar en la siguiente cita: “No todos los caminos conducen al poder. Nosotros elegimos un camino y quien se aparte es un traidor” (Posada, 1964, p. 100).

individuos y la sociedad aprenden a convivir con ella, minimizando su gravedad. Esta normalización provoca que ni los medios de comunicación ni la población le otorguen mayor atención, y prefieren enfocarse en asuntos triviales o en eventos que generen distracción y entretenimiento (como los preparativos para la visita presidencial), lo que funciona como una forma de evasión de la realidad. La naturalización de la violencia está vinculada a su legitimación que se constituye con base en los discursos impartidos por el Estado y en una de las vertientes de la oposición (a la que pertenece Gómez). El Estado transforma a la violencia en una herramienta que permite proteger a la nación, mantener el orden y la soberanía. En cambio, la oposición la sitúa como una respuesta frente a la opresión y a la injusticia en la medida en que aluden a la resistencia y a la liberación del pueblo. Los discursos de ambos bandos justifican el uso de la violencia ante sus simpatizantes y apelan al deber, al temor, al odio o a la justicia social, y la instrumentalizan para fomentar su aceptación social.

En este sentido, dicha naturalización y legitimación influyen en la persistencia de la violencia en lo cotidiano. Al constituirse como un mecanismo válido para resolver conflictos, responder a un hecho violento, impartir justicia o defenderse, la violencia se aprende y por consiguiente se reproduce en distintos ámbitos, ya sea en el núcleo familiar o en el contexto social y cultural. Aun cuando la violencia interpersonal letal en los seres humanos sea una característica evolutiva heredada del *Homo sapiens*, es la cultura y el tipo de organización social lo que la atenúa toda vez que promueve la resolución pacífica de conflictos.

Asimismo, resulta pertinente agregar que la novela sugiere que el Estado y sus detractores recurren a la misma mentira, a saber: crear un enemigo con el fin de justificar la violencia, construir una identidad colectiva y promover la superioridad moral. Además, ambas caras del conflicto coaccionan a sus militantes para que renuncien a su dignidad y habilidad de pensar, y ello con el objeto de seguir órdenes; a la par crean principios basados en la hipocresía, la superioridad moral, la contradicción y el maniqueísmo. Esta lucha de mentiras se perpetúa gracias a una sociedad absurda, mentirosa e irracional que se convierte en el caldo de cultivo propicio para engendrar sujetos cuyo sentido de vida se logre mediante la violencia.

Finalmente, la polarización política y social observada en la obra trasciende la ficción y el tiempo al reflejarse en el presente. En la novela, este fenómeno es ocasionado por la Guerra Fría y el conflicto bipartidista colombiano, eventos que se presentan a escala nacional y global. La polarización conlleva al extremismo político materializado en los dos bandos protagonistas: el Estado y la oposición. Este extremismo genera un círculo vicioso de violencia y guerra, ya

que es tanto una causa como una consecuencia de las mismas. En la actualidad, esta dinámica se manifiesta en los tintes ideológicos de la guerra civil en Irak-Siria, el conflicto en Ucrania o el enfrentamiento entre Israel-Palestina; pero también en el auge de corrientes políticas de extrema izquierda y derecha en Europa y en América; en la influencia sociopolítica de grupos religiosos extremistas e islamistas en Pakistán; en el crecimiento de la extrema derecha en India y su asociación con el nacionalismo hindú; en las tensiones políticas entre la izquierda y la derecha en Colombia y en Latinoamérica; entre otros. Todo ello parece indicar que la violencia y el conflicto derivados de la polarización y del extremismo son patrones que estamos condenados a repetir; no obstante, al ser aprendidos y replicados ¿algún día podremos mitigarlos a nivel individual, colectivo e institucional?

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁLVAREZ, G. (1970). *La novelística de la Violencia en Colombia*. Universidad del Valle.
- APREZA, I. (1999). Quitarle el agua al pez: la guerra de baja intensidad en Chiapas (1994-1998). *Revista Chiapas* 8. <https://chiapas.iiec.unam.mx/No8/ch8castro.html>
- CÁRDENAS, J. (2018). Panorama de la literatura sobre el conflicto armado en Colombia, siglos XX y XXI. Consideraciones sobre su desarrollo y evolución narrativa. *Hallazgos*, 15(29), 19-44. <https://doi.org/10.15332/1794-3841.2018.0029.01>
- CARTAGENA, L. (2016). Los estudios de la violencia en Colombia antes de la violentología. *Diálogos Revista Electrónica*, 17(1), 63-88. <https://doi.org/10.15517/dre.v17i1.18103>
- CAVIEDES, C. (2021). Guerra Fría, una batalla ideológica a través de la prensa. Programa Cuba. *Programa Cuba*. www.programacuba.com/guerra-fría-una-batalla-ideológica-atr.
- CUETO, J. (2022). Cómo fue la crisis de los misiles en Cuba que casi lleva a una guerra nuclear entre Estados Unidos y la Unión Soviética - BBC News Mundo. *BBC News Mundo*. www.bbc.com/mundo/noticias-internacional-62982023.
- EJÉRCITO.MIL. Misión y visión. <https://www.ejercito.mil.co/mision-y-vision/>.
- ESCOBAR, A. (1996). La violencia, generadora de una tradición literaria. *Gaceta de Colcultura*, (37), 21-29.
- EVANS, G. (2018). ¿Qué fue la Guerra Fría y por qué algunos dicen que puede resurgir con el enfrentamiento entre Occidente y Rusia? - BBC News Mundo. *BBC News Mundo*. www.bbc.com/mundo/noticias-internacional-43555075.
- GONZÁLEZ, R. & MOLINARES, I. (2013). Movimiento obrero y protesta social en Colombia. 1920-1950. *Historia Caribe*, 8(22), 167-93. https://revistas.uniatlantico.edu.co/index.php/Historia_Caribe/article/view/924/604

- GONZÁLEZ, L. (2017). La Guerra fría En Colombia. Una periodización Necesaria. *Historia y Memoria*, (15), 295-330. <https://doi.org/10.19053/20275137.n15.2017.6119>.
- JIMENO, M. (2013). Novelas de la violencia: en busca de una narrativa compartida. *Ensamblando heteroglosías. Proyecto ensamblado en Colombia*, (2), 61-88. <https://www.myriamjimeno.com/wp-content/uploads/2011/02/4-Jimeno-1.pdf>
- KISS, T. (2024). Guerra de Corea (1950-1953). *Enciclopedia Humanidades*. <https://humanidades.com/guerra-de-corea-1950-1953/>.
- LARA, A. (2015). Pacificar: ¿hacer la paz o hacer la guerra? *Señal Memoria*. <https://www.senalmemoria.co/articulos/pacificar-hacer-la-paz-o-hacer-la-guerra>.
- MEMORIA CHILENA: PORTAL. ALIANZA PARA EL PROGRESO. *Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile*. www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-94594.html#:~:text=Denominado%20Alianza%20para%20el%20Progreso,agrícola%20mediante%20la%20reforma%20agraria.
- OSORIO, O. (2005). *Violencia y marginalidad en la literatura hispanoamericana*. Universidad del Valle. <https://bibliotecadigital.univalle.edu.co/server/api/core/bitstreams/15e7f309-7120-4b47-9a7b-38ce5b49af73/content>
- POSADA, E. (1964). *Las bestias de agosto*. Espiral.
- PRESIDENTE DE LA REPÚBLICA DE COLOMBIA. Guillermo León Valencia Muñoz 1962-1966. *Sitio de archivo de la Presidencia 2002-2010- Colombia Presidencia de la Republica*. <http://historico.presidencia.gov.co/asiescolombia/presidentes/58.htm>.
- REDACCIÓN. (2018). Cronología de 60 años de la Revolución cubana. *La Vanguardia*. <https://www.lavanguardia.com/politica/20181228/453790791258/cronologia-de-60-anos-de-la-revolucion-cubana.html>.
- REDACCIÓN NATIONAL GEOGRAPHIC. (2022). ¿Que fue la Guerra Fría? *National Geographic*. <https://www.nationalgeographicla.com/historia/2022/11/que-fue-la-guerra-fria>.
- SERVICIO DE INFORMACIÓN Y NOTICIAS CIENTÍFICAS (SINC). (2016). La violencia sanguinaria tiene raíces profundas en la evolución humana. *SINC*. <https://www.agenciasinc.es/Noticias/La-violencia-sanguinaria-tiene-raices-profundas-en-la-evolucion-humana#:~:text=Mam%C3%ADferos%20m%C3%A1s%20o%20menos%20violentos&text=%E2%80%9CLa%20violencia%20letal%20en%20humanos%20tiene%2C%20por%20tanto%2C%20un,cultura%20puede%20mitigar%20la%20violencia>

REESCRITURA EN *LA IDEA NATURAL* (2024) DE MARÍA NEGRONI: HERBARIO POÉTICO DESDE UNA CARTOGRAFÍA INTERTEXTUAL¹

REWRITING IN *LA IDEA NATURAL* (2024) BY MARÍA NEGRONI: POETIC HERBARIUM FROM AN INTERTEXTUAL CARTOGRAPHY

Claudia Pulido Hernández*
Universidad de Concepción, Chile
clapulido@udec.cl
<https://orcid.org/0009-0007-3556-4040>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.256>

Fecha de recepción: 21.03.25 | Fecha de aceptación: 25.05.25

RESUMEN

Este artículo tiene como objeto de estudio *La idea natural* (2024) de María Negroni y se pretende demostrar que el ejercicio de reescritura es abordado como laboratorio creativo, en la configuración de una novedosa cartografía intertextual (Deleuze & Guattari 2004) acerca de las diferentes miradas que han existido en torno a la naturaleza. Ello da lugar a un muestrario poético a modo de herbario personal en el que cada poema es exhibido a partir de su propia singularidad. Para esto se analizan los diferentes tipos de hipotextos utilizados en pos de develar de qué manera la autora interconecta los diversos discursos alrededor del valor poético que esconde cada uno de ellos. El análisis concluye con la idea de que Negroni configura un jardín simbólico compuesto por flores heterogéneas, recolectadas a partir de múltiples tiempos y geografías; donde la reescritura opera como el método de cultivo que posibilita esta construcción intertextual.

PALABRAS CLAVE: *La idea natural*, cartografía, herbario poético, reescritura, hipotextos.

ABSTRACT

This article examines *La idea natural* (2024) by María Negroni and it aims to demonstrate that the practice of rewriting is conceived as a creative laboratory, shaping a novel intertextual cartography (Deleuze & Guattari 2004) of the various perspectives on nature that have emerged over time. This gives rise to a poetic sampler in the form of a personal herbarium, in which each poem is presented according to its own singularity. To this end, the study analyzes the different types of hypotexts employed in order to reveal how the author interweaves diverse discourses around the poetic value hidden in each of them. The analysis concludes that Negroni constructs a symbolic garden composed of heterogeneous flowers, gathered from multiple times and geographies, where rewriting functions as the method of cultivation that enables this intertextual construction.

KEYWORDS: *La idea natural*, cartography, poetic herbarium, rewriting, hypotexts.

¹ Este artículo es producto del curso “(Des)apropiaciones poéticas o la reescritura como recurso”, impartido por la Dra. Biviana Hernández en el programa de Doctorado en Literatura Latinoamericana de la Universidad de Concepción, Chile; y se inscribe en el proyecto FONDECYT Regular N.º 1220321, “Formas de reescritura en la poesía chilena y peruana contemporáneas”. Extiendo mis agradecimientos, además, a la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo, Beca/Doctorado Nacional 2025-21250057

*Estudiante de Doctorado en Literatura Latinoamericana de la Universidad de Concepción.

—en camino: el dibujo del sendero bordeado de espinas.
me he dicho: ¡surgirás!: garabateo. ¿estéril?
la Naturaleza se resiste. espinas del sendero. la
Naturaleza
con tenacidad: hay que reducirla: captarla. una lucha. las
líneas principales. me he dicho: ¡surgirás todavía! ¡parirás!
Leónidas Lamborghini

INTRODUCCIÓN

La idea natural (2024) es una de las últimas producciones literarias de María Negroni, escritora argentina que vuelve a deleitarnos con una obra inclasificable, indomable, desbordada. Sus doscientas páginas se dejan abrazar desde distintos espacios críticos, sobre todo porque, genéricamente, es un texto que se rehúsa a ser encasillado; además, se instala en una diversidad de tiempos y espacios habitados por múltiples y heterogéneas voces de la enunciación. Para quien, como yo, se ha acercado anteriormente a la escritura de Negroni hipnotizada por su exquisito vuelo poético, resulta consecuente —y por demás, atractivo— abordar esta nueva entrega desde su posible condición de poemario. Turbada por la complejidad que alcanza el sujeto lírico al disgregarse en ese amplio universo de voces, he identificado un primer rasgo común que atraviesa los cincuenta fragmentos poéticos de este libro: la reescritura.

Reescribir es un ejercicio literario en el que Negroni puede considerarse una veterana; textos como *Islandia* (1994), *El sueño de Úrsula* (1998), *La boca del infierno* (2010) y *Archivo Dickinson* (2018) sintonizan de forma sagaz con las inmediaciones de la intertextualidad. Lo interesante de este fenómeno y, por tanto, lo que me obliga a volver sobre el mismo tema en la escritura de esta autora, estriba en que los gestos de apropiación se configuran siempre desde diferentes y novedosos propósitos poético-discursivos. Hay un componente inédito que rescatar de cada uno de esos procesos reescriturales; en efecto, los “frutos”, por un lado, y las “raíces”, por el otro, encuentran en todos los casos un surtido manojito de tallos para interconectarse. *Islandia*, por ejemplo, “reescribe [...] episodios de la saga medieval islandesa y [...] contrapone escenas de una itinerante ‘sosías’ contemporánea (cuya movilidad no es sólo [*sic*] geográfica sino también lingüística)” (Pozzi, 2019, p. 318). En los poemas de *Archivo Dickinson*, a su vez, “se torna evidente la identificación, un juego en el que Negroni pretende disolver las individualidades, un gesto apropiador que alcanza hasta la simulación de la identidad” (Sánchez, 2023, p. 271). *La idea natural* vuelve a despertar el interés de la poeta por los hipotextos y accede a otras dimensiones posibles en la incautación de un original: acá se reescriben biografías, episodios, cartas, imágenes y la propia naturaleza es re-concebida desde sus primigenios y cotidianos fenómenos.

Antes de presentar la hipótesis que guiará a las siguientes reflexiones, resulta válido y necesario detener la mirada a modo de introducción en parte de la crítica precedente que ha analizado algunas interioridades presentes en las reescrituras de María Negroni. Anahí Mallo (2002-2003), por ejemplo, refiere que en *Islandia*:

aparecen confrontados, frente a frente en las páginas, la saga de los dioses y los héroes islandeses, en una prosa atravesada permanentemente por la tensión lírica, remarcada gráficamente por el uso de las tipografías en itálica, y estilísticamente por la aparición de palabras extranjeras. (p. 4)

En dicha obra, la voz femenina también es portadora de otras voces que le ayudan a retomar, desde una doble perspectiva (argentina y no argentina), hechos y realidades que, en principio, por identificación cultural, le son ajenos a la poeta. Para ello se auxilia de citas secuestradas de un seleccionado y vasto corpus integrante de la tradición que van desde Garcilaso a Borges, desde Quevedo a Wolf, y pasa por “las sagas escandinavas, los mitos nórdicos y los poemas anglosajones” (González, 2020, s/p).

Asimismo, se ha destacado que, como resultado de su escritura apropiativa, dichos textos presentan una poética y una estética desbordadas, lo que da lugar a una literatura que rebasa las fronteras tanto entre géneros como dentro del propio territorio de la poesía. Así lo señala Edda Sartori (2003) cuando dice que “la escritura se abstrae, se traslada, se exilia, se deporta. El yo narrativo invade el territorio del yo lírico o el yo lírico logra dar alcance al narrativo, lo destituye, superponiéndose con su mundo suspendido” (p. 72). En este caso, Negroni se agencia de la voz de Úrsula, personaje de un antiguo mito eclesiástico, para dotarla de un lenguaje poético que hace la historia más expectante y fragmentaria: “Ese reiterar melodioso, inestable, como fugas circulares, va impregnando a la vez el discurso de Úrsula que se espeja en el lenguaje de los Pliegos” (p. 73). En ese sentido, la autora le ofrece una oportunidad al personaje para vivir nuevas experiencias y, con ello, proyecta su escritura hacia espacios híbridos, pues absorbe elementos de la obra original para fusionarlos con su propia estética.

Sobre dicho libro, y aludiendo a características transversales a la mayoría de las reescrituras de Negroni, se han examinado dos aspectos muy relevantes: la complejidad que alcanza el discurso a través del lenguaje y de la forma del texto, y la exquisita incursión de la poeta en el espacio real-virtual. Sobre lo primero, Jorge Monteleone (1999) advierte que “[l]a estética del enigma consiste en la siguiente paradoja: el sentimiento de lo extraño alcanza a ser representado con una elocuencia tan precisa que preserva su carácter incomunicable” (p. 170).

Este fenómeno no es un logro menor, sino que devela en realidad una experticia de la poeta a la hora de re-ordenar historias, mitos o documentos precedentes, lugares desde donde rescata ciertas verdades y las cubre con un velo traslúcido para potenciar el secreto y el enigma.

Por otro lado, el segundo aspecto es tratado por Mallol (2002-2003), quien asevera lo siguiente:

En esa libertad se cifra la transgresión profunda, consciente, antihistórica pero verdadera, de la historia, que se atasca y refluye, sin un hilo narrativo claro, que se detiene morosamente en los puntos de irresolución, que superpone lo imaginario a lo real, en la atmósfera mezclada de la superstición, las profecías, los sueños. (p. 4)

Sobre esto último, la propia autora refirió en una entrevista ofrecida a Rose Marie Brougham, y publicada en la revista *Confluencia* en el año 2011, que sus poemas asumen siempre una verdad velada a partir de la incapacidad natural de la poesía para ser totalmente certera o lúcida: “Podríamos decir que la verdad que me interesa es una verdad conjetural, provisoria, hecha de luz y sombra, es decir no dogmática” (p. 141).

Para la mayoría de los casos, el sujeto poético que nos regala Negroni divaga entre paradojas y contradicciones, y se presenta muchas veces desde la primera persona; y, en otras ocasiones, se disgrega en diversos sujetos o simplemente habita la pura impersonalidad. Esto ha sido advertido por Pozzi (2019) respecto del poemario *La Boca del Infierno*: “Así, el sujeto poético que enuncia desde la boca/gruta/cripta habla de otros, pero también de sí, de sus contradicciones y carencias, trazando una frontera entre lo humano y no-humano (o monstruoso)” (p. 314). Sobre esta base, y tomando en cuenta varios de los elementos que hemos abordado, Pozzi (2019) advierte una estética radicante² en la escritura de Negroni, precisamente por la capacidad de sus obras para volver a las raíces (tradición literaria, mitos, archivos) y tomar de ellas lo que necesita para nutrir su escritura:

En otras palabras, la estética radicante no se reduciría a un ejercicio de reescritura ni al entrecruzamiento de diversos géneros literarios, sino que implica para la poeta situarse en ese umbral en el que oye las voces de la tradición (acto de lectura) y las traduce (acto de reescritura) en su propia clave estética. (p. 320)

Por último, acerca de *Archivo Dickinson* se ha resaltado la capacidad de la autora para inscribir su propia voz en la voz de otro. A modo de ventrílocuo, el espectro de Emily

² El término *radicante* fue acuñado en el año 2009 por Nicolas Bourriaud en el texto homónimo. El autor se refiere, partiendo de la referencia botánica, al sujeto (léase artista) contemporáneo capaz de “poner en escena, poner en marcha las propias raíces en contextos y formatos heterogéneos, negarles la virtud de definir completamente nuestra identidad, traducir las ideas, transcodificar las imágenes, transplantar los comportamientos, intercambiar en vez de imponer” (p. 22).

Dickinson reaparece en los versos de la poeta argentina y esto conlleva otra vez a una especie de ambigüedad en la cual entra en duda la verdadera autoría de cada poema. Por su lado, Sánchez (2023) identificó, en esta obra, dicha resonancia o eco, una suerte de presencia latente: “Negróni inscribe en los elementos constitutivos del universo dickinsoniano una búsqueda personal sin que la voz de la lejana poeta de Amherst se pierda sino, por el contrario, sea evocada en la nueva creación” (p. 276). Con todo lo anterior, he intentado dar cuenta, a modo de preámbulo a la presente investigación, de una trayectoria artística en que la reescritura se ha presentado no solo como acto fundamental para establecer un estilo poético, sino también como una forma discursiva a través de la cual los ejercicios intertextuales tienen siempre orígenes y propósitos poéticamente diversos.

Las siguientes reflexiones intentan demostrar que, en *La idea natural* de María Negróni, el ejercicio de reescritura se presenta como laboratorio creativo para configurar una novedosa cartografía (Deleuze & Guattari, 2004) sobre las diferentes miradas que han existido en torno a la naturaleza, hecho que da lugar a un muestrario poético a modo de herbario personal en que cada poema es exhibido partiendo de su propia singularidad. Para ello se examinan por separado los diferentes métodos de apropiación, según los hipotextos escogidos, ya sean textos escritos (cartas, ensayos, novelas, frases) u otras formas textuales (obras de arte conceptual, cinematográficas o escultóricas); asimismo, se resaltan las distancias estéticas entre el hipertexto y su original que permiten rescatar el valor lírico de los discursos apropiados. En las reflexiones finales, me acerco al jardín en tanto mapa a partir del conjunto de interconexiones rizomáticas que se configuran para resaltar el rasgo poético de la naturaleza y, con ello, develar la verdadera idea natural.

1. LABORATORIO INTERTEXTUAL: DE LA ARBITRARIEDAD SELECTIVA A LA CARTOGRAFÍA POÉTICA

La idea natural recibe al lector con una “Nota de la autora”, espacio textual donde Negróni (2024) presenta el contenido de la obra y aprovecha para ofrecer una serie de pistas o lineamientos que, de cierta manera, orientan la lectura. Sobre el propósito del libro, la autora plantea lo siguiente: “Me interesa más bien registrar los discursos elaborados sobre la naturaleza, sumergirme en los datos de una naturaleza escrita” (p. 12). Esa noción de “registro” es el principal punto de partida de la presente investigación, pues, en coherencia con sus intenciones, la escritora logra confeccionar una especie de catálogo que reúne varios discursos sobre el tema natural, vale decir, discursos dentro de los cuales muchos son, a su vez,

inventarios sobre la naturaleza. Esa presencia de pliegues, conexiones arbitrarias y multiplicidad de raíces interconectadas, nacidas a partir del trabajo con archivos, discursos y vidas precedentes, nos ha llevado a pensar en el concepto de cartografía desde la reescritura.

Al respecto, Deleuze y Guattari (2004) estudiaron la cartografía en un sentido diferente a la clásica representación gráfica del espacio mediante mapas que reproducen o calcan íntegramente un territorio físico. En su libro *Mil Mesetas*, por ejemplo, plantean que “un mapa es abierto, conectable con todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones [...]. Puede dibujarse en una pared, concebirse como una obra de arte, construirse como una acción política o como una meditación” (p. 18); en tal sentido, la cartografía se presenta como un ejercicio de transformación de realidades que evade lo mimético, pues supone siempre la creación de algo nuevo. La intención del presente análisis no es profundizar filosóficamente en la cartografía, dado que esto ya se ha hecho con anterioridad y lo corroboran Florencia Brizuela (2017), quien sostiene que “[h]acer mapa, entonces consiste en componerse con otras cosas para dar lugar a un devenir común que no pre-existe, a un nuevo acontecimiento de lo real” (p. 219), o también Guillaume Sibertin-Blanc y Erika Molina (2023), quienes aseveran que “[e]l mapa es él mismo movimiento: lo llevamos con nosotros, nos encontramos en él y nos perdemos en él, lo plegamos para desplegarlo de otro modo, le arrancamos un trozo, reescribimos otro, lo superponemos a otros mapas” (p. 223). Por el contrario, lo que se pretende es aplicar dichos principios teóricos a nuestro corpus para ofrecer una posible línea de lectura. De ahí que nos hagamos una primera pregunta en relación a esto: ¿de qué manera *La idea natural* se constituye como una cartografía poética-intertextual sobre la noción de naturaleza a partir de las diferentes entradas y salidas que supone la reescritura?

En primer lugar, debemos definir cómo se aborda la reescritura en esta obra. En ese primer fragmento a modo de prólogo, Negroni (2024) declara que este texto busca de algún modo replicar la forma de aquellos trabajos de físicos, biólogos e historiadores que tenían como objetivo ordenar el conocimiento acerca de la naturaleza: “Nomenclaturas y taxonomías, archivos, maquetas, cuadrículas y grillas, clasificaciones, dioramas e inventarios se pusieron al servicio de ese orden que prometía el sosiego y también se erguía como un dique contra el tsunami del tiempo” (p. 13). Sin embargo, esta vez no se vuelve a la naturaleza para sistematizarla, sino que lo sistematizado ahora es ese conjunto de ideas de otros pensadores ya organizadas o metodizadas individualmente por ellos en el pasado, ofreciendo espacio a una interconexión entre los diversos discursos.

Para llevar a cabo dicha contienda, Negroni debe volver la mirada al pasado y retomar archivos, documentos, obras literarias y pensamientos a fin de adentrarse irremediamente en lo que se conoce *a priori* como intertextualidad. Conviene recordar que este término, originalmente acuñado por Julia Kristeva³ en los años sesenta del pasado siglo, fue ampliado luego por Genette en *Palimpsestos* (1989), obra en que el autor define la intertextualidad “como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro” (p. 10). Si bien para este teórico lo intertextual se refiere de forma exclusiva a la cita, el plagio y a la alusión, mientras delega a la reescritura a otro grupo dentro de la transtextualidad denominado hipertextualidad,⁴ lo cierto es que, en *La idea natural*, lo intertextual se presenta a modo de laboratorio escritural. Aquí las citas o las alusiones se convierten en medio de cultivo para reescribir pensamientos, biografías o archivos, hecho que les otorga nuevos sentidos al introducirse en contextos y perspectivas histórico-político-culturales diferentes a sus originales. Por tanto, la noción de intertextualidad, en la obra bajo estudio, será analizada desde una perspectiva más amplia, es decir, como un campo de ensayo para la reescritura donde, como veremos, la cita de una frase puede dar lugar a un poema o incluso un libro entero puede quedar reducido a un par de versos.

La ausencia de posibles criterios en la selección de los hipotextos es uno de los aspectos más significativos que se identifica en este poemario. Parece existir un único factor común entre todos ellos, a saber: su relación con elementos naturales referentes a la flora y la fauna. No obstante, la arbitrariedad en la preferencia de los discursos elegidos es evidente y confesada, además, por la propia Negroni (2024): “He sido, [...], arbitraria. Las figuras que desfilan por este libro no sólo son científicos o naturalistas. Hay también fotógrafos, pintores, ilustradoras, cineastas, alquimistas, escultoras, filósofos, revolucionarias, compositores, poetas y novelistas (y hasta un emperador y un taxidermista)” (p. 14). Para reforzar lo anterior, la forma de reescribir también es diferente en cada caso (reformulación de ideas, transformación de un género literario a otro, descripción de imágenes, etc.); asimismo, los hipotextos escogidos son de distintas condiciones (cartas, novelas, inventarios, fichas técnicas, películas, etc.). Todo ello reafirma el carácter cartográfico del proyecto poético analizado y que se corresponde con lo expresado en *Mil Mesetas*: “Si el mapa se opone al calco es precisamente porque está totalmente orientado hacia una experimentación que actúa sobre lo real. El mapa no reproduce

³ “El texto es pues una productividad [...] una permutación de textos, una intertextualidad: en el espacio de un texto varios enunciados, tomados a otros textos, se cruzan y se neutralizan” (Kristeva, 1978, p. 147).

⁴ “Entiendo por ello toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario” (Genette, 1989, p. 14).

un inconsciente cerrado sobre sí mismo, lo construye” (Deleuze & Guattari, 2004, p. 17). De ahí que ese halo caprichoso que ilumina a la obra de Negroni la convierte en un verdadero laboratorio poético-intertextual.

Ahora bien, adentrémonos más concretamente en las diferentes clases de hipotextos intervenidos en la obra para, a partir de ello, analizar el ejercicio de experimentación poética presente. Tal como expresó Nancy Fernández (1996), la reescritura puede asumirse como “una red intersticial a través de la cual las evocaciones recíprocas, los códigos cifrados en los títulos, los epígrafes, los diálogos y los registros discursivos problematizan la interpretación y el uso o transformación de los géneros” (p. 30); por ese motivo, las distancias entre los pre-textos y los hipertextos suponen diferentes grados de “relaciones discontinuas en base a movimientos de expansión, retorno y diseminación” (p. 30). En *La idea natural*, por un lado, encontramos los fragmentos líricos que tienen como fuente a un texto escrito, y, por otro lado, están los que presentan como germen otras formas textuales como objetos cinematográficos, composiciones musicales u obras de arte conceptual. Comencemos por el primer grupo.

FUENTES ESCRITAS

El poema que abre la obra, titulado “Dios es una ficción infinita”, toma como referencia directa la enciclopedia filosófica *De rerum natura* (*De la naturaleza de las cosas*), de Tito Lucrecio Caro, escrita en el siglo I a. C. La fuente es directamente referenciada mediante un pie de página, pero lo más interesante es que, a partir de la obra original, redactada en seis libros en un total de siete mil hexámetros, Negroni (2024) logra reescribir la trama, desde su propia interpretación, en apenas un párrafo. Esta vez, por contraste literario, lo redacta en prosa (sin dejar de ser poética):

La trama de la obra es sencilla. Lucrecio se dirige a su discípulo Memmio, [...]. Se diría que lo embarca en una suerte de épica de la *physis*, que despliega ante sus ojos un tapiz donde conviven el resplandor de los relámpagos y las miserias humanas, el cadáver y los gusanos, las visiones y los simulacros, la pubertad y el amor, la temperatura del agua en los pozos, las causas de la escritura y los terrores de ultratumba. (p. 16)

Acá el ejercicio intertextual parece utilizarse como un “camino teórico” para sustentar la verdadera reescritura y el verdadero poema presentes en este fragmento y que se encuentran, a mi juicio, en el último párrafo: “La empresa de Lucrecio es de una envergadura alucinante. No se trata, al menos no del todo, de buscar explicaciones a las cosas. Está en juego un deseo muchísimo más arduo: el de alumbrar un poema donde la ciencia cante” (Negroni, 2024, p. 17). Por tanto, lo que termina siendo reescrito finalmente es la aspiración de Lucrecio al

redactar su enciclopedia poética, ya que, mientras para muchos “domina en todo el poema ‘De la Naturaleza’ un sentimiento de tristeza que nace de la índole de la filosofía epicúrea” (Caro, 2020, p. 28), Negroni, más bien, rescata un supuesto deseo de Lucrecio por encontrar en la poesía la voz más alegre de la naturaleza.

El segundo poema, “Un almacén de prodigios”, está escrito en versos y elaborado en base a un recuento desordenado de algunos de los títulos que integran los treinta y siete libros correspondientes a la versión conservada de *Historia Natural (Naturalis Historia)*, obra enciclopédica escrita por Plinio el Viejo en el siglo I; sin embargo, este dato no lo sabremos hasta concluido el poema. Negroni inicia el fragmento con dicha lista que, en principio, se presenta como una sencilla y hermosa composición en verso libre; y solo al final la lectura cambia de tono, pues la autora nos aclara que las líneas anteriores son en realidad una pequeña muestra de los muchos “prodigios” reunidos en la obra del pensador romano.

Por tal razón, nos encontramos ahora ante un poema-lista producto de la reescritura en forma de listado de algunos de los títulos de un texto clásico que, a su vez, se encuentra dentro de una obra contemporánea con forma de catálogo. Este ardid literario evoca la idea del “Juego con el Modelo” que planteó Leónidas Lamborghini en *El jugador, el juego* (2007): “Tenemos, ahora, esas fragmentaciones del Modelo remarcadas por el jugador, convertidas en ‘piezas’ del juego. Tenemos el corset sintáctico roto, lo que permite jugarlas libremente en otra combinatoria y con otra puntuación” (p. 4). A la autora le interesa volver a la fuente, evocarla, dejar clara su resonancia en esta creación propia, porque lo que aquí se persigue no es la libre apropiación de un texto ajeno, sino que, mediante la intertextualidad, busca develar la condición poética oculta en aquellos tratados científico-filosóficos sobre la naturaleza, sobre todo para rescatar la poesía que irremediablemente descansa dormida en todo aquello que nos rodea.

Otros ejemplos en los cuales también la fuente es un documento o texto escrito son los poemas “Un gabinete Ruso” (Negroni, 2024), texto en que se cita un fragmento del ensayo sobre la biblioteca y el gabinete de Historia Natural de San Petersburgo, redactado por Jean Bacmeister en referencia a la colección de rarezas naturales perteneciente a Pedro el Grande. El otro poema es “Hay que cultivar un jardín” (p. 49), escrito en versos e inspirado en la frase “Hay que cultivar nuestro jardín”, asociada al personaje protagónico de la novela o cuento filosófico *Cándido, el optimista*, cuya autoría es adjudicada a Voltaire.

Luego encontramos otros poemas similares, pero lo que se cita o se reescribe son fragmentos de cartas, a saber: en “En Attendant Linné”, aparece un fragmento de una supuesta nota que dejara Carl Nilsson Linnaeus a su esposa antes de morir pidiéndole que nunca vendiera su colección de plantas; en “Las amistades vegetales”, resalta el lirismo presente en la acción de herborizar, y para ello se auxilia en una parte de la epístola enviada por Jean-Jacques Rousseau a una amiga, en la que desborda el fervor y el brío de un alma seducida por las plantas; en “Carta a un escolar americano” (p. 85), hay transcripción íntegra de una presunta correspondencia enviada por Ralph Waldo Emerson a su amigo Thoreau en el año 1845, y en la que le presenta su preocupación sobre el experimento de vida solitaria que este último acababa de iniciar en una aislada cabaña en los bosques de Walden. En todos estos casos, la poeta argentina insiste en resaltar las posibilidades poéticas de textos o de archivos escritos en lo que, desde sus contextos primigenios, solo se alcanza a apreciar el sentido literal (científico o filosófico) de los discursos. Para ello, rescata voces del pasado y las instala en una novedosa interconexión polifónica sobre el tema natural, gracias a lo cual accede a una nueva y lírica idea sobre la naturaleza a partir de la reverberación poética de lo que se ha discurrido en torno a ella.

OTRAS FORMAS TEXTUALES

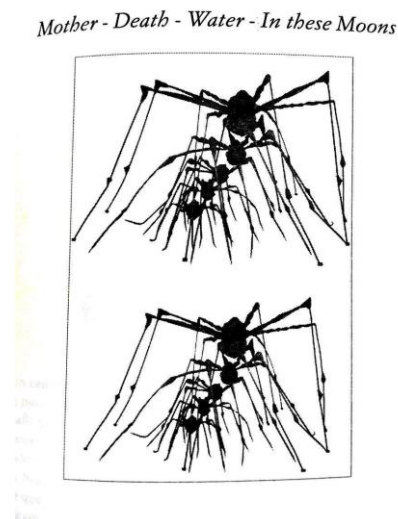
En cuanto al segundo grupo de hipotextos utilizados, encontramos, entre otros, una obra de arte viviente configurada como un espacio acuático por el pintor francés Claude Monet, quien buscaba contemplar, desde la naturaleza, los matices de la luz. Por ejemplo, se advierte el estanque que recibió el nombre de “Jardín de agua” y con el que Negroni titula también uno de los fragmentos de su libro. La autora rescata con ello una paradoja poética que resume de la siguiente forma: “La naturaleza, una vez más, imita al arte” (Negroni, 2024, p. 113); aquello a partir de una posible reflexión del propio pintor cuando declara que ya había “soñado y pintado ese jardín de ninfeas mucho antes de que exista” (p. 113). Al reescribir este jardín, la autora le ofrece un nuevo carácter místico a la naturaleza, capaz de mimetizarse a partir de una concepción previa del arte, situación que sugiere, por consiguiente, la presencia de instancias mágicas o elementos espirituales en ese estanque de ilusiones concebido por Monet.

Más adelante, hallamos un fragmento titulado “Un animal negro por las alcobas blancas”, que es antecedido por el nombre de Louise Bourgeois. Precisamente, Negroni toma como fuente, esta vez, las famosas esculturas en forma de arácnidos realizadas por la artista

francesa; parece que en concreto se centra en la obra nombrada “Mamá”.⁵ Su hipertexto se compone así de cuatro palabras en inglés escritas en cursiva y separadas por guiones: “*Mother-Death-Water-In these Moons*”, más un recuadro que presenta el dibujo duplicado de cinco arañas negras colocadas una sobre otra (de la más grande a la más pequeña), dando lugar así al siguiente poema visual (ver Figura 1):

Figura 1

Mother-Death-Water-In these Moons



Fuente: (Negroni, 2024, p. 169)

Un aspecto llamativo en este fragmento es que se establece un diálogo no solo con el arte de Bourgeois, sino que se retoma una cita de *El corazón del daño*, obra publicada por la propia Negroni en el año 2021 y en la cual ya se había hecho alusión a la famosa escultora: “La que tuvo un hambre insaciable y se aferró a la lengua umbilical y se comió entera a la Araña Materna. Louise Bourgeois: *Mother? Death? Water? In These Moons*” (p. 70). Desde esta perspectiva, retomamos una idea de Agustín Fernández (2018), quien dialoga con Deleuze y Guattari respecto de los términos que orientan el presente análisis:

podemos decir que la conocida técnica de generar obras mediante el apropiacionismo (introducir elementos de otras obras en una obra dada y ver cómo esto modifica su sentido), será realmente un apropiacionismo activo y generador de formas nuevas cuando las partes introducidas generen diferencias de intensidad, diferencias de sentidos, cuando cree un Cuerpo Sin Órganos, un cuerpo desterritorializado. (p. 83)

⁵ “Mamá” (*maman* en francés) resulta ser la escultura de una araña más grande realizada por Louise Bourgeois, y mide más de nueve metros de alto. La misma fue inspirada y dedicada a su madre, y refleja la fuerza protectora de la figura materna.

Entonces, lo que hace Negroni es agenciarse de la idea original de Bourgeois en cuanto a la araña en su representación de la figura materna; sin embargo, cambia el campo semántico de las palabras y las intensidades en juego, pues lo que inicialmente representa en “Mamá” la ternura y el arropamiento de la madre, muta radicalmente en esta reescritura. Al agregar las palabras “muerte” y “agua”, acompañadas de la imagen de referencia, y sumado a la intratextualidad⁶ con su obra anterior,⁷ se desterritorializa el significado del hipotexto y se remite ahora al fenómeno conocido como matrifagia, muy frecuente entre las arañas y que consiste en un comportamiento colectivo de las crías, cercanas a su nacimiento, por medio del que proceden a comerse a la madre. De esta forma, se complejizan las relaciones naturales que se establecen entre madres e hijos, dado que estas no siempre están marcadas por vínculos de afecto y ternura, e incluso pueden llegar a ser a veces de una violencia extrema, otra idea natural que es repensada por Negroni en este libro a partir de su valor poético.

En cuanto a la reescritura como perspectivismo, Julio César Galán (2017a) expresa lo siguiente: “Reescritura, versión, identidad lectorescritora. Los discursos cruzados y sus intersticios: lo interactivo, lo no secuencial y lo multilínea junto con lo uniforme, lo invariable y lo idéntico. Se rompen las jerarquías genéricas y visuales; quedan rotas por el dinamismo” (p. 16). Precisamente, Negroni accede a la interpretación fílmica en algunos de sus poemas, lo cual expresa su punto de vista y su exégesis acerca de determinadas cintas que abordan el tema natural. Con ello, además, ofrece varias reescrituras que fracturan las capas genéricas del arte, gracias a lo cual potencia el laboratorio intertextual y los pliegues de sentido del hipotexto.

Así ocurre, por ejemplo, en “El grado cero del paisaje”, texto en que la autora echa mano del cortometraje *Los habitantes*, filmado por Artavazd Pelechian en 1970. Luego de describir con palabras y perspectivas propias lo que va sucediendo en el video, la autora termina el fragmento con una conclusión poética en relación a lo que puede encontrarse detrás de las imágenes de esos animales que corren despavoridos: “Las superficies, [...], esconden profundidades. Por eso, apuesta a poner en órbita el cuerpo desorientado, insertándolo en la turbulencia de sentido que nunca fue *tan sólo* humana. La expresividad deviene entonces más intensa, todo alumbramiento se vuelve réquiem y viceversa” (Negroni, 2024, p. 181). Un gesto reescritural muy similar ejercita en el poema “Ofrenda”, dado que este toma como hipotexto el

⁶ Se refiere a una forma específica de transtextualidad en que el hipotexto y el hipertexto pertenecen al mismo autor (Genette, 1989, pp. 255-256).

⁷ En *El corazón del daño* (2021), “Negroni emprende la huida del estrago materno para salvarse” (Coll & Raso, 2023, p. 70), pues es un texto en el cual la relación madre e hija se complejiza desde la desobediencia para acceder a otras conexiones, tal como las que se establecen con el lenguaje y el territorio.

cortometraje homónimo dirigido por Claudio Cardini. En el mismo, Negroni construye un hermoso poema en versos sobre las posibilidades existenciales que pueden estar detrás de la ráfaga de margaritas que presentan en el film; un fragmento del mismo es el siguiente:

se busca
a contraluz
la margarita imaginaria
y anhela
lo que brilló sin nadie
en el Aquí o Afuera
se busca a la intemperie

en el desasosiego
de la forma

diríase que encierra
una legión de cicatrices
en la incurable
habitación de las ideas [...]
(Negroni, 2024, p. 196)

Otro sugerente ejemplo es la reescritura de la película *Stemple Pass*, dirigida por James Benning, en el fragmento titulado “‘Stemples Plass’: el cine como diorama” (p. 183). En este, la autora no reescribe, como en el caso anterior, mediante la descripción-apreciación personal de lo que sucede en la película, sino que complejiza un poco más el acercamiento crítico para encontrar y declarar conexiones internas entre el film de Benning y la historia de Henry David Thoreau, publicada en su ensayo *Walden*. A través de ello, Negroni encuentra una relación, aún más específica y escalofriante, entre la experiencia de Thoreau, cuando este se aisló durante dos años en una cabaña solitaria en medio del bosque, y las tragedias terroristas perpetradas por Theodore John Kaczynski,⁸ quien también permaneció aislado en una cabaña perdida en el bosque mientras premeditaba sus delitos.

⁸ Terrorista, matemático y filósofo estadounidense que, con motivo de su análisis crítico a la sociedad contemporánea y al desarrollo tecnológico, envió cartas-bombas a varias personas relacionadas al mundo académico y tecnológico, dentro de los que se encontraron varios estudiantes y profesores universitarios, así como agentes de aerolíneas, incluyendo una bomba que terminó instalada en un vuelo comercial de pasajeros. Dicho

Este fragmento devela una complejidad metapoética y discursiva que potencia, junto a otro grupo de fragmentos también conectados entre sí,⁹ el alcance cartográfico e intertextual de la obra bajo análisis. Internamente, *La idea natural* dialoga también consigo misma, al tiempo que indaga e insiste en una forma más íntima de intratextualidad, en la misma medida que resalta la intertextualidad entre elementos exteriores. Con esto, se retoma la idea de pliegues sobre pliegues interconectados en los cuales “no sólo [*sic*] hay todo un ejercicio de transportes locales demoníacos, también hay un juego natural de haeccidades, grados, intensidades, acontecimientos, accidentes, que componen individuaciones totalmente diferentes de la individuación de los sujetos bien formados que las reciben” (Deleuze & Guattari, 2004, p. 258).

Recordemos que en el poema titulado “Carta a un escolar americano”, Negroni (2024) rescata la preocupación de Ralph Waldo Emerson ante el aislamiento de Thoreau en su cabaña: “Pero me preocupa, lo confieso, su exagerada entrega a la escritura. Querido amigo, hay un peligro grave en esa apuesta. Recuerde que solo sabemos en la medida en que vivimos” (p. 86). Aquí, la autora ilumina y contrasta esa otra peligrosa cara del aislamiento: “Cuestiones de responsabilidad, de equilibrio mental, de giros atroces que pueden tomar las causas utópicas” (p. 184). De este modo, permite dialogar diferentes discursos, propósitos y épocas al trazar líneas vinculadas internamente en un mapa poético-natural de reescrituras; incluso se arriban a reflexiones metapoéticas sobre la intertextualidad: “obligan a recordar que también los textos fílmicos son palimpsestos, variaciones sobre variaciones donde las citas, las referencias y las capas de sentido se superponen unas sobre otras” (p. 184).

HERBARIO POÉTICO. EL JARDÍN COMO MAPA

Como mencionamos, una característica peculiar de la obra seleccionada es su insistencia en las listas, inventarios o series. La mayoría de las figuras históricas evocadas por Negroni eran amantes de los herbarios o las colecciones, y ocuparon gran parte de su tiempo enumerando,

sujeto fue detenido en una cabaña solitaria cerca de Lincoln, Montana, donde se recuperó un diario personal en el que describía la fabricación de las bombas y muchos implementos utilizados para ese fin.

⁹ En este poemario, hay varios fragmentos que, veladamente, se van interconectando unos con otros mediante las historias que se cuentan y los personajes que las protagonizan. Por ejemplo, en “Un gabinete ruso” se menciona que Pedro el Grande agregó a su colección de especímenes algunas acuarelas de Maria Sibylla Merian y, precisamente, dos poemas antes, en “Entomología de los sentimientos” se indaga específicamente en dichas acuarelas. Lo mismo ocurre con la figura de Charles Darwin, que es recorrida en “Autorretrato”, y luego retomada en el fragmento siguiente dedicado a Susan Fenimore Cooper, cuando se aclara que Darwin llegó a admirarla tanto que le escribió a su amigo Asa Gray para comentarle lo fascinado que se encontraba en la lectura de unos de los libros de la naturalista estadounidense. Así, Negroni va retomando a lo largo del libro a figuras como Buffon, Thoreau o Dickinson, quienes aparecen relacionados, después de los fragmentos dedicados exclusivamente a ellos, con otros textos o personalidades. Estos alcances del libro remiten a una “literatura pensante” (Nascimento, 2012) que se relaciona con la poesía *non-finito* (Galán, 2017b), línea crítica que pretende ser analizada en un artículo posterior.

registrando y clasificando plantas, insectos o fenómenos naturales. La autora hace de este ejercicio taxonómico un recurso propio que, en forma de espiral, sustenta su obra. La escritura (en este caso, la creación) toma la forma de una cartografía en la medida en que ofrece una longitud y una latitud propias; según Deleuze y Guattari (2004):

un cuerpo sólo [*sic*] se define por una longitud y una latitud: es decir, el conjunto de los elementos materiales que le pertenecen bajo tales relaciones de movimiento y de reposo, de velocidad y de lentitud (longitud); el conjunto de los afectos intensivos de los que es capaz, bajo tal poder o grado de potencia (latitud). (p. 264)

De esta manera, el poemario se presenta en un constante ir y venir desde adentro hacia afuera, y viceversa. Hay un efecto de bucle, pues cada serie o catálogo se convierte en un pliegue dentro de otro que va desde la forma del poemario hasta el contenido de los poemas para ofrecer una secuencia y un ritmo propios.

A fin de ilustrar lo anterior, podemos mencionar, por ejemplo, el fragmento titulado “Birds are Volatile” (Negroni, 2024, p. 65). En él, la autora comienza enumerando una serie de aves y algunas de sus características; así, construye un poema de siete fragmentos reescribiendo lo que serían algunas de las notas que “figuran en el libro *The Natural History of Selborne with a Naturalist’s Calendar and Additional Observations* (1887)” (p. 66). En este tipo de reescritura, resulta notable el ejercicio de selección de las partes del hipotexto que integrarán la nueva creación. Al ser concebida como una exposición poético-natural, la obra bajo análisis conllevó, a su vez, un trabajo curatorial por parte de la autora. De tal modo, Negroni se convierte en una suerte de historiadora-curadora-poeta y su texto es elaborado y propuesto como un herbario o como una exposición de ideas sobre la naturaleza.

En este sentido, el texto indaga en los herbarios, reflexiona sobre ellos y los habita para luego pensarse como uno. Así lo vemos en fragmentos como “Un herbario político”, donde se da cuenta, en forma de reescritura, de una serie de frases e ideas contenidas en el herbario de Rosa Luxemburgo (quien, “siendo una de las grandes teóricas del marxismo, nunca dejó de herborizar en sus “jardines de paso”, enumerando y clasificando las muestras que obtenía” [Negroni, 2024, p. 154]). Lo mismo ocurre en el poema que toma como referencia a Emily Dickinson, titulado “Biblioteca de plantas: ficha técnica” (p. 107), pues en él se retoma el herbario personal de la poeta estadounidense en un aparente trabajo de rescate de la esencia pura de dicha colección, y pese a carecer de criterios de organización o notas aclaratorias acerca de las plantas seleccionadas, “el álbum resiste: se brota de mirlos, jilgueros, colibríes que van, en plena ebullición, de una vocal a otra, leyendo, en medio del caos, la semilla honda” (p. 109).

Es por eso que, en correspondencia con lo que aclara Negroni en el prólogo del libro, existe un interés específico por convocar el valor poético de los diversos discursos que sobre la naturaleza se han realizado, lo cual da lugar a un huerto cultivado con disímiles especies que, en su conjunto, convocan al placer de los sentidos.

De tal suerte, este poemario es también un jardín, el jardín como mapa, como rizoma, ya que “eslabones semióticos de cualquier naturaleza se conectan en él con formas de codificación muy diversas, eslabones biológicos, políticos, eco-nómicos, etc., poniendo en juego no sólo [*sic*] regímenes de signos distintos, sino también estatutos de estados de cosas” (Deleuze & Guattari, 2004, p. 13). *La idea natural*, más que un catálogo de datos, es un catálogo de sensibilidades, de él “[n]o salimos más sabios, sino más conmovidos” (Nehuén, 2024, s/p). Por tanto, siguiendo la lógica de nuestras reflexiones, creemos que el título del libro remite a que la idea o el discurso más natural, más propio de la naturaleza, es precisamente el que emana de su esencia, a saber: el valor poético propio de su infinita extrañeza.

Por último, quisiéramos referirnos a otra dimensión de este libro como cartografía. La idea de jardín se presenta como eco o resonancia de una cierta tradición temática en la escritura argentina de mujeres. El interés por los jardines como sistemas metafóricos evocadores de sensibilidades está latente en la escritura, verbigracia, de Silvina Ocampo, a veces expresamente como en *Sonetos del Jardín* (1948), o de forma más evocativa como en su autobiografía en versos *Inventiones del recuerdo* (2006); de hecho, se tiene conocimiento de que era una ferviente coleccionista de plantas exóticas. También María Elena Walsh tuvo como centro a las flores y al jardín en varias de sus composiciones (“Canción del jacarandá”, “La flor redonda”, “El jardinero”). Por su parte, en la obra de Alejandra Pizarnik, especialmente en sus poemas, el jardín aparece con una marcada carga simbólica de angustia y muerte, muy relacionada con su infancia; ella misma confesó:

Una de las frases que más me obsesiona la dice la pequeña Alice en el país de las maravillas: —«Sólo vine a ver el jardín». Para Alice y para mí, el jardín sería el lugar de la cita o, dicho con las palabras de Mircea Eliade, el centro del mundo. (como se cita en Monteleone, 1999)¹⁰

Por lo expuesto, María Negroni, como heredera de dicha tradición, se agencia de ella en este libro para convertir al jardín en forma y fondo de su escritura. Reescribir se transforma en un

¹⁰ Tomado de una entrevista realizada por Marta Isabel Moia a Alejandra Pizarnik publicada en *El deseo de la palabra*, Ocnos, Barcelona, 1972. <https://www.revistaaltazor.cl/entrevista-a-alejandra-pizarnik-por-marta-isabel-moia/>

fertilizante y la poesía se convierte en una flor, al mismo tiempo que va dotando a la naturaleza de un lenguaje lírico capaz de expresar sus propias intensidades.

REFLEXIONES FINALES

María Negroni ha venido cultivando una poética muy personal a lo largo de su carrera artística, en la que la intertextualidad se ha convertido en un espacio frecuentado con cierta asiduidad a partir de disímiles intenciones creativas. *La idea natural* no constituye una excepción en ese sentido. Al acercarnos a esta obra, desde su posible condición de poemario, alcanzo a identificar a la reescritura como uno de los pilares que la sustentan. En este caso, una de las posibles líneas de lectura del texto es desde su condición de cartografía intertextual. Siguiendo los postulados de Deleuze y Guattari (2004) al respecto, se puede identificar aquí un ejercicio de sistematización de hipotextos que resulta finalmente en la creación de algo nuevo. Es un poemario en forma de mapa en el cual las diferentes entradas y salidas que suponen reescribir ofrecen una diversidad de interconexiones entre las fuentes, lo que posibilita formas líricas singulares que se exponen a modo de herbario poético.

La autora se maneja entre pre-textos escritos y otras formas textuales más complejas como esculturas, obras de arte conceptual o cinematográficas, intencionando prácticas poéticas que suponen la mutación de géneros artísticos o la reinterpretación de discursos donde —a juicio personal— lo más significativo a nivel literario resulta ser el valor lírico que se rescata de los originales (en su mayoría de carácter científico o de intenciones sociopolíticas). Como resultado, aparece una obra que se caracteriza por ser fragmentaria y por presentar ritmos e intensidades propias. Negroni se convierte necesariamente en curadora, pues debe elegir las fuentes y también organizar la exposición de sus propios especímenes.

En este orden, la presente investigación se abre hacia otros campos de estudio como puede ser, por ejemplo, el de la poesía *non-finito*.¹¹ Por las características que hemos expuesto, este poemario puede considerarse en estado de inacabado, debido a que es necesario salir del texto y buscar otras fuentes, documentos y archivos para completar sus sentidos y alcances. Incluso una vez encontrados los hipotextos, este tipo de reescritura exige el pensamiento activo del lector para descubrir las conexiones y relaciones ocultas entre todos los fragmentos, y de la misma obra con otras pertenecientes al canon o a la propia autora. En esa línea de investigación, pudiera analizarse, además, el acceso de la poeta a la realidad-ficción, el trabajo de cotejo, las

¹¹ Según Galán (2017b), una obra *non-finito* “provoca más sugerencias en el espectador, aviva más la imaginación de sus porqués, de sus modos, de sus misterios, pues crea más enigmas y más preguntas” (p. 17).

articulaciones múltiples entre diferentes discursos y entre diferentes idiomas, así como el complejo ejercicio metapoético que se alcanza.

En conclusión, Negroni configura un jardín simbólico compuesto por flores heterogéneas recolectadas a partir de múltiples tiempos y geografías; y la reescritura opera como el método de cultivo que posibilita esta construcción intertextual. Mediante la selección de elementos discursivos de varios contextos históricos y espaciales, la autora articula un entramado en el que conviven especies textuales disímiles, pero integradas en un terreno común: el sustrato poético. En efecto, el jardín se constituye como una exhibición de formas discursivas resignificadas, revitalizadas a través del ejercicio de revelar su dimensión lírica. La interrogante central que se plantea es la siguiente: ¿qué novedad introduce la autora? La respuesta radica en que Negroni elabora una concepción inédita de lo natural al reelaborar referentes científicos, políticos o sociales bajo criterios puramente poéticos. Así, la obra no solo reconfigura el concepto de naturaleza, sino que también invita a repensarlo desde su potencial lírico, su carácter idílico y su capacidad de suscitar sensibilidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOURRIAUD, N. (2009). *Radicante* (Trad. de Michelle Guillemont). Adriana Hidalgo Editora.
- BRIZUELA, F. A. (2017). Repensando la cartografía: de la representación objetiva del territorio al acto rizomático de mapear. *Quid*, 16(7), 211-223.
- BROUGHAM, R.M. & NEGRONI, M. (2011). ‘La realidad, el arte y la poesía’: Una conversación con María Negroni. *Confluencia*, 2(26), 136-142.
- CARO, T. L. (2020). *De la naturaleza de las cosas* (Trad. de Amaury Carbón). Editorial Verbum.
- COLL, M., & RASO, L. (2023). “Un censo de escenas ilegibles”: sobre El corazón del daño de María Negroni. *Boletín GEC*, (31), 56-71. <https://doi.org/10.48162/rev.43.035>
- DELEUZE, G., & GUATTARI, F. (2004). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (Trad. de José Vázquez Pérez). Pre-Textos.
- FERNÁNDEZ, A. (2018). *Teoría General de la basura*. Galaxia Gutenberg.
- FERNÁNDEZ, N. (1996). Fiesta y cuerpo, algunas reescrituras de civilización y barbarie. En Elisa Calabrese (Ed./Comp.), *Supersticiones de linaje. Genealogía y reescrituras* (pp. 29-52). Beatriz Viterbo Editora.

- GALÁN, J. C. (2017a). Ahora sí. Maneras de romper el poema y la identidad. *El genio maligno. Revista de humanidades y ciencias sociales*, (21), 10-19.
- GALÁN, J. C. (2017b). *Ensayos fronterizos: entre el poema y la heteronomía*. RIL Editores. <https://elibro.net/es/ereader/udec/106875?>
- GENETTE, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus.
- GONZÁLEZ, E. (2020). Dos aproximaciones a Islandia. Su cuerpo no, su corpus la desvela. *Periódico de poesía*. <https://periodicodepoesia.unam.mx/texto/dos-aproximaciones-a-islandia/>
- KRISTEVA, J. (1978). *Semiótica I* (Trad. de José Martín Arancibia). Editorial Fundamentos.
- LAMBORGHINI, L. (2007). *El jugador, el juego*. Adriana Hidalgo Editora.
- MALLOL, A. (2002-2003). Poesía: género y subjetividad en cuestión en la escritura de María Negroni. *Orbis Tertius*, 8(9), 1-4.
- MONTELEONE, J. (1999). Una épica del deseo. Sobre el sueño de Úrsula de María Negroni. *Filología*, 32(1/2), 167-172.
- NASCIMENTO, E. (2012). *Clarice Lispector: uma literatura pensante*. Civilização Brasileira.
- NEGRONI, M. (2021). *El corazón del daño*. Literatura Random House.
- NEGRONI, M. (2024). *La idea natural*. Acantilado.
- NEHUÉN, T. (2024). «La idea natural», de María Negroni (Editorial Acantilado). *Bestia Lectora*.
- POZZI, R. D. (2019). Coleccionista, artista, monstruo: El Duque de Bomarzo en *La Boca del Infierno* de María Negroni. *Caracol*, (17), 301-324.
- SÁNCHEZ, M. C. (2023). Archivo Dickinson de María Negroni o el doblez de la enunciación. *Ágora UNLaR*, 8(19), 269-277.
- SARTORI, E. (2003). El desacato en la obra de María Negroni. ‘El sueño de Úrsula’: desborde y ensimismamiento. *Confluencia*, 19(1), 68-75.
- SIBERTIN-BLANC, G., & MOLINA, E. (2023). Cartografía y territorios: la espacialidad geográfica como dispositivo de análisis de las formas de subjetividad según Gilles Deleuze. *Eikasía Revista de Filosofía*, (116), 217-239.

LA RAZÓN DE SER DE LO SUBLIME-ACUMULATIVO: UNA FUNCIÓN POÉTICA TRANSVERSAL

THE REASON OF BEING OF THE CUMULATIVE SUBLIME: A TRANSVERSAL POETIC FUNCTION

Antonio Díaz Mola
Universidad de Málaga
mola@uma.es
<https://orcid.org/0009-0003-4811-5384>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.257>

Fecha de recepción: 11.02.25 | Fecha de aceptación: 15.04.25

RESUMEN

Este trabajo pretende ensayar y proponer el concepto de lo sublime-acumulativo como una función poética transversal. Así, el discurso poético, caracterizado por significaciones emanadas de la libertad creadora, proyecta el ideal de lo sublime hacia una experiencia estética colectiva, plural, acumulativa, donde la significación poética deriva de un exceso desbordante que se extiende hacia el plano literario intertextual. Teniendo en cuenta parámetros clásicos como los de Kant, Burke o Hegel, se quiere implementar, en la inercia de la referida tradición y recepción estética, un sentido democratizador y ontológico del ser como sujeto vivencial inmerso en el contexto donde cristaliza lo sublime. Al descentrar jerarquías conceptuales y habilitar experiencias de raigambre universal, la transversalidad poética aspira a resignificar la génesis del efecto que ella misma objetiva. Por último, y en consonancia con lo anterior, se quiere reflejar una red de interacciones que operan como punto focal de la recepción para que la consideración de lo sublime pueda ser objetivada como experiencia enciclopédica y, por tanto, acumulativa.

PALABRAS CLAVE: sublime, sublime acumulativo, poética, estética, ontología.

ASBTRACT

This paper aims to propose and develop the concept of the sublime-accumulative as a transversal poetic function. Thus, poetic discourse, insofar as it is characterised by meanings emanating from creative freedom, projects the ideal of the sublime towards a collective, plural, cumulative aesthetic experience, where poetic meaning derives from an overflowing excess that extends into the intertextual literary plane. Taking into account classical parameters such as those of Kant, Burke or Hegel, the goal is to implement, in the inertia of the aforementioned tradition and aesthetic reception, a democratising and ontological sense of being as an experiential subject immersed in the context where the sublime crystallises. By de-centring conceptual hierarchies and enabling experiences of universal roots, poetic transversality aspires to redefine the genesis of the effect that itself objectifies. Finally, and in line with the above, the aim is to reflect a network of interactions that operate as a focal point of reception so that the consideration of the sublime can be objectified as an encyclopaedic and therefore cumulative experience.

KEYWORDS: Sublime, cumulative sublime, poetics, aesthetics, ontology.

1. INTRODUCCIÓN

Si lo sublime presenta el poder de rebasar nuestra conciencia (Kant, 1764/2015), el ejercicio poético como construcción sublimada de belleza también sobrepasaría la significación del ideal que expresa en su construcción. Así, en diálogo con la tradición clásica que se remonta a Longino, Kant atribuye al lenguaje, al *logos* poético, la capacidad de suscitar una conmoción —entendida como movimiento afectivo figurado— mediante la cual se configura lo sublime en la experiencia estética y formativa de la conciencia literaria. Y si lo sublime contiene la ambivalencia de lo admirable y lo abominable (Burke, 1757/2023), una función poética como la que aquí vamos a ir desgranando igualmente incorporaría —dentro de su vasto arsenal de atributos generadores de belleza— la doble significación del bien y del mal, de lo grandilocuente y lo sencillo.

Pero no es nuestro objetivo detenernos en analizar desde un nivel moral y ético tal premisa. Aunque sí lo va a ser postular que tal función poética, en su efecto estético, se nutre de transversalidades y, por esta razón, adquiere el valor de trastocar la quietud de la conciencia para provocar una apertura receptora. Y como hipótesis, añadimos al cuerpo de reflexiones heredado que el ejercicio poético, cuando alcanza el relieve de su condición sublime, se adentra en un terreno ontológico, por lo que la esencia del ser (que posibilita la conmoción aludida) experimenta una reinterpretación de su estado natural, y la conciencia se ve modificada como resultado de un determinado placer estético.

De ahí que deduzcamos que lo sublime, como interacción poética transversal entre sujeto y objeto, permite “superar el modelo artístico de excepcionalidad que aboca a los objetos normales a renunciar a su normalidad intrínseca” (Godoy, 2019, p. 41). Atendiendo al esquema de esta somera exposición, nos interesa ensayar el valor de lo sublime con relación a una apertura de conciencia a partir de una perspectiva transversal —como función poética— y sin perjuicio de ligar tal noción (aunque sea de un modo *sui generis*) a la red tradicional de la que surge.

2. APERTURA DE CONCIENCIA DESDE LO SUBLIME-POÉTICO

Vale decir que Hegel, a través de “su concepción radicalmente espiritualista del origen verdadero de la filosofía estética, [...] solo considerará realmente bellos a los objetos mediados por la *poiesis* humana” (como se cita en Ipar, 2008, p. 27). Con este planteamiento podría aventurarse que lo sublime, en tanto función poética, consiste en una forma preexistente a la orientación del sentido que adquiere un determinado horizonte de significaciones, y de idéntica

manera en que lo espiritual se presupone anterior a lo corpóreo, o el reflejo gestual previo al estímulo. La *poiesis*, que implica una construcción de vivencias trascendentales, apunta lo sublime como función de poeticidad atributiva, es decir, lo sublime encuentra en este término su concreción palpable en la literatura. Con razón se puede hacer notar que:

el lenguaje figurado ofrece posibilidades quizá infinitas de combinación. El uso poético del lenguaje es capaz de promover en el lector asociaciones interiores insospechadas, puede despertar vivencias adormecidas, activa y vivifica la sensibilidad trascendental del hombre, abre su conciencia a nuevas realidades intensas, profundas y realizadoras del ser en la plenitud. (Albán et al., 1977, p. 70)

Por tanto, la ontología de lo sublime —entendida aquí como el marco conceptual que describe el modo de ser del fenómeno sublime, sus condiciones de posibilidad y la articulación entre sus proyecciones inmatriciales y sensibles— conlleva a una reafirmación del dominio experimentado en que la conciencia, noción inmaterial, origina una materialidad poética en la expresividad de lo sublime. Es importante destacar, al respecto, que el contexto de sublimación se produciría desde una armonía de operaciones en la cual, por un lado, lo espiritual —entendido como concepto romántico de *genio* o como idea posmoderna de pulsión— y, por otro lado, lo corpóreo —entendido como soporte mecanicista y vehicular— se relacionan simbióticamente. En otros términos, de su fusión se origina el efecto de un resultado concreto y en virtud del cual lo sublime, como referencia estética, atribuiría una pauta o rasgo de belleza sobre aquella realidad en la que recae nuestra apertura de conciencia. Por ello, nos parece razonable establecer en las experiencias sublimadas la impresión de una función poética, sobre todo porque en la idea de *poiesis* asistimos a una sensibilidad que aúna en su verificación de principios tanto lo sublime como lo bello (Kant, 1764/2015).

Así, en la clásica visión crepuscular de la luna flotando en la hondura de la noche, lo sublime simbolizaría una conjunción entre lo espiritual y lo corpóreo, y en tal circunstancia la predisposición del ánimo creador se vincularía al paisaje inspirador, como si este fuese una sintaxis discursiva del espacio, esto es, de aquellos fragmentos de realidad que pueden ser poetizados y eternizados. Experimentar una situación donde se representa una entidad absolutamente grandiosa (Kant, 1790/2013) plantea operaciones ontológicas, y la esencia del ser, envuelta en la magnitud que rodea nuestra existencia, supone una extensión vital y estética de lo sublime.

Desde criterios hegelianos, otra vez, podríamos pensar y resolver que la función poética representaría una mediación por la que se hace viable la conmoción estética del espíritu merced al previo mecanismo corpóreo del estímulo. Traducir lo sublime, por tanto, conlleva una

transversalidad de operaciones textuales y contextuales, y la mirada resulta un paso necesario y previo a la escritura. En forma de aforismo, señala Izquierdo (1982) que “en el texto no *hay caminos* (de lectura). Los caminos los «hace» el lector. Hacer caminos es hacer textos. Poeta auténtico, el lector” (p. 501). Y aquí valdría parafrasearse, a nuestro juicio, lo que sigue: poeta auténtico, el observador, pues el que mira, el que contempla, el que escudriña, de algún modo, también lee el paisaje donde interactúa como sujeto operatorio y simultáneamente está integrando un dinamismo espacial dentro de una conmoción estética en que el afán de aprehender lo eterno, la belleza y lo inconmensurable encuentra su patrón de operaciones en la función poética como una pauta de conciliación entre el plano espiritual y el corporal. Entonces, la ontología de lo sublime, si consideramos el modo en que su propia irradiación se extiende en la experiencia humanística, es el concepto que determina el horizonte estético donde se hace posible la manifestación efectiva de la trascendencia poética y, de manera concomitante, organiza y sostiene la transversalidad de sus contenidos. Se entiende, por ende, que lo sublime, tal como aquí proponemos, culmina en una apertura de conciencia en tanto resultado de una función poética dada, la cual se entreteje de múltiples voces que aspiran al mismo fin: la belleza. Observemos el caso de tres voces singulares, originales y auténticas que comparten la materia fértil del asombro. Nos referimos a tres poetas contemporáneos: Lorenzo Plana, Álvaro García y Rafael Muñoz Zayas.

El tratamiento de la belleza, en estos casos, requiere siempre de un esfuerzo contemplativo en el sentido de que la percepción de lo bello exige concentración y detenimiento, ya que hay que traducir la experiencia vivida a un código ontológico, y este no es sino el de la conmoción estética del ser, lo cual supone, según creemos, la traducción de un estado de conciencia: “Al fin y al cabo, tú alzaste tu rostro / y un sol lejano precintó el silencio. / Toda aquella belleza fue la causa / de libros y conciencias limpias, naves / espaciales, regresos a la infancia...” (Plana, 2017, p. 44). La intersección entre la percepción cósmica, la revelación estética y la transformación subjetiva propicia que lo sublime, con relación a su contexto transversal, se resuelva dentro de una conmoción identitaria. Y la belleza desencadena en la conciencia una renovación, en tanto que lo espiritual afecta a lo corpóreo: se eleva la mirada y se afana en perseguir un temblor de luz que podría funcionar simbólicamente como correlato de lo sublime. Es por ello que la experiencia poética se abre a un desbordamiento perceptivo, y ahí lo acumulativo genera la amplitud del efecto estético sublime, traducido como creación, conocimiento y transformación existencial.

Con otro registro, también la plenitud del ser se ensancha por mimesis con la intemperie: “Demasiada conciencia se acumula, / nos desborda, no somos con justeza. / Se llena de exterior un interior. / La penumbra de anhelo del que quiere” (García, 1999, p. 51). En este caso, hay una pulsión sublime en el hecho de quedar excedido por la magnitud coyuntural del escenario poético, y es ahí, en el alrededor abierto a las incógnitas, donde se vuelca lo de fuera en lo de dentro en una suerte de transacción deseante de querer sentirse pleno, completo, realizado. De ahí que lo sublime represente la posibilidad trascendental de vivir una experiencia que perdura más allá de cualquier límite natural. De tal modo, “(todo nombre será un abismo / cuando pierda la conciencia) / mas nunca podrán volar / tan alto / como / el camarada / Komarov / [...] ahora que su luz se extingue” (Muñoz, 2019, p. 17). La memoria habilita un salvoconducto para que lo sublime, aun con la disolución física de una persona, otorgue a la conciencia la ocasión de poder reactivar lo nombrado como salvación contra el olvido. En consecuencia, el abismo no representa una simple metáfora que tensiona el binomio pérdida-memoria; al contrario, constituye un espacio radical de apertura donde lo nombrado excede su representación. La figura histórica de Komarov, miembro del escuadrón de cosmonautas soviético, introduce un punto clave de concreción cronológica que edifica lo sublime por medio de lo heroico. Es decir, la imagen rememorada de la gloria colonizadora del universo, suspendida entre acción y desaparición, se convierte en símbolo de elevación capaz de trascender la contingencia de lo corpóreo y lo finito.

Es dable razonar que en la inercia poética trascendental hay un palpitar de la intuición, porque “en el terreno del infinito estético, se solicita de la imaginación consumir aquello que las palabras no hacen sino iniciar” (Baena, 2004, p. 97). En todos los ejemplos relacionados se detecta una identidad poética integrada en experiencias sublimadas, lo cual conduce a que el recuerdo —también en la ontología de creer saber lo que somos— procure una fragmentación del yo entre lo plural, lo macro, lo amplio. Tal atomización nos parece que significa la desvelación de referentes compartidos, de forma que el intertexto (en el concepto de *conciencia*) nos lleva a hablar de lo sublime acumulativo. Si cada poeta, desde su propia voz o a partir de su experiencia individual, contribuye a saturar semánticamente un término o una circunstancia vivencial (véanse los casos referidos de *conciencia*), lo sublime adquiere mayor dimensión en la medida en que ya pueden fijarse redes transversales de interacción, de modo que en lo relativo a la conciencia colectiva, lo sublime se construye desde una base enciclopédica común, solidaria y auxiliar. Por tanto, “la patria del poeta es el «intertexto»” (Izquierdo, 1982, p. 502).

Un intertexto reducido a su mínima expresión, a saber, un vocablo, pero que al alcanzar este un elevado grado de saturación semántica permite correlatos de significación relacional, y así, a nuestro juicio, se conforma una función poética transversal desde lo sublime. Gracias al lenguaje es capaz de trascenderse la experiencia estética revelada en el argumento de la *poiesis*. Una palabra poética que funda paisajes experienciales donde lo sublime ofrece similitud con la irradiación del mundo. Así se van tejiendo nudos desde entornos y contornos, ya que, desde la propia teorización literaria, se acude a elaboraciones complejas para realizar asociaciones conceptuales explicativas. En ese orden, “una de las características de la Teoría de la Literatura es el peso que en su desarrollo y en su configuración han tenido y siguen teniendo las relaciones interdisciplinarias” (Albaladejo, 2016, p. 53). Por ese motivo, la transversalidad propuesta funciona como atribución de rasgos de poeticidad a otras áreas y posiciona el concepto de sublime como eje axial en torno al cual orbitan numerosos nódulos de términos y variadas experiencias estéticas.

3. UNA FUNCIÓN POÉTICA TRANSVERSAL. LA LIBERTAD DE LO SUBLIME ACUMULATIVO

Entonces, articular la representación simbólica de lo sublime que la función poética dispone en el texto se formaliza desde la transversalidad, pues, según creemos, “lo sublime [también] viene acompañado de cierto horror o, en otros casos, de melancolía, pero no puede desprenderse de su particular belleza” (Mauricio, 2002, p. 247). Así, recogiendo herencias burkeanas, defendemos que lo sublime acumulativo no se da solo en términos aislados, sino también en campos de acción relacional donde el terror, lo fantástico, lo erótico y cualesquiera categorías no quedan estancas, dado que en la movilidad del concepto que tratamos siempre hay un acontecimiento significativo en que impera la libertad creadora.

Fruto de tal libertad es posible rastrear afinidades simbólicas y temáticas entre áreas que depositan, acumulativamente, efectos de sublimación sobre un determinado acontecimiento. Vale decir, la libertad creativa o interpretativa posibilita la identificación de enlaces conectivos entre distintos ámbitos de la realidad. En cada uno de ellos se aprecian, de manera progresiva y acumulativa, efectos de sublimación que agudizan la percepción y la significancia del fenómeno poético que los vertebran. En consecuencia, el resultado estético no es lineal ni aislado; antes bien, brota merced a la suma dinámica de interacciones que proyectan el fenómeno poético a un plano de mayor plenitud y trascendencia. Habida cuenta de que lo sublime compete y emana de diversas parcelas humanas, lo transversal es la balanza que las

apuntala, y este rasgo se identifica como una reproducción deductiva que posiciona lo poético como espejo vivencial de reconocimiento. De ahí que “en toda estructura literaria (y quizá en toda obra humana) se busca una equilibración. La obra, el grupo, el sujeto colectivo, opera por respuestas: responde ante la realidad” (Ferrerías, 1980, p. 53).

La libertad poética, entonces, culmina en la apertura de conciencia aludida en el apartado anterior. Es decir, en virtud de dicha apertura se funda el umbral fenomenológico en el cual lo sublime se actualiza y concreta su proyección, puesto que constituye el mecanismo mediante el que la conciencia, al expandir su campo receptivo, genera la posibilidad misma de que lo sublime acontezca como experiencia. Y es ahí donde, a nuestro juicio, se consolida la ontología del ser como voluntad libre de imaginación dispuesta al asombro estético. El ser poético, en esta vertiente de transversalidades, constituye un periodo más de los muchos que conforman la trabazón creadora y receptora, de modo que para lo sublime acumulativo hablamos del *ser* plural, que no es sino aquel que se integra en coordenadas experienciales. En efecto:

El poeta, cuando escribe, se vale, como cualquier artista, de eso que se llama la experiencia, término que quisiera utilizar aquí de la manera más amplia: como todo aquello que, en forma de acción, sentimiento o pensamiento ha pasado por su conciencia. Esa experiencia, que es traída al momento de la escritura por medio de la memoria, es, antes de ser fijada por la palabra, algo móvil, hasta cierto punto inasible. Consignarla es, en buena medida, congelarla, pero de tal modo que no pierda en absoluto su poder de complejidad y vivacidad. (Bonnett, 2009, p. 94)

De este modo se formaliza la intensificación del ideal estético sublime y cuya consecuencia acumulativa se resuelve, según nuestro planteamiento teórico, en la proyección vivencial derivada de la dimensión poética sobre un ámbito compartido. Tal naturaleza integradora, dotada de amplitud conceptual, despliega la capacidad generativa de la *poiesis* como modalidad cognoscitiva capaz de infiltrarse en la trama misma de lo real. Por ello, la experiencia estética, en la inercia ontológica de lo sublime, expande sus contornos y adquiere estatuto de transversalidad. Se produce, de ese modo, una inmanencia de lo poético en la eternidad y en un afán de trascendencia estética. Es así que lo sublime acumulativo va trazando un recorrido de apertura en la conciencia creadora, vale decir, en una ontología donde la esencia del ser aspira a una aprehensión de la contextura ficticia, aunque real, de la belleza. Por tanto, se concreta el efecto de la ampliación estética que comporta la distribución experiencial del fenómeno poético a una realidad global común. Este rasgo totalizador, de carga trascendente, contiene la potencialidad de la *poiesis* como vía de conocimiento que permea el mundo circundante. De tal forma que lo sublime, en su inercia de acumulación, amplía el cauce

racional donde se activa la configuración del efecto estético. A su vez, cabe destacar que la noción de poética transversal nos remite a un principio de transitividad operatoria, sobre todo porque a partir de lo sublime se predica una acumulación experiencial que conecta con el efecto estético trascendente, de sentido ontológico y de amplitud conceptual. En el panorama de nuestra contemporaneidad poética, abunda la reflexión sobre el lenguaje para trascender lo puramente retórico, lo cual otorga al idioma la neutralización de su aparente límite. Se puede relacionar, por tanto, lo sublime con la libertad del lenguaje que pretende crear, desde la imaginación, una verdad concreta de la imagen sublimada: “El universo es comprensible allá en el lenguaje. / Pero el lenguaje agrieta luces” (Plana, 2017, p. 14). Es decir, con la palabra creadora se penetra en el hueco de luz de lo creado, siempre abierto a la conmoción. Visto de tal manera, el lenguaje se erige como mediador del cosmos y como umbral de su aprehensión; por tanto, el acto de nombrar, en sintonía con el imaginario romántico de autores como Keats, Coleridge o Shelling, permite conceptualizar la domesticación del infinito y da lugar a una estructuración del caos mediante la semiosis y la representación. Lo trascendente del lenguaje y la escritura, entonces, simbolizan un rebufa bajo la ráfaga vital de lo inconmensurable; pero también se consigue afianzar, mediante tales presupuestos estéticos, una identidad sublimada y realzada que se objetiva en la escritura: “Siéntele el pulso oscuro a lo que escribes. / Son puentes las palabras. Por debajo / pasa, secreto, un río clamoroso. Asómate. ¿Te ves en su corriente?” (Oliván, 2004, p. 45). Tal como se observa, hay un trasvase de conciencias que no agota la escritura en su consciente formulación, pues late en ella la honda vibración que fundamenta la realidad del sujeto, así como la energía originaria que conecta tiempos pretéritos con el presente. Esta esfera representacional de lo sublime instaura el tiempo en la lógica de lo indecible sin que por ello resulte vana su plasmación poética.

Una escritura que, además, es espejo vivencial, soportado por la libertad que propicia la reconciliación de significación entre el terreno literal y el figurado para que lo sublime se manifieste como función transversal desde el sentido ontológico que se instaura en la creación poética, y con lo que se produce un desbordamiento identitario, de existencia: “Ahora somos humanos / y también es humana nuestra sombra. / [...] No se puede ni estar, todo es conciencia. / Es conciencia sin más. Por qué pararla” (García, 2016, p. 44). De esta forma, la creación poética congrega una experiencia plural (tanto para el lector como para el autor) que guarda relación con el sentimiento de apertura estética ante la realidad y con sentirse diminuto ante lo inmenso: “Uno, y uno solo / la multitud. / Uno no es: uno somos. [...] / Conjunto, conjunción, solo destino” (Pardo, 2022, p. 23). En efecto se naturaliza lo sublime como categoría

conceptual que vincula pensamiento y poesía, ambos dominios regidos por la libertad creadora, y siempre con función transversal para que lo sublime acumulativo sea un acto del proceso de la experiencia estética.

Todo ello, creemos, va en sintonía con los postulados de Georg Henrik von Wright (2002), para quien “ser libre (capaz) de hacer u omitir una acción individual puede, por contraste, denominarse libertad *real*”, puesto que “la libertad real del agente es, por tanto, mayor o menor dependiendo del número de restricciones que hay sobre su libertad potencial (existente)” (p. 62). En consecuencia, lo sublime en general (y lo sublime acumulativo en particular) permanece asociado a una idea de libertad absoluta a raíz de que toda experiencia, aun siendo apriorística, conforma un prejuicio de belleza que puede o no quedar representada efectivamente en la concreción formal de su imagen (siendo esta compartida, o no, entre autor y lector), pero que, sin ninguna duda, opera con libre armonía en la acumulación ontológica del ser.

Ambos (autor y lector) son la existencia múltiple del entorno compartido, donde, por supuesto, se cristaliza y se captura lo sublime; en suma, son ellos quienes protagonizan la visión estética de lo que nos excede y, en cambio (o quizá por ello), nos atrapa: “Ser un mínimo punto en la mirada / que da cabida al día allá en su cénit” (Oliván, 2004, p. 23). Ahora bien, hay que insistir en la crucial relevancia de la libertad como toma de postura estilística, situación que nos traslada a formulaciones de otras voces poéticas, tal como la de Nadia Fabro Andrés (2024), quien recuerda que asumir el privilegio de la libertad implica “sentirse libre para poder sentenciar gano más desnuda que vestida, / sentirse libre para sorprenderse mil veces con el mismo truco de magia” (p. 46). Aquí queda caracterizado lo sublime como un encantamiento seductor, un magnetismo de sentirse libre de impedimentos y de rémoras vivenciales.

De hecho, en la libertad creadora de la experiencia estética, “pensamientos y sentimientos estarían hechos de la misma materia, los unos conducen a los otros —y viceversa— y el ser se deja llevar por ellos en sus acciones y parálisis [...] reconociendo su filiación, con una cierta distancia” (Maillard & Ramón, 2009, p. 54). De modo que, en el ser, habría, como ontología poética, una tendencia innata a reconocer lo sublime en tanto fragmento de su propia condición. Se da así en el poema, desde el placer estético, una anagnórisis, una apertura de conciencia que consolida lo transversal desde la experiencia compartida: “la teoría de la experiencia del otro (la llamada «endopatía») pertenece al primer piso que se levanta sobre nuestra estética trascendental (Husserl, 1931/1985, p. 216).

Este enfoque teórico de lo sublime acumulativo se sustenta, además, en los parámetros que justifican la no segregación de lo sublime a la evolución de su tratamiento, pues lo transversal configura una nota común de las disciplinas que estudian tal fenómeno estético: Por ejemplo, “la Teoría de la Literatura toma de la Estética y de las teorías de otras artes conceptos que sean útiles para el conocimiento y la explicación de la obra literaria y de la literatura como arte principalmente verbal” (Albaladejo, 2016, p. 53). Dicho de otra manera:

Existe intercambio conceptual entre las teorías de las distintas artes, dicho intercambio ha sido facilitado por una fundamentación estética compartida, estructurada sobre elementos tan diferentes como el placer estético, la representación, la semiosis, las relaciones intersemióticas, la inspiración o la transducción que actúa en algunos procesos creativos al tomar el artista o el escritor temas o estructuras de otras obras construidas en el mismo o en distinto sistema de signos. (Albaladejo, 2016, p. 54)

Lo fundamental, en este contexto, es la consideración de lo sublime como entidad cognitiva que puede ser descifrada desde una resolución poética (dentro de múltiples prismas de abordaje) y ontológica, como punto focal donde lo sublime acumulativo aglutina tensiones y distensiones a través de un eje de transversalidades que sustancian la construcción conceptual del fenómeno estético. Por su lado, Kant (1790/2013) reflexiona que, para que las artes adquieran condición de *bellas*, deben derivar obligadamente del genio, y entiende por genio a aquel individuo que posee talento natural. Dicha naturalidad equivale a un innatismo que redundan en la transversalidad de lo sublime como fruto de la cognición.

Pero el genio (la pulsión creadora) rebasa límites conjuntivos de un concepto que atribuye para sí la magnitud de lo que exalta. Por tanto, lo sublime, dado que la adecuación no es la causa de la belleza (Burke, 1757/2023), adquiere un estatus acumulativo como argumento identitario de su objetividad estética, y se asimila a tantas experiencias como sean posibles. De nuevo, y a partir de tal premisa, la apertura de la conciencia poética reconstruye, de algún modo, el sentido vivificante del goce estético aun cuando no se alcanza a desvelar los componentes que conectan la causa a su efecto. Así, podríamos aventurar que lo sublime acumulativo, fijado en el libérrimo soporte de la escritura y debido a su incesante construcción colectiva, se halla en “un lugar de nadie, un intersticio / a donde llegan los signos del poema” (Díez, 2024, p. 309).

Al igual que en el sintagma “el lenguaje agrieta luces”, de Plana (2017), advertimos que, para Díez, la escritura es “un intersticio”. Existe, por lo común, una noción de hueco en el cual es posible filtrar el excedente de lo incomprendido, de forma que las representaciones poéticas de lo sublime confluyen con el asombro operatorio que los surte de numerosas

tensiones y distensiones, hecho que provoca una morfología conceptual cambiante, dinámica y, sobre todo, acumulativa, tal como propugnamos.

En *Serie*, por ejemplo, Vicente Luis Mora (2015) acude a la transversalidad investigadora y académica para argumentar la potencia del amor en correlación con aspectos tecnológicos, lumínicos, matemáticos y filosóficos (entre varios otros): “Pondero la continuidad de Leibniz / y veo que no hay conexión / entre esas realidades / o quizá sí, mi percepción: / la mirada que enlaza / las dispersas imágenes en red / y los vídeos del ciberpesacio / con el secreto archivo / de lo nuestro” (p. 65). De igual modo, dirá: “Yo reduzco la calidad / de píxeles y el tamaño / de una captura / de pantalla de tu cara / hasta que tu contorno / es indistinguible / de los otros. / [...] Una filología del icono, / una ecdótica / de la imagen” (pp. 50-51). O, asimismo: “Fray Luis miraba este mismo cielo / y lo cantó sereno, confortado, / tranquilo con su música de esferas. / Pascal, en cambio, usando la razón, / solo encontraba espanto en lo celeste / y su infinito espacio inhabitado. / A nosotros, ahora / ese vacío es lo que nos conforta” (p. 84). De lo anterior surge una contraposición de modos históricos en la relación con lo infinito que, en rigor, evidencian una dialéctica de lo sublime. En efecto, Mora emprende la transición desde la experiencia armónica y ordenada del cosmos hasta la firme confrontación con lo inconmensurable para, finalmente, manifestar una internalización de la apertura estética como principio o condición de la expansión espiritual.

Así, observamos que la materialidad de lo intersubjetivo (es decir, la subjetividad pretérita de Fray Luis o Leibniz en diálogo con la de Mora) se fragua en el valor estético del imaginario universal habida cuenta de que un sentimiento como el amor, que ahonda en la experiencia enciclopédica y, por eso, intercambiable, se asume a nivel autorreferencial, pues nos convoca a una idéntica emoción estética y vital de lo expresado. Una interpretación teórica que respalde lo sublime acumulativo —en la permanente construcción poética de lo expresado en potencia y en acto— ha de encauzarse en las formalizaciones explícitas mediante las cuales un poema apela a la trascendencia y a la transversalidad.

Es esta función poética un criterio análogo al del ritmo para marcar la cadencia con que una composición nos envuelve armónicamente en su fluir estético. Y no importa, en este sentido, la idea de bien o mal, la idea de arte alto o bajo, porque si concebimos al artista como “productor de esos anómalos y extraños artefactos que todavía denominamos «obras de arte»” (Escudero, 1995, p. 224), estamos retomando la idea expuesta por Burke, en virtud de la cual la obra de arte, en su cúspide de grandeza ideal, alcanza la sublimidad bien por admiración, bien por

abominación. Y con ello, de nuevo, la libertad poética permite vincular el placer estético a modos de recepción que, *mutatis mutandis*, logran su cometido conceptual.

Por otra parte, según Kaulbach (1985), “está la acertada idea de que el hombre, inmerso en el curso actual de la vida cotidiana, de la profesión, de los negocios y de la sobreexcitación de los medios de comunicación, solo es capaz de una mirada abstracta” (p. 56). Sin embargo, con la posibilidad productiva de lo sublime, la función poética logra recuperar el impresionismo y las tonalidades óptimas con las cuales la mirada no agota su extensión dentro de una inercia rutinaria y alienante, sino que, por efecto estético y transversal de lo percibido, la experiencia, a partir de una apertura de conciencia óptima, queda predispuesta a trascender el objeto para que el sujeto se adueñe de lo grandioso, lo bello y lo exuberante, y todo ello en multitud de escenarios que legitiman la democratización del arte y de entender qué condiciones o qué rasgos verifican la idoneidad sublime de una obra.

Tal planteamiento constituye, a nuestro juicio, la razón de ser de lo sublime acumulativo. Por ende, lo sublime se asume como “una propiedad fenomenológica que adquieren las cosas en nuestra interacción con ellas, o mejor aquí, en nuestra falta de interacción, porque tendemos a considerar algo extraño cuando lo desconocemos o carecemos de contacto con él” (Godoy, 2019, p. 42). Es decir que, en el hueco, en el “intersticio”, hay sublimidad en potencia, pendiente de ser despejada por el acercamiento revelador de la conciencia en su apertura a ella. El acto de realización poética, en su inversión, produce la potencia estética de la recepción.

Entonces, según creemos, se le puede atribuir a este proceso estratégico creador “una prevalencia a la fenomenología respecto de la poesía como [...] opción inversa” (Richir, 2020, p. 148). De este modo lo sublime, más allá del objeto final y concreto de una especificidad creadora localizada y con valor estético, es también un presentimiento. En otras palabras, constituye la intuición de que, aun sin ser todavía realizado el acto creador, resulte razonable pensar en la situación idónea para fundar un escenario poético óptimo para la plasmación de lo sublime. Y todo ello sin perjuicio de su conexión precisa con parámetros de belleza, grandiosidad o virtud, porque lo sublime se erige como:

lo grande por encima de toda comparación, no sólo [*sic*] referido a objetos sino también a estados anímicos vinculados al yo. La soledad profunda es sublime, pero de una manera terrible. En lo sublime se esconden sombras horribles, duendes y fantasmas. La pesadilla es sublime, es el sueño en donde mora lo oscuro. Lo sublime ha de ser siempre grande, lo bello puede ser pequeño. (Mauricio, 2002, p. 248)

A partir de la noción de magnitud es como, con total convencimiento, propugnamos la relevancia de la apertura de conciencia: ahí se amplía la significación poética para encerrar el designio ceremonial de experimentar el placer estético. Con tal apertura, hay una conmoción, un sobresalto, un éxtasis y, por tanto, un clamor primitivo en la medida en que este nos apela (recuérdese que, a ojos de hoy, las pinturas de bisontes en las cuevas son sublimes pese a imprecisiones, desproporciones o especulaciones sobre su motivación o finalidad, porque ante todo rige la grandiosidad de la distancia temporal desde la que vislumbramos el esplendor de un contexto extraño y primigenio).

Así, lo sublime acumulativo (como eslabón histórico o antropológico) refuerza su prurito transversal de operaciones. Desde nuestras coordenadas poéticas se agudiza tal perspectiva cuando la significación trascendente que sustantiva un poema se encamina a ofrecer una notable pluralidad exegetica. Lo sublime acumulativo acaba, por definición, excediendo cualquier molde conceptual y aséptico para penetrar en la identidad estética del individuo. En nuestra existencia, hay una convivencia con lo sublime, de ahí que —por acumulación— la función poética transversal que lo vehicula se erija como concepto dispersado tradicionalmente en función de constantes replanteamientos canónicos y nuevas sensibilidades. En consonancia con lo que estamos planteando (red transversal-función poética) se identifica una involuntaria definición de lo sublime en *El erizo y el zorro*:

vivimos inmersos, sumergidos en un medio que, precisamente en la medida en que aceptamos inevitablemente que forma parte de nosotros mismos, ni observamos ni podemos observar como si lo hiciéramos desde el exterior; no lo podemos identificar, medir ni intentar manipular; ni siquiera podemos ser plenamente conscientes de él, ya que incide de forma demasiado íntima en toda nuestra experiencia, está demasiado imbricado con todo lo que somos y hacemos como para desgajarlo del fluir (porque es el fluir) y observarlo con objetividad científica, en cuanto objeto. Ese medio en el que encontramos determinadas nuestras categorías más permanentes, nuestros estándares de verdad y falsedad, realidad y apariencia, bello y feo, movimiento y reposo, pasado, presente y futuro, singular y múltiple. (Berlín, 2016, pp. 116-117)

Al ser lo sublime acumulativo una red expresiva que va intensificando la potencia semántica de un término determinado por reiteración, nos parece pertinente traer a colación algunos versos del mexicano Manuel Acuña. A nuestro juicio, las secuencias que siguen dan buena cuenta y sintetizan lo que estamos exponiendo, ya que lo sublime se afianza en la libertad creadora como función poética transversal (ontología del ser), y propicia una apertura de conciencia desde la estética de la recepción (Jauss, 2012). La idea objetivada y sublimada es el amor, y pertenece a su poema homónimo “Amor”: “Pureza, armonía, / ángeles bellos y hadas primorosas / en un Edén de luz y de poesía [...] / Todo es el amor. / Mundo en que nadie / llora

o suspira sin hallar un eco” (2018, p. 78), o “ese acento magnífico y sublime / con que suspira el cisne cuando canta / y la tórtola dulce cuando gime” (p. 79), o “los seres mil de la creación inmensa; y la mujer la diosa, / la encarnación sublime” (p. 81), o “[y] es que el amor encierra / en su forma infinita / cuanto de bello el universo habita, / cuanto existe de ideal sobre la tierra” (p. 81).

Se observa la relación del amor con un plano transversal de infinitud, de paraíso y de voces que multiplican el recuerdo de lo sentido; de tal modo, lo sublime se acumula progresivamente hasta un auge de significación estética rotunda. Se disuelve lo sublime en una pausa, la de la admiración, ya sea por un acontecimiento elitista o vulgar, dada la ramificación atomizada del concepto; pero, en última instancia, nos conduce a la conmoción dinámica de una experiencia que satura de sentido la vida recorrida dentro del contexto inevitable del arte. A nuestro juicio, los pasajes citados articulan la experiencia poética como un encuentro con la absoluta totalidad fenomenológica del mundo, y estructuran en torno a la figura de lo sublime la síntesis y la encarnación de sus principios organizadores, terreno donde lo estético y lo sensible, lo concreto y lo conceptual se integran de forma unificadora hasta exceder límites de la percepción ordinaria. Así es como la función poética transversal sustantiva la naturaleza humana dentro de la inercia de una disposición al asombro estético, esto es, en una suerte de anagnórisis, pues el ser acaba por incorporarse y definirse en lo sublime para reconocerse siempre supeditado al afán de trascendencia que funciona como detonante del acto creador.

4. CODA: PARA RECONSIDERAR LA IRRADIACIÓN DE LO SUBLIME

Hemos señalado que, desde la teoría de la literatura, proclive a la búsqueda de sendas de originalidad para reformular conceptos archiconocidos, la noción de lo sublime acumulativo que propugnamos se defiende desde la propia teoría más autorizada, pues la teoría literaria cobra relevancia investigadora en la medida en que se configura como sistema independiente, aunque auxiliar de otras áreas —sean más o menos afines— (Albaladejo, 2016).

A partir de ahí, y desde el envés teórico (desde lo inductivo como ecdótica), hemos querido ejemplificar en primer lugar que lo sublime, como experiencia estética, habilita una apertura de conciencia en virtud de la cual surgen las encrucijadas de la transversalidad, pues la experiencia compartida se conecta con múltiples nódulos de interacción para magnificar el ya de por sí elevado concepto de sublimidad. Entonces, la transversalidad propuesta funciona como atribución de rasgos de poeticidad a otras áreas y posiciona el concepto de sublime como

eje axial en torno al cual orbitan otras disciplinas, términos y variadas experiencias estéticas. Esta cadena evolutiva de lo sublime es lo que denominamos sublime acumulativo.

Téngase en cuenta que el goce estético (ya sea de mayor o menor exigencia intelectual para su desciframiento pleno) requiere de una voluntad meditativa y generadora de pensamientos. Estos pensamientos, asentados en la metabolización visceral del placer estético, aterrizan sobre el dominio de los sentimientos, por lo que se enlaza el plano cognitivo con el sensitivo, y sitúa lo sublime como experiencia estética superior a cualquier rasgo deliberado, buscado e intencionado (Brady, 2013). Pero insistimos en que no solo quedamos atrapados por una conmoción estética suprema y azarosa, sino que podemos poseerla con la medida concentración del esfuerzo que ello supone. De manera tal que, al poder ser nosotros mismos protagonistas de eventos sublimes, la transversalidad es un nódulo de interacciones y un enciclopedismo común que habilita preceptos o ítems en los cuales se pueden incrementar situaciones de modo acumulativo para que lo sublime, en última instancia, se convierta en entidad dinámica y movable capaz de revitalizar atávicas consideraciones estancas. A fin de cuentas, lo sublime es un constructo sujeto a permanentes actualizaciones en función de corrientes imperantes. Por ello, Garrido (2015) ha observado con agudeza que:

la insistencia con que Kant regresa al conflicto entre belleza natural y artística abunda en el estatus particular que otorga a la segunda. Pero incluso circunscrito a la órbita de la producción artística, lo bello solo se atiene a la ley del gusto desde la específica relación entre libertad imaginativa e indeterminación conceptual que Kant designa como armonía. Esté o no mediatizado por el artificio, el juicio de gusto encuentra su elemento distintivo en el equilibrio y armónica relación que adoptan las facultades del conocimiento en la apreciación de un objeto, independientemente del soporte expresivo empleado para su representación. (p. 104)

En efecto, la sistematización de Kant quedaría falta de la propia magnitud atribuible por definición a lo sublime. No importa tanto en nuestra hipótesis que el gusto subjetivo y evaluador de un sujeto operatorio acerca de una obra dada sea refinado o simple, ni tampoco que el objeto, desde condiciones convencionales y estables, cumpla requisitos de verificación sobre lo sublime, dado que lo conmovedor se encuentra en infinidad de coordenadas donde la poesía (y otras artes) suponen una generalidad que no contradice su materia artística. Por eso, hablamos de acumulación y de trascendencia, y, por consiguiente, de ontología del ser, de una esencia que se asimila a la magnitud que la rebasa.

De acuerdo con Burke (1747/2023) o Husserl (1931/1985), por ejemplo, consideramos que lo sublime aporta rasgos constitutivos de pluralidad en una materialidad poética de la que diríamos que no resulta separable de las correspondencias referenciales que definen los

fundamentos de su concepto acumulativo, ya que, por semejanza a la construcción colectiva artística, el placer estético se explora como función de una poética también común y anclada sobre la base del patrimonio del imaginario colectivo. Así, la poesía se maximiza y se eleva a una cota de imaginación sin constricciones, e iluminada, además, por la amplitud de la variedad artística, la cual anula la incompatibilidad entre lenguaje y la forma de lo bello (Schelling, 2012).

Tal postulado nos recuerda que lo transversal no es pura contingencia, sino necesidad fundamental de principios. Lo sublime, entonces, acumula predicados de semejanza que lo implican como función poética: hemos visto que la idea de amor cantado por Acuña (2018) es intercambiable (en el fondo) por la idea de amor cantado por Mora (2015), solo que, si el primero lo cimienta sobre la idea de la divinidad, el segundo lo actualiza sobre la idea de posmodernidad fluida e incluso chocando con límites, *a priori*, ajenos al poético. Y ahí es donde lo transversal acumula, lenta y fraccionariamente, su poso de interacción. Por ello, concluimos que nuestro enfoque se acumula también sobre el orden sistemático de la teoría en la medida en que el rasgo de transversalidad de lo sublime, como elemento posible de poeticidad, se apoya en entornos (poéticos) y contornos (teórico-auxiliares):

La Poética, tanto en su concepción clásica como en su concepción moderna, se presenta como una ciencia —entendido este término en el sentido de un sistema de conocimientos sobre el objeto de estudio y de relaciones con otros sistemas de conocimientos— que permite explicar la obra literaria y los procesos de creación, comunicación e interpretación de ésta [*sic*], además de sus conexiones con la sociedad, con la cultura, con la historia y con otras actividades del ser humano. (Albaladejo, 2008, pp. 247-248)

En definitiva, lo sublime acumulativo podría emparentarse con el hecho de llegar a ser “testimonio de un gusto cada vez mayor, casi exacerbado, por el conocimiento, el análisis, la reflexión” (Rosenfield, 2011, p. 13), elementos todos que acumulan en el sentido de poeticidad una fuerte trascendencia, pero sin quedar instrumentalizada como función recurrente, sino esporádica. Al respecto, el asombro conmovedor, en la apertura de conciencia expuesta, y según nuestros parámetros, se origina desde unidades de libertad creadora cuando esta es empírica y ontológica.

Concluiremos que lo sublime se asienta sobre un lenguaje poético que opera como motor subjetivo de pensamiento, y este, cuando aparece traducido, consagra un valor estético acumulable a lo ya localizado en el canon. De algún modo, se establece un arraigo experiencial del que afloran extensiones interpretativas que enriquecen la representación de un principio proposicional, tal como lo es la expresión poética sublime. Sin duda, esta última se concreta

mediante diversas vías de acceso (Jauss, 2012) y, por ende, consideramos que el eje axial de representaciones, en su poeticidad transversal, se aplica a lo que venimos llamando sublime acumulativo. A su vez, se universaliza el placer estético desde la legitimización del arte como ámbito de experiencias compartidas y sin jerarquías nominalistas ni censuras coyunturales: solo impera el vigor de la conmoción y la emanación de un correlato agregado a otras formas poéticas de representación sublimada.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACUÑA, M. (2018). *Manuel Acuña. Poesía selecta*. Universidad de Guadalajara.
- ALBALADEJO, T. (2008). Poética, Literatura Comparada y análisis interdiscursivo. *Acta Poética*, 29(2), 245-275. <https://revistas-filologicas.unam.mx/acta-poetica/index.php/ap/article/view/267/268>
- ALBALADEJO, T. (2016). Teoría de la Literatura y Estética. *Lacoonte: revista de estética y teoría de las artes*, 3(3), 49-58. <https://turia.uv.es/index.php/LAOCOONTE/article/view/9357/8847>
- ALBÁN, L. et al. (1977). *Manifiesto trascendentalista*. Editorial Costa Rica.
- BAENA, E. (2004). *El ser y la ficción. Teorías e imágenes críticas de la literatura*. Anthropos.
- BERLIN, I. (2016). *El erizo y el zorro*. Austral.
- BONNETT, P. (2009). Apuntes sobre el proceso de creación poética. *Desde el jardín de Freud: revista de psicoanálisis*, (9), 89-95.
- BRADY, E. (2013). *The Sublime in Modern Philosophy. Aesthetics, Ethics and Nature*. Cambridge University Press.
- BURKE, E. (2023). *De lo sublime y de lo bello*. Alianza Editorial. (Obra original publicada en 1757).
- DÍEZ, M. (2024). *Con sol dentro. Poesía reunida (1999-2024)*. Visor.
- ESCUDERO, A. (1995). Genio y gusto en la estética kantiana. *Logos: Anales del Seminario de Metafísica*, 29, 223-236. <https://revistas.ucm.es/index.php/ASEM/article/view/ASEM9595110223A>
- FABRO ANDRÉS, N. (2024). *Consejos de Economía Doméstica para extremófilos*. Visor.
- FERRERAS, J. I. (1980). *Fundamentos de sociología de la literatura*. Cátedra.
- GARCÍA, Á. (1999). *Para lo que no existe*. Pre-Textos.

- GARCÍA, Á. (2016). *El ciclo de la evaporación*. Pre-Textos.
- GARRIDO, G. (2015). Correspondencia o armonía. La literatura en la distinción kantiana de las bellas artes. *Con-textos Kantianos: International Journal of Philosophy*, 2, 100-114. <https://revistas.ucm.es/index.php/KANT/article/view/89890/4564456565796>
- GODOY, M. J. (2019). Lo sublime en la anti-sublime estética de lo cotidiano. *Claridades: Revista de Filosofía*, 11, 33-56 <https://doi.org/10.24310/Claridadescrf.v11i1.4882>
- HUSSERL, E. (1985). *Meditaciones cartesianas*. Fondo de Cultura Económica. (Obra original publicada en 1931).
- IPAR, E. (2008). Ontología y estética: la otra discusión de Hegel con Spinoza. *Conatus: filosofía de Spinoza*, 2(3), 27-31. <https://revistas.uece.br/index.php/conatus/article/view/1773>
- IZQUIERDO, J. M. (1982). Poética filosófica y/o filosofía poética. *Boletín Millares Carlo*, 6, 499-506.
- JAUSS, H. R. (2012): *Caminos de la comprensión*. Antonio Machado Editorial.
- KANT, I. (2013). *Crítica del juicio*. Austral. (Obra original publicada en 1790).
- KANT, I. (2015). *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*. Alianza Editorial (Obra original publicada en 1764).
- KAULBACH, F. (1985). Aspectos vigentes de la estética kantiana. *Thémata: Revista de filosofía*, 2, 163-176. <https://idus.us.es/items/90677b88-7cf7-4c22-afd3-53afb020b442>
- MAILLARD, Ch. & RAMÓN, E. (2009). Tejer el grito: una teoría del conocimiento. *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes*, 10, 53-55. <https://cbamadrid.es/revistaminerva/articulo.php?id=304>
- MAURICIO, S. (2002). Apuntes sobre la construcción estética kantiana tras la modernidad. *Endoxa: Series Filosóficas*, 16, 235-254.
- MORA, V. L. (2015). *Serie*. Pre-Textos.
- MUÑOZ, R. (2019). *Los astronautas de verdad no regresan a casa*. Pre-Textos.
- OLIVÁN, L. (2004). *El libro de los elementos*. Visor.
- PARDO, A. (2022). *De ahora y aquí para después*. Fundación Jorge Guillén.
- PLANA, L. (2017). *Autorretrato a lo lejos*. Pre-Textos.
- RICHIR, M. (2020). Fenomenología y poesía. *Eikasía: revista de filosofía*, 92, 139-152. <https://www.revistadefilosofia.org/index.php/ERF/article/view/419/420>

ROSENFELD, K. H. (2011). La estética hegeliana: impases y perspectivas. *Boletín de Estética*, 17, 4-29. <https://boletindeestetica.com.ar/index.php/boletin/article/view/148>

SCHELLING, F. (2012). *Filosofía del arte*. Tecnos.

von WRIGHT, G. H. (2002). *Sobre la libertad humana*. Paidós.

**MNEMÓNICA Y DENUNCIA EN LA ECOPOESÍA MAPUCHE: ELICURA
CHIHUAILAF, LEONEL LIENLAF Y LORENZO AILLAPÁN**

**MNEMONICS AND DENUNCIATION IN MAPUCHE ECOPOETRY: ELICURA
CHIHUAILAF, LEONEL LIENLAF AND LORENZO AILLAPÁN**

Marina Fierro-Concha
Universidad Católica del Maule-Talca-Chile
mfierro@ucm.cl
<https://orcid.org/0000-0002-3078-6003>

Macarena Concha
Universidad Católica del Maule-Talca-Chile
macarena.concha@alu.ucm.cl
<https://orcid.org/0009-0003-9769-5733>

Esperanza Ibarra
Universidad Católica del Maule-Talca-Chile
esperanza.ibarra@alu.ucm.cl
<https://orcid.org/0009-0001-8396-546x>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.258>

Fecha de recepción: 28.02.25 | Fecha de aceptación: 30.04.25

RESUMEN

Este artículo analiza, desde una perspectiva ecocrítica, la poesía ecologista de los poetas mapuche Leonel Lienlaf, Lorenzo Aillapan y Elicura Chihuailaf. Al respecto, la ecopoesía debe ser entendida como la vinculación intelectual y estética para lograr una orientación ecológica; por ello, se revisaron los poemarios *De sueños azules y contrasueños* (1995), *Üñümche: Hombre pájaro* (2003), *Sueños de luna azul* (2008), *Se ha despertado el ave de mi corazón* (2011) y *Üñüm Püllü. Espíritu Pájaro* (2019) con el propósito de enfatizar la importancia de la relación hombre-naturaleza desde la perspectiva de la memoria y la denuncia. La dimensión simbólica utilizada por los autores se conecta directamente con el ámbito etnocultural del pueblo mapuche, espacio que, si bien no es el principal objeto de análisis, resulta primordial dentro de sus consideraciones. Se destaca el diálogo del hombre con la naturaleza y, a su vez, se realzan los conceptos de mnemónica y denuncia, los cuales son empleados por Lienlaf, Aillapan y Chihuailaf para manifestar su preocupación por la realidad ambiental en Chile.

PALABRAS CLAVE: Ecopoesía, mapuche, mnemónica, denuncia, naturaleza.

ABSTRACT

This article analyzes, from an ecocritical perspective, the ecological poetry of Leonel Lienlaf, Lorenzo Aillapan and Elicura Chihuailaf. Ecopoetry should be understood as the intellectual and aesthetic link to achieve an ecological orientation, therefore, a selection of poems was prepared extracted from the collections of *De sueños azules y contrasueños* (1995), *Üñümche: Hombre pájaro* (2003), *Sueños de luna azul* (2008), *Se ha despertado el ave de mi corazón* (2011) and *Üñüm*

Püllü. Espiritu Pájaro (2019), this with the purpose of emphasizing the importance of the man-nature relationship from the perspective of memory and denunciation. The symbolic dimension used by the authors is directly connected to the ethnocultural ambit of the Mapuche people; a space that, although it is not the main object of analysis, is nevertheless essential within its considerations. The article seeks to highlight man's dialogue with nature and highlight the concepts of mnemonic and denunciation, which are used by Lienlaf, Aillapan and Chihuailaf to express their concern for environmental reality.

KEYWORDS: Ecopoetry, Mapuche, Mnemonic, Denounce, Nature.

INTRODUCCIÓN

A los que están vivos, gracias a la madre naturaleza.
Chülle mapu, paraíso terrenal de Cordillera a Mar
De Norte a Sur rejuvenece al volver la espiritualidad.
Lorenzo Aillapan, *El zorzal (Wiiklkawün)*

En el presente artículo se abordarán los conceptos de mnemónica y denuncia mediante las obras *De sueños azules y contrasueños* (1995) y *Sueños de luna azul* (2008) de Elicura Chihuailaf; *Üñümche: Hombre pájaro* (2003) y *Üñüm Püllü: Espiritu Pájaro* (2019) de Lorenzo Aillapan y *Se ha despertado el ave de mi corazón* (2011) de Leonel Lienlaf. La propuesta es que, en la ecopoesía mapuche, se realiza una interconexión entre la mnemónica y la denuncia colectiva mediante el rol político espiritual del poeta con el fin de generar conciencia frente a la irrupción de la relación hombre-naturaleza, en contraposición a la contaminación y a la sobreexplotación ecosistémica. Por consiguiente, nuestro objetivo de investigación es analizar, desde una perspectiva ecocrítica, las reflexiones ecopoéticas y mnemónicas como medios de denuncia en la poesía de Elicura Chihuailaf, Leonel Lienlaf y Lorenzo Aillapan.

Se presenta el concepto de mnemónica por medio de una selección de poemas de las creaciones de Chihuailaf, Lienlaf y Aillapan con el fin de enlazar la memoria con la *ñuke mapu*, la ancestralidad del pueblo mapuche en la relación hombre-naturaleza y cómo esto es expresado por cada autor mediante su escritura y oralitura. Además, se expone el concepto de denuncia mediante la exposición de los diferentes poemas de los mismos autores y cómo estos manifiestan el descontento sobre la contaminación, el dominio y la sobreexplotación de la Madre Tierra a través de la personificación de su voz y un llamado a la concientización del ser

humano. Finalmente, se presenta la conexión y la articulación que poseen los conceptos de mnemónica y denuncia en las creaciones eco-poéticas de Chihuailaf, Lienlaf y Aillapan.

LA ECOPOESÍA COMO EXPRESIÓN COLECTIVA

A partir de la segunda mitad del siglo XX, el corpus literario de escritores y escritoras mapuches ha marcado cierta trascendencia desde la perspectiva de una renovación estética heterogénea, pues ha logrado ser incorporado paulatinamente al canon literario chileno (sumado, además, al reconocimiento a Elicura Chihuailaf con el Premio Nacional de Literatura en 2020), sobre todo debido a sus aportes de nuevas propuestas temáticas y de una producción basada en su cosmovisión (Fierro & Geeregat, 2004, p. 78).

El canto, el diálogo o la poesía son algunos de los subgéneros presentes en el repertorio literario mapuche, pero la lírica es su principal manifiesto en que se despliegan temáticas como la identidad étnica, la conexión ancestral y la fusión con la naturaleza. A partir de este último tópico, se ha concebido, dentro de la literatura mapuche, un nuevo estilo poético que posee un relevante compromiso y conciencia con la ecología y su cuidado (Espinoza, 2020, p. 20). Al respecto, Rosa (2019) define la eco-poesía o poética ecologista como una lírica que “denuncia el crecimiento económico como un modelo depredador de la naturaleza, al tiempo que instala un discurso convocante capaz de hacer un llamado a la acción colectiva” (p. 201). En tal sentido, habida cuenta de esta manifestación lírica contemporánea, los poetas mapuches nos presentan la manera en que conciben el mundo y la interconexión con la naturaleza desde la denuncia y preservación de sus espacios, lo cual busca erradicar la sobreexplotación, la expropiación y la contaminación desmesurada (Ostria, 2010, p. 189).

Sobre la demanda y el cuidado medioambiental, dicha poética también busca retratar el binomio hombre-naturaleza y cómo el individuo se conecta y transmuta con ella para multiplicar su voz a la comunidad mediante anuncios de lamentación, de certidumbre y de memoria (Fierro & Geeregat, 2004, p. 81). Por consiguiente, en la lírica mapuche se busca retratar la íntima convivencia del pueblo con el ecosistema a través de temáticas como la conexión espiritual, la sabiduría ancestral y la naturaleza, pero partiendo desde su homogeneidad con el hombre (Groza, 2022, p. 149).

Dicha homogeneidad se vincula con prácticas como la oralitura y el discurso público mapuche, los cuales se interrelacionan como praxis de rememoración dentro de la comunidad. La oralitura, de acuerdo con Chihuailaf (como se citó en Coronado, 2019), se comprende como un proceso vivo en el que se logran cimentar, mediante el uso de la palabra o la escritura, diversos conocimientos, valores o tradiciones de carácter ancestral (p. 12). Asimismo, el discurso público mapuche es entendido por Carrasco (1996) como:

El complejo múltiple y diverso de discursos en que este pueblo, a través de sus agentes institucionales y/o representativos, apela a la sociedad mayoritaria en que está inserto con el fin de reafirmar sus principios y derechos, expresar su descontento, postular sus demandas y reivindicaciones y buscar, también, formas de acercamiento y encuentro interétnico e intercultural. (p. 106)

Con referencia a su definición, y desde el marco de la expresión lírica, resulta apropiado comprender la ecopoesía como un semejante del discurso público mapuche. Esto porque, gracias a las manifestaciones orales, el poeta logra proyectarse como un representante político comprometido con la búsqueda de la construcción y la mantención de una cultura ecologista e identitaria desde un mensaje poético fundamentado en la cosmovisión y la memoria ancestral (Carrasco, 2002, p. 90). En efecto, Camasca (2020) establece que el escritor posee una tarea vital ante sus creaciones literarias, puesto que, a través de su mensaje, basado en la transmisión de valores, principios y actitudes frente a la concientización y sensibilización sobre la naturaleza, aquel responde a un deber y a una forma de actuar que representa la ética y el propósito de su pueblo (p. 103).

Acorde con el rol político-espiritual, el escritor asume su imagen como voz del pueblo y en tanto poseedor del conocimiento; por tanto, tiene como función, dentro de la sociedad mapuche-chilena, rescatar el vínculo con la Madre Tierra y restaurar y recuperar el ecosistema intervenido por medio de un mensaje poético basado en la denuncia, la memoria y la alteridad. Todo ello, desde luego, logrará incentivar a sus lectores a ser conscientes y críticos con el actuar personal y colectivo (Fierro & Geeregat, 2004; Rodríguez, 2005; Ostria, 2010).

MNEMÓNICA COMO MEDIO DE DENUNCIA

La identidad étnica-cultural posee un gran valor en la colectividad mapuche debido a la importancia que otorgan a la valoración y a la conservación de aquellos símbolos, creencias y tradiciones que definen y establecen los preceptos de su comunidad. Un ejemplo de ello es la

concepción de la memoria como un ejercicio espiritual que permite reafirmar su identidad y rescatar los valores tradicionales de su pueblo (Camasca, 2020, p. 106).

Durante el conflicto sociopolítico, arraigado desde la época colonial, se ha vulnerado desmesuradamente el valor del pueblo mapuche y la raigambre de su legado ancestral; por ende, desde el acto mnemónico, han logrado mantener su cosmovisión e identidad gracias a la praxis de la memoria ancestral y colectiva, la cual, según Uprimny (2019), se entiende como “un proceso social de reconstrucción del pasado vivido por determinado grupo, comunidad o sociedad” (p. 15).

Por su parte, Janet (como se citó en Le Goff, 1991) reconoce dicha mnemónica como una función social que busca recomponer el pasado de una comunidad mediante la transmisión y divulgación de sus ideas, conocimientos y creencias (p. 132). Dicha función social, desde la perspectiva mapuche, es apropiada por sus poetas contemporáneos, quienes a través del mensaje poético, basado en la recuperación de sus tierras y del binomio hombre-naturaleza, buscan recomponer la identidad de su pueblo mediante la rememoración de su ancestralidad.

Memoria y pasado, entonces, son conceptos que se vinculan constantemente dentro de las costumbres del pueblo mapuche, por ello, a través del pensamiento (o *rakiduum*) logran establecer una íntima relación entre la oralidad y la experiencia que lleva consigo la evocación ancestral. A su vez, la rememoración se asienta en la idea de que la mnemónica es una puerta de entrada al pasado que otorga la conexión y la comprensión de las historias de sus ancestros, de modo que estas puedan ser distribuidas significativamente en el presente mapuche (Albertsen & Zuchel, 2019; Sanhueza, Pagès & González-Monfort, 2019).

De tal modo, la pretensión de los poetas contemporáneos mapuche es reivindicar la identidad social colectiva mediante la reconstrucción y la reproducción de sus memorias ancestrales; recuerdos que, además, buscan fortalecer los derechos territoriales y culturales de sus habitantes a través de un mensaje de concientización y preservación de sus tierras.

Precedidos por el escritor Sebastián Queupul, así como por su interés de enseñar y mantener la memoria ancestral, autores como Elicura Chihuailaf, Leonel Lienlaf y Lorenzo Aillapan son quienes, desde el auge de la eco-poética mapuche, se han comprometido mediante una función de mediador político-espiritual en transmitir la importancia del ecosistema y su conservación, e incluso la trascendencia que poseen la adoración y el valor en la comunidad (Fierro y Geeregat,

2004, p. 79). Todo esto se expresa a través de un mensaje y de un sujeto poético basado en la retentiva, la incriminación y la conexión espiritual.

Elicura Chihuailaf Nahuelpán es un escritor cuya lírica de denuncia irrumpe en el canon literario chileno con una actitud transgresora e instala una discusión en la que cuestiona la agresividad depredadora, la globalización, el materialismo capitalista y la destrucción amenazante de sus tradiciones y territorios. La Madre Tierra, en la perspectiva mapuche, es el espacio sagrado donde conviven todos los elementos del ecosistema; por ello, carece de sentido el aprovechamiento innecesario de sus recursos, pues, en palabras del propio eco poeta (como se citó en Espinoza, 2020), solo se toma aquello que es indispensable para su subsistencia. Así, mediante su poética, Chihuailaf evidencia su compromiso con la ecología mediante su voz protestante que busca restaurar la dignidad de su pueblo, reflexionar sobre la crisis ecológica y mostrar la realidad fronteriza que vive su territorio (Fierro & Geeregat, 2004; Espinoza, 2010; Ostria, 2010; Campos, 2018; Groza, 2022).

Por su lado, la propuesta lírica de Leonel Lienlaf Lienlaf radica en la memoria colectiva mapuche, de ahí que recurra a la fusión entre el individuo y la naturaleza para representar a la población mapuche y sus testimonios sobre el pasado, la violencia y la opresión sufrida (Groza, 2022). A través de esta conexión espiritual vitalizada por la capacidad de ser testigo de sus ancestros y el ecosistema, logra desembocar en una lírica que busca recuperar, mediante el testimonio, la memoria perdida y los recuerdos de una memoria social oprimida y de una naturaleza intervenida. Los versos de Lienlaf nos demuestran el puente místico que une al hombre con aquellos recuerdos que, desde tiempos remotos, atormentan a la Madre Tierra y a su pueblo por medio de su invasión, contaminación y destrucción desmedida (Fierro & Geeregat, 2004; Camasca, 2020; Espinoza, 2020; Groza, 2022).

Lorenzo Aillapan Cayuleo es considerado como un “tesoro humano vivo” (UNESCO, 2012) debido a la sabiduría sobre la cosmovisión e historia de su pueblo, adquirida por su capacidad de vincularse con la naturaleza mediante una poética de alteridad. Dicha poética es comprendida por Ruiz de la Presa (2005) como la capacidad de coexistir y de crear un vínculo con el “otro” en el que Aillapan, vía un diálogo íntimo con el ecosistema y con las aves en particular, comprende y considera sus percepciones, identidades y sentimientos para transmitirlo colectivamente en búsqueda de una concientización ante la realidad ecológica presente. Por ello,

mediante su lírica descriptiva y el mensaje de cada ave, teje una crítica contra el sufrimiento y extinción de estas mismas, contra la destrucción de sus espacios naturales, contra la explotación de bosques y tierras nativas y también contra las consecuencias que estos provocan a la Madre Tierra, principalmente a causa de la desproporcionada avaricia humana (Aillapan & Rozzi, 2004; Campos, 2018; Espinoza, 2020).

Como resultado, estos poetas mapuches constituyen la voz colectiva de su pueblo, y aparte de entregar un potente mensaje de cuidado ecológico, tienen como finalidad compartir la relación fraternal y mística que poseen con la *ñuke mapu*. A partir de ello, se demuestra la diferencia respecto del pensamiento occidental en cuanto a la cosmovisión del entorno natural, dado que, según Carrasco (como se citó en Espinoza, 2020), este vínculo se encuentra más en los pueblos originarios y “se manifiesta de una manera atávica, por su religiosidad, su cultura, la relación con la tierra, debido al contacto con la naturaleza y su valoración de lo sagrado” (p. 40).

MNEMÓNICA MAPUCHE: ANCESTRALIDAD Y TESTIMONIO

La sustentabilidad de toda comunidad originaria es su perdurabilidad y autenticidad. Estas características permiten que los pueblos se conserven como organismos vivos gracias a prácticas sociales como la memoria y la oralidad; dichas actividades, mediante su fusión, conceden la construcción de múltiples identidades culturales fundamentadas en distintas tradiciones, costumbres y creencias. Así, comunidades ancestrales como el pueblo mapuche asientan su origen en la Madre Tierra (o *ñuke mapu*), porque es entendida como un espacio natural y territorial que, a su vez, se desempeña como la matriz principal de donde surge la vida del ser humano en manos del espíritu creador. Ello se realiza con la finalidad de que ellos puedan enaltecer y divulgar el conocimiento que concentra la sabiduría y la experiencia ancestral (Trivero, 2018, p. 21).

Siguiendo esta misma línea temática, se encuentra la lírica de Lorenzo Aillapan (2019), cuya producción es reconocida por exteriorizar la sabiduría ancestral por medio de la alteridad con el Primer Gran Espíritu de la Fecundidad Universal. En su poema “Paraíso mapuche”, por ejemplo, nos muestra la interconexión de la pretensión de dicho ente superior con el propósito predispuesto del ser mapuche:

Tú, Gran Espíritu de la fecundidad universal

[...]

Creaste al Hombre y a la Mujer
Que pueblen la Tierra Prometida (dijiste)
Que filosofen, que solemnizen
Que hablen, que sean siempre portavoces
Así será Gran Espíritu poderoso. (Aillapan, 2019, p. 14)

La determinación de esta finalidad surge de la necesidad de valorar y conservar, a través de la acción mnemónica, todos aquellos símbolos, tradiciones y costumbres que definen los preceptos de su comunidad. Por tal motivo, el verso “que hablen, que sean siempre portavoces” se refiere a la significancia de la difusión de las remembranzas y entendimientos del atavismo mapuche, sobre todo desde la ilusión de la protección y la mantención de su identidad sociocultural.

La evocación se comprende como un recurso social de doble función. Por una parte, permite la adquisición de características culturales que definen la pertenencia a una comunidad y, por otra, posibilita la interiorización de aquella mnemónica histórica que regenera aquellos acontecimientos que provocaron modificaciones, positivas y/o negativas, en el metarrelato de la colectividad.

En relación a esta última función, Uprimny (2019) indica que “ninguna memoria es puramente individual, sino que siempre está inherentemente moldeada por los contextos sociales en donde se crea” (p. 15). La mnemónica testimonial de los pueblos indígenas ha sido afectada por grandes acontecimientos históricos tales como el descubrimiento de América en 1492, hecho que inició una de las invasiones más violentas por parte de la Corona española que provocó una serie de perjuicios como la tortura, la esclavitud, la expropiación y el genocidio; actos criminales que produjeron la destrucción parcial de aquellos aborígenes americanos.

En ese sentido, la lírica elegíaca de Leonel Lienlaf (2011) nos retrata, a través de la conexión espiritual y la recapitulación ancestral, aquellas muertes y vejaciones desencadenadas por la irrupción occidental:

Por el tronco caminé a través
de cientos de generaciones
sufriendo, riendo,

y vi una cruz que me cortaba la cabeza
y vi una espada que me bendecía
antes de mi muerte.
Soy el tronco, madre
el que arde
en el fuego de nuestra ruka. (Lienlaf, 2011, p. 57)

La poética de Lienlaf, como se mencionó con anterioridad, se fundamenta en la unificación de lo espiritual con la mnemónica ancestral; unificación que se reconoce en los versos “por el tronco caminé / a través de cientos de generaciones / sufriendo, riendo”; aquí, la voz poética metaforiza y comprende dicho recuento testimonial mediante un recorrido místico por las vivencias y traumas experimentados por efecto de la intervención colonizadora.

Lienlaf interioriza en su lírica las sensaciones y experiencias de su pueblo, las cuales se ven reflejadas en los siguientes versos: “y vi una cruz que me cortaba la cabeza / y vi una espada que me bendecía / antes de mi muerte” (Lienlaf, 2011, p. 57), que aluden a la Conquista y la Guerra del Arauco mediante los símbolos como la cruz y la espada, pues efectúan una referencia a hechos como la evangelización y la masacre de la comunidad, respectivamente. Esta interiorización es entendida por Lacapra (como se citó en Uprimny, 2019) como la *transmisión intergeneracional del trauma*, lo cual se define como la repetición compulsiva de acontecimientos traumáticos que dejan efectos secundarios en la existencia de los habitantes pese a no haber experimentado dichos efectos (p. 18). Por consiguiente, la praxis mnemónica, al interior de la comunidad mapuche, se utiliza por dos principales motivos: (i) para la reivindicación y rememoración de aquellas generaciones que lucharon por los derechos socioterritoriales de su pueblo y (ii) para la conservación y protección del conocimiento ancestral en pos de la consolidación de la identidad cultural.

Este último motivo basado en la preservación se contrasta con los versos finales de Lienlaf: “soy el tronco, madre / el que arde / en el fuego de nuestra ruka”, los cuales aluden implícitamente a la oralitura y el *nütram*, prácticas propias de su cultura que permiten el sustento de su raigambre en base a la resistencia de la palabra generacional. La tradición oral, según Quilaqueo (2012), posee una gran significación dentro de la transmisión del conocimiento y la experiencia ancestral, ya que “implica recurrir a la memoria social de la familia, de la comunidad consanguínea y de la

comunidad territorial” (p. 95). Al respecto, vale subrayar que el pensamiento mapuche no se desprende de sus personas ni de su pasado, pues estos se encuentran omnipresentes en su recuerdo y su accionar.

Sobre esta base, y desde el marco de la perdurabilidad ancestral, se comprende la palabra, entonces, como aquella costumbre que posibilita la reconstrucción y difusión mnemónica de aspectos fundamentales de la erudición mapuche. Por su lado, Elicura Chihuailaf (1995), en su poema “Sueño Azul”, nos señala esta misma práctica desde su experiencia personal:

Sentado en las rodillas de mi
abuela oí las primeras
historias de árboles
y piedras que dialogan entre sí
con los animales y con la gente
Nada más, me decía, hay que
aprender a interpretar
sus signos
y a percibir sus sonidos. (Chihuailaf, 1995, p. 27)

Este poema, a partir de una exégesis universal, nos retrata cómo son entendidos los conceptos de longevidad y ancestralidad en el marco de la cosmovisión mapuche. Desde la espiritualidad, estos son percibidos como extensas reservas de conocimiento y sabiduría sobre el funcionamiento y el designio del universo; por ello, dicha comunidad se cimenta en la rememoración cultural, pues esta les permite comprender, construir y conservar su identidad. Asimismo, Chihuailaf (1999) reincide en la idea de honrar y pregonar el saber ancestral, dado que “son ellos quienes mantienen y transmiten, las costumbres, el sistema organizativo y los aspectos culturales que han posibilitado la vida de nuestros pueblos” (p. 48).

Uno de los sistemas organizativos a los que alude tácitamente Chihuailaf es el *küime mogen*, costumbre que se apoya en el modo de vida del mapuche desde su relación equilibrada con lo espiritual y lo material; relación que, además, se contempla en los siguientes versos: “sentado en las rodillas de mi / abuela oí las primeras / historias de árboles / y piedras que dialogan entre sí / con los animales y con la gente” (Chihuailaf, 1995, p. 27). Este diálogo y vínculo, desde el acto evocativo, refleja una de las creencias colectivas que consiste en la reciprocidad entre hombre-

naturaleza. Así, ambas entidades se encuentran en el mismo cosmos y requieren de una relación de respeto e intercambio: “hay que / aprender a interpretar / sus signos” (p. 27), versos que explicitan la significación de mantener la transitoriedad terrenal-espiritual del individuo y la divinidad.

ECOPOIESIS MAPUCHE: NATURALEZA Y SER HUMANO

Haynes (1990) acuña el término *ecopoiesis* al tratar de comprender la posibilidad de un ecosistema que resista ante un escenario crítico como el espacio yermo de Marte desde la visión de otros mundos posibles. A su vez, Lavanderos y Malpartida (2024), partiendo de una perspectiva filosófica, exponen que el concepto sustenta la idea de un proceso vital que se encuentran en constante relación y que apunta hacia la sostenibilidad. Sobre todo, en el último sentido, se entiende que la permanencia del ser humano, en conjunto con la flora y la fauna, se debe gracias al sustento y a la protección que este mismo espacio otorga; por ello, se espera que la preservación y la protección sean los objetivos comunes de la humanidad. Sin embargo, este propósito no se halla en el imaginario colectivo; antes bien, responde a la cosmovisión de los pueblos indígenas que aún luchan por mantener el equilibrio entre naturaleza y ser humano.

Para la cultura mapuche la naturaleza, no se considera como un entorno inerte donde solo acaece la vida terrenal; por el contrario, se percibe en tanto entorno que posee vida misma y que interactúa con el ser humano desde el equilibrio físico y espiritual. Por ese motivo, transgresiones como la contaminación, la dominación, la sobreexplotación y la extinción del ecosistema han sido las principales problemáticas que han provocado la desarticulación del equilibrio ecológico. Visto así, y en pos de recuperar la naturalidad de la tierra, el pueblo mapuche, por medio de poetas con un rol político-espiritual, asume la responsabilidad de manifestar un discurso convocante que exprese las consecuencias de la explotación y que llame a la concientización del cuidado ambiental.

En concordancia con lo anterior, emerge la poesía de Elicura Chihuailaf (2008) como una muestra de la relación fraternal y mística que posee su cultura con la naturaleza. A través de una lírica de imputación, acude a los elementos que componen el entorno ecológico para evidenciar los cambios sufridos por la intervención occidental. Un ejemplo de ello es el cisne de cuello negro, especie emblemática que habita en las zonas mapuche y cuya permanencia en el ecosistema se ha visto alterada por la arbitrariedad *wingka*:

Blanco, blanco: transparente
era el cisne que navega en las aguas de mi espíritu
Ahora, agobiado por la maravillosa
Rutina del mundo
[...]
El brillo, su luz, se extingue poco a poco
Inclina el cuello el cisne. (Chihuailaf, 2008, p. 133)

Este cántico lírico actúa como la voz de la naturaleza y la memoria. Los versos “blanco, blanco: transparente / era el cisne que navega en las aguas de mi espíritu” nos exponen cómo su objetivo está orientado hacia el pasado. Frente a esto, más allá de emitir un mensaje de preservación, Chihuailaf, en este poema inspirado en el cisne de cuello negro, nos insinúa la asumida pérdida de la relación equilibrada entre hombre-naturaleza. Se trata, además, de una pérdida provocada por la alteración de la habitualidad y de la estabilidad ecológica que es incomprendida por el pensamiento occidental.

La normalización de acciones contaminantes como la deforestación, los incendios forestales y la extinción de animales ha provocado un fuerte desencuentro entre las cosmovisiones presentes, sobre todo debido a la autopercepción que posee la cultura mapuche de su rol como guardianes de la naturaleza y al interés colectivo que poseen frente a la mantención de una relación recíproca que respalde la armonía ser humano-naturaleza.

Dentro del mismo tópico de la reciprocidad entre ser humano-naturaleza, emergen creaciones que no solo ponen de manifiesto el mensaje ecológico a partir de una fusión entre la denuncia y la interconexión, sino que también atestiguan el perjuicio del medioambiente desde la íntima voz de la naturaleza y sus silvestres circundantes. A propósito de ello, Lorenzo Aillapan (2003) es un eco poeta reconocido por su sabiduría y su vinculación comunicativa con el ecosistema, la cual es descifrada mediante la interpretación y enunciación del canto de las aves. Estos cantos permiten conocer diversos ámbitos de la comunidad, tales como sus historias, memorias y sentimientos. Sobre la base de este último punto, dicho poeta nos presenta en sus escritos los quebrantos de la naturaleza:

El nido de cuatro palitos de la tórtola
Se ha derrumbado, por eso llora

Por la continua tala del bosque nativo

Por la agresión a la madre naturaleza

[...]

Muy triste llora por la tórtola por la desgracia

Por ser testigo del permanente castigo a la Madre Tierra. (Aillapan, 2003, p. 25)

La personificación de los alados es uno de los aspectos más característicos de su ecopoética toda vez que ello ayuda a comprender la realidad del territorio fracturado mediante sus propias voces: “Muy triste llora la tórtola por la desgracia / por ser testigo del permanente castigo a la Madre Tierra”. La tórtola es una de las tantas aves que habita dentro del bosque nativo mapuche y que ha sido espectadora del agravio existente en contra de su naturalidad; por ello, su nido —como lo indica el poema— “[S]e ha derrumbado, por eso llora / por la continua tala del bosque nativo”, versos que simbolizan la pérdida de la biodiversidad a causa del despojo de sus hogares y de la transgresión de sus existencias.

La importancia que adquiere la biodiversidad dentro de la comunidad mapuche es debido al intercambio dialógico-espiritual presente en el binomio hombre-naturaleza, que propicia un fortalecimiento de la identidad colectiva y una convivencia armónica basada en sus historias, conocimientos y mnemónicas (Aillapan & Rozzi, 2004, p. 431). En este contexto, y ante la problemática presente sobre el abandono del equilibrio medioambiental, los ecopoetas contemporáneos mapuches encuentran su último sustento lírico en la memoria histórica de la *ñuke mapu* y su comunidad. Gracias a esta mnémica, esperan rescatar la percepción y la sensibilidad de la naturaleza ante su propia explotación, de ahí que sus testimonios, en el campo de la lírica, estén destinados y limitados a evidenciar las secuelas resultantes de su abusiva sobreutilización.

En relación con lo anterior, Leonel Lienlaf (2011) se presenta dentro de la ecopoesía con una propuesta basada en la memoria de una naturaleza intervenida. Leamos:

El viento del norte

asustó a mi corazón

y esparció su sangre.

Ahora ríos de lágrimas

caen desde el cielo

y los bosques lloran

[...]
es fuerte el llanto de la tierra
y todo mi cuerpo gime
porque no encuentra su
primavera (p. 83)

Este poema citado, “Palabras en invierno”, retrata universalment, el quiebre del vínculo territorial existente entre hombre-naturaleza. A través de una lírica basada en el testimonio de la propia tierra, Lienlaf nos representa la depredación occidental mediante los versos “[E]l viento del norte / asustó a mi corazón / y esparció su sangre” (p. 83). Al respecto, Groza (2022) establece que:

Las prosopopeyas empleadas por Leonel Lienlaf le confieren en ciertos versos una voz a la naturaleza, una voz que históricamente ha sufrido. Esta entidad humanizada, que representa al mismo tiempo el medio ambiente y la población mapuche, construye en consecuencia una otredad. (p. 157)

En tal sentido, dicha “entidad humanizada”, entendida también como conexión espiritual, permite que Lienlaf (2011) encarne y exteriorice la inevitable agonía ambiental, la cual se ve evidenciada en los versos: “y todo mi cuerpo gime / porque no encuentra / su primavera” (p. 83). Este último extracto expone la tarea vital de los eco-poetas mapuches, a saber: empatizar con el pesar de la Madre Tierra y proyectar la tortura causada por la problemática ambiental que no permite avanzar hacia la recuperación y liberación de su naturalidad.

La rememoración histórica, en la cosmogonía mapuche, es comprendida como un cúmulo de acontecimientos y/o experiencias que ofrecen un espacio de valoración del pasado de su pueblo. Desde la colectividad, la mnemónica está dispuesta a reflexionar sobre la lucha ancestral y a fortalecer aquella identidad vulnerada por la intromisión occidental. Asimismo, dicho fortalecimiento en base a la lucha alude a incidentes ecológicos como la contaminación, la sobreexplotación y la expropiación de tierras; todos ellos son hechos que han desequilibrado la coexistencia entre hombre-naturaleza y que exige al pueblo mapuche reivindicar el retorno del enaltecimiento a dicho vínculo de reciprocidad.

Por consiguiente, la configuración de la eco-poesía mapuche responde a dicha demanda y se realiza a través de una selección de poetas que cumplen un rol político-espiritual, y que

representan la ética y el propósito de su pueblo frente al cuidado del entorno ambiental. Por medio de mensajes y sujetos poéticos basados en la denuncia contra la arbitrariedad, así como el énfasis en la vinculación físico-espiritual y la relevancia testimonial, autores como Elicura Chihuailaf, Leonel Lienlaf y Lorenzo Aillapan logran proyectar las consecuencias de la problemática ambiental y empatizar con el pesar de la Madre Tierra.

CONCLUSIONES

La poesía contemporánea mapuche ha permitido la expansión del corpus literario occidental a través de nuevas propuestas temáticas fundamentadas que son parte de su cosmovisión ancestral. Una de ellas es la ecopoesía y se instala dentro del catálogo poético en tanto estilo que logra fracturar la tradicionalidad e individualidad del sujeto lírico.

Algunos de los principales hallazgos en dicha configuración poética son el fortalecimiento de la identidad por medio de la mnemónica histórica, el enaltecimiento místico de la reciprocidad entre hombre-naturaleza y la manifestación colectiva que faculta el rol político-espiritual del poeta; estos aspectos actúan desde su unificación y combinación en las creaciones líricas analizadas. Cabe destacar que, pese a que tales características corresponden a la universalidad de la poesía ecologista mapuche, sus empleos y modificaciones dependen de cada escritor, por lo que su composición se puede manifestar por medio de diferentes estéticas y prismas aun manteniendo su finalidad.

La perpetuidad de la palabra ancestral y la denuncia a la intromisión *wingka* son las propiedades que caracterizan el sello ecopoético de Elicura Chihuailaf. Por ello, la mnemónica atávica es uno de los recursos temáticos que frecuentan su producción, ya que la considera como aquella práctica colectiva que conserva el conocimiento ancestral y que realza la significación de la naturaleza dentro de la existencia humana. Este último aspecto, desde su ecopoesis, se manifiesta a partir de una denuncia frente al desequilibrio ecológico que es internalizado y retratado en sus escritos sin perder de vista lo que sufre la biodiversidad.

La propuesta poética de Leonel Lienlaf se caracteriza por la internalización espiritual del sufrimiento territorial. Gracias a recursos temáticos como la mnemónica testimonial y la vinculación con el entorno natural, el poeta logra recorrer místicamente por aquellos recuerdos y vivencias que siguen atormentando a aquellas generaciones y entornos damnificados por la invasión occidental. Asimismo, este recorrido le permite destinar su voz para representar el dolor

de su comunidad y para convocar hacia una reflexión crítica sobre las problemáticas socioculturales existentes en el pueblo mapuche.

La sabiduría ancestral es una de las facultades humanas más valoradas en el colectivo mapuche, sobre todo debido a la disposición del conocimiento y por colaborar con la preservación de su comunidad. Por ello, es también uno de los sellos particulares de la configuración poética de Lorenzo Aillapan, reconocido por gozar de la capacidad espiritual de interpretar y reproducir los sentimientos de la naturaleza y sus alados. A través de la reciprocidad y la personificación, el poeta vislumbra las historias y las memorias de sus semejantes, lo cual le permite comprender sus realidades frente al territorio desnaturalizado.

En definitiva, la ecopoesía se instala dentro de la producción literaria mapuche habida cuenta de la multiplicidad de expresiones líricas y desde su propósito en particular, vale decir, expresar la preocupación colectiva ante la depredación de la naturaleza y convocar a la concientización de su misma conservación. Por ende, mnemónica y denuncia son tópicos que se articulan dentro de la poesía ecologista desde su misma vinculación, dado que sin la comprensión e interiorización que otorga el colectivo mapuche a la relación hombre-naturaleza, tampoco se consigue el objetivo de recriminar y evidenciar las pérdidas ecológicas provocadas por la sobreexplotación medioambiental. Entonces, memoria y ambientalismo son ejercicios sociales que obran en conjunto al interno de esta comunidad. Ambas funcionan como fomento hacia la resistencia cultural, pues permiten la reconstrucción mnémica e histórica de sus luchas, al tiempo que la protección de la sabiduría ancestral y del equilibrio ambiental. Al respecto, Espinoza (2020) añade que “la poesía mapuche se conecta con la memoria, con sus antepasados, con el territorio despojado, con la naturaleza, con la tierra, con los seres vivos que conforman una comunidad en el ecosistema” (p. 124). Visto así, la desvinculación entre mnemónica y el ecologismo resulta inviable, puesto que, para la defensa de la tierra, es necesaria la transmisión de su cuidado.

Finalmente, Chihuailaf, Lienlaf y Aillapan asumen un valioso rol político-espiritual, pues, a través de ellos y de sus mensajes poéticos, se fundamenta la sensibilización ante la urgente realidad ambiental en Chile. Por consiguiente, la unificación de sus creaciones literarias promueve la creación de un estilo poético posmoderno y consciente de la preocupación del pueblo mapuche, situación que abre paso a una misiva colectiva que exhibe la resistencia hacia la opresión histórica en conjunto con la protección de su relación sagrada de la Madre Tierra y la defensa de su identidad

cultural. Así es como se enuncia el sujeto escritor-sujeto político, quien retrotrae, a una sociedad enferma, aspectos del bienestar ancestral que, de alguna forma, representan la voz de los pueblos indígenas de América Latina en contra de la depredación del ecosistema.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AILLAPAN, L. (2003). *Üñümche: Hombre pájaro*. Pehuén.

AILLAPAN, L. (2019). *Üñüm Püllü. Espíritu Pájaro*. Planeta Sostenible.

ALBERTSEN, T. & ZUCHEL, L. (2019). Aportes a la filosofía intercultural desde una revisión crítica al concepto de Rakiduum mapuche. *Veritas*, (43), 69-85. <https://www.scielo.cl/pdf/veritas/n43/0718-9273-veritas-43-00069.pdf>

CAMASCA, E. (2020). La literatura en la perspectiva de la ecocrítica. *Tesis*, 13(16), 97-110. <https://revistasinvestigacion.unmsm.edu.pe/index.php/tesis/article/view/18895>

CAMPOS, R. (2018). Estudios sobre la ecopoesía hispánica contemporánea: Hacia un estado de la cuestión. *Artifara*, (18), 169-204. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0930481>

CARRASCO, H. (1996). El discurso público mapuche. *Lengua y Literatura Mapuche*, 7, 105-117. <https://revistas.ufro.cl/ojs/index.php/indoamericana/article/view/417/358>

CARRASCO, H. (2002). Rasgos identitarios de la poesía mapuche actual. *Revista Chilena de Literatura*, (61), 83-110. <https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/1672/1546>

CHIHUAILAF, E. (1995). *De sueños azules y contrasueños*. Editorial Universitaria.

CHIHUAILAF, E. (1999). *Recado confidencial a los chilenos*. LOM.

CHIHUAILAF, E. (2008). *Sueños de luna azul*. Cuatro Vientos.

CORONADO, R. (2019). *La oralitura como una representación oral y literaria de la cultura mapuche* (Tesis de pregrado). <http://repositoriodigital.ucsc.cl/bitstream/handle/25022009/2730/TESIS-RICARDO-CORONADO-ASTETE.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

ESPINOZA, A. (2020). *Conciencia ecológica: tentativa de arraigo en la poesía mapuche contemporánea* (Tesis de maestría). <http://repositorio.udec.cl/xmlui/bitstream/handle/11594/4795/Tesis%20Conciencia%20Ecologica%20Image.Marked.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

- FIERRO, J. & GEEREGAT, O. (2004). La memoria de la Madre Tierra: el canto ecológico de los poetas mapuches. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 33, 77-84. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1087132>
- GROZA, B. (2022). La ecopoesía etnocultural en Leonel Lienlaf: interpretaciones ecocríticas en algunas de sus poesías. *Co-herencia*, 19(37), 145-159. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8874748>
- HAYNES, R. H. (1990). Ecce Ecopoiesis: Playing God on Mars. En D. MacNiven (Ed.), *Moral Expertise* (pp. 161-183). Routledge.
- LAVANDEROS, L., & MALPARTIDA, A. (2024). La vida como unidad relacional, el proceso de ecopoiesis. *Boletín Museo Nacional de Historia Natural*, 73(1). [https://doi.org/10.54830/bmnhn.v73.n1.2024.515\[1\]\(https://boletinmnhn.cl/index.php/ojs/article/view/515\)](https://doi.org/10.54830/bmnhn.v73.n1.2024.515[1](https://boletinmnhn.cl/index.php/ojs/article/view/515))
- LE GOFF, J. (1991). El orden de la memoria. <https://antroporecursos.files.wordpress.com/2009/03/le-goff-j-1977-el-orden-de-la-memoria.pdf>
- LIENLAF, L. (2011). *Se ha despertado el ave de mi corazón*. Editorial Universitaria.
- OSTRIA, M. (2010). Notas sobre ecocrítica y poesía chilena. *Atenea (Concepción)*, (502), 181-191. https://www.scielo.cl/pdf/atenea/n502/art_10.pdf
- QUILAQUEO, D. (2012). Saberes educativos mapuches: Racionalidad apoyada en la memoria social de los kimches. *Atenea (Concepción)*, (505), 79-102. https://www.scielo.cl/pdf/atenea/n505/art_04.pdf
- RODRÍGUEZ, C. (2005). Weüpfes y machis: canon, género y escritura en la poesía mapuche actual. *Estudios filológicos*, (40), 151-163. <https://www.redalyc.org/pdf/1734/173413834011.pdf>
- ROSA, S. (2019). La ecopoesía de Nicanor Parra como espacio de disentimiento. *Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo*, (6), 199-226. <http://www.scielo.edu.uy/pdf/hum/n6/2301-1629-hum-06-199.pdf>
- RUIZ DE LA PRESA, J. (2005). Alteridad. Un recorrido filosófico. <https://www.anffos.cl/Descargas/BIBLIOTECA/JavierRuizdeLaPresaAlteridadunRecorridoFilosofico.pdf>
- SANHUEZA, A., PAGÈS, J., & GONZÁLEZ-MONFORT, N. (2019). Enseñar historia y ciencias sociales para la justicia social del Pueblo Mapuche: la memoria social sobre el malon y el awkan en tiempos de la Ocupación de la Araucanía. *Perspectiva Educativa*, 58(2), 3-22. <https://www.scielo.cl/pdf/perseduc/v58n2/0718-9729-perseduc-58-02-3.pdf>

TRIVERO, A. (2018). *Trentrenfilú: el mito cosmogónico fundamental de la cultura mapuche*. Ediciones Tácitas.

UPRIMNY, C. (2019). *La justicia de la memoria* (Tesis doctoral). <https://repository.urosario.edu.co/server/api/core/bitstreams/3c5d04ec-64eb-47fa-abd1-c87c7f179993/content>

CONFUNDIR LA MÁSCARA CON EL ROSTRO: EL CONCEPTO DE “VIDA CELULOIDAL” EN *VIDAS DE CELULOIDE. LA NOVELA DE HOLLYWOOD* (1934) DE ROSA ARCINIEGA

CONFUSING THE MASK WITH THE FACE: THE CONCEPT OF “CELLULOID LIFE” IN *VIDAS DE CELULOIDE. LA NOVELA DE HOLLYWOOD* (1934) BY ROSA ARCINIEGA

Marlon Ytalo Aquino Ramírez
Universidad San Ignacio de Loyola
marlon.aquino@usil.pe
<https://orcid.org/0009-0005-3485-6688>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.259>

Fecha de recepción: 15.04.25 | Fecha de aceptación: 19.06.25

RESUMEN

El presente artículo ofrece un análisis del concepto de “vida celuloidal”, planteado en la novela *Vidas de celuloide. La novela de Hollywood* (1934) de la escritora peruana Rosa Arciniega (Áncash, 1903 – Buenos Aires, 1999). Se parte de la tesis que en dicha obra se representan, a través de la ficción narrativa, las características de un fenómeno antiguo, pero agudizado a partir de la masificación del cine de Hollywood: la falsificación de la vida pública real. En ese sentido, la llamada “vida celuloidal” posee diversas características que, según se plantea en la novela, conducen a la autodestrucción moral y física del sujeto. Entre dichas características, por ejemplo, se encuentran su hiperdependencia del discurso publicitario, su inevitable sometimiento a la mirada ajena, su transitoriedad mercantil y su necesidad de validación con discursos fácticos. Tras la aplicación de un análisis hermenéutico-literario con enfoque comparativo, se concluye que dicha “vida celuloidal” y los riesgos derivados de ella constituyen antecedentes directos de problemáticas contemporáneas relacionadas con la formación de identidades en el mundo digital.

PALABRAS CLAVE: Cine, identidad, falsificación, Rosa Arciniega, redes sociales.

ABSTRACT

This article offers an analysis of the concept of “celluloid life” raised in the novel *Vidas de celuloide. La novela de Hollywood* (1934) by the Peruvian writer Rosa Arciniega (Áncash, 1903 – Buenos Aires, 1999). It is based on the thesis that this work represents through narrative fiction the characteristics of an ancient phenomenon exacerbated by the massification of Hollywood cinema: the falsification of real public life. In that sense, the so-called “celluloid life” has various characteristics that, as stated in Arciniega’s novel, lead to the moral and physical self-destruction of the subject. Among these characteristics are its hyperdependence on advertising discourse, its inevitable submission to the gaze of others, its commercial transitoriness, and its need for validation with factual discourses. Through a hermeneutic-literary analysis with a comparative approach, it is concluded that this “celluloid life” and the risks arising from it constitute direct antecedents of contemporary issues related to the formation of identities in the digital world.

KEYWORDS: Cinema, identity, falsification, Rosa Arciniega, social media.

INTRODUCCIÓN

La obra literaria de Rosa Arciniega (Áncash, 1903 – Buenos Aires, 1999) debe ser leída como parte de una tradición novelística crítica de la modernidad: su producción en las décadas de 1930-1940 —con títulos como *Engranajes* (1931), *Jaque Mate* (1931), *Mosko-Strom* (1933) y *Vidas de celuloide* (1934)— despliega de forma recurrente temas respecto de la maquinización, urbanización, explotación y alienación, y articula una preocupación sostenida por la construcción del yo en contextos mediáticos y comerciales. Estudios recientes que han recuperado y editado su obra —principalmente los de Lergo (2020, 2021a, 2021b)— subrayan su afinidad con la vanguardia hispánica y la crítica social, y sostienen que su tratamiento de la fama y la representación no es un hecho “insular”, sino que dialoga con procesos panlatinoamericanos de modernización y subjetividad mediada. Su tratamiento de la mediación tecnológica conecta con una serie de textos latinoamericanos que exploran la producción de identidades a partir de aparatos técnicos y representacionales: destacan *XYZ* (1934) de Clemente Palma, que utiliza la ciencia ficción para problematizar el rol del cine hollywoodense en la formación de identidades; *La invención de Morel* (1940) de Adolfo Bioy Casares, que interpela la reproducción tecnológica y la copia del yo; y *La traición de Rita Hayworth*, (1968) de Manuel Puig, donde el cine de Hollywood configura la imaginación y el deseo de los personajes de provincias, pues forma identidades afectivas mediadas por las estrellas y el melodrama. Así, se ubica a Arciniega en diálogo con una tradición literaria latinoamericana interesada en las mediaciones de la modernidad. Desde esta perspectiva, la autora reelabora las metáforas de la representación para examinar la relación entre autenticidad y artificio en la era de los medios masivos, e incluso anticipa problemáticas que décadas después serán centrales en la narrativa latinoamericana contemporánea.

Es precisamente desde esta tradición de reflexión sobre la vida como performance y simulacro en que puede entenderse la potencia simbólica de una analogía shakesperiana que Arciniega reactualiza críticamente en *Vidas de celuloide*. En el famoso monólogo de Jacques, “All the world’s a stage”, pronunciado en la comedia *As You Like It* (2004), dicho personaje compara la vida con un teatro y describe las diferentes etapas de esta como roles que los individuos desempeñan en ese escenario: “All the world’s a stage / And all the men and women merely players: / They have their exits and their entrances / And one man in his time plays many parts, / His acts being seven ages” (p. 165). A continuación, enumera los diferentes roles que los “actores” van desempeñando en el “escenario” que es la vida, vale decir, como bebés,

estudiantes, amantes, soldados, hasta llegar a la vejez: “last scene of all, / That ends this strange eventful history” (p. 167).

El propósito de la analogía shakesperiana es el de resaltar cómo los seres humanos, desde su entrada en el mundo, tienen que asumir roles que ya están preestablecidos por la sociedad a la cual han llegado. Esta equivalencia —que también ha sido empleada por diversos autores a lo largo del tiempo como Calderón de la Barca o Charles Dickens, entre otros—, no era presentada en un sentido crítico. En otros términos, estos autores no consideraban problemático que el ser humano tuviera que convertirse en un “actor” desde su nacimiento, dado que se trataba de un destino ineludible, parte de la condición humana.

En efecto, a partir de la masificación de la producción y consumo del cine de Hollywood, tal analogía reaparecerá en la literatura, pero con una orientación, ahora sí, claramente cuestionadora. Es decir, en una serie de obras, especialmente narrativas, se sugerirá que no es correcto que la vida sea como una obra de teatro o, para precisar la contextualización, que la vida sea como una película. Esto porque, si bien se sigue asumiendo que los roles sociales son inherentes a la condición humana, se llama la atención sobre los perniciosos efectos que sufren los actores y actrices de cine que continúan interpretando un rol ficticio en su vida pública real. Dicha crítica aparece precisamente en la novela *Vidas de celuloide. La novela de Hollywood* (1934). Allí, se puede identificar una categoría conceptual, nombrada explícitamente en el texto, que articula los diferentes eventos de la trama: la “vida celuloideal”. La lectura de esta novela de Arciniega, en diálogo con otras ficciones y con los estudios críticos contemporáneos sobre medios y subjetividad, permite comprender la continuidad entre la problemática de la fama mediada en el siglo XX y la construcción performativa del yo en entornos digitales del XXI.

A continuación, se analizará algunas de las características de este tipo de vida, según se muestran en la novela, con la finalidad de apreciar de qué modo aquella está relacionada con la mencionada falsificación de la vida pública auténtica. Esto permitirá, además, realizar un paralelo con el fenómeno contemporáneo de la formación de identidades públicas en el entorno digital —especialmente en las redes sociales— y su impacto en el bienestar de los individuos.

En este estudio se propone, por tanto, un análisis hermenéutico-literario con enfoque comparativo y orientado a comprender los sentidos profundos que subyacen en la representación de la vida como espectáculo. Desde una perspectiva interpretativa, se examinará cómo este motivo, presente en autores como Shakespeare y reelaborado por Rosa Arciniega,

configura distintas concepciones de la identidad, la autenticidad y la performatividad social en contextos históricos y culturales diferenciados. La comparación permitirá no solo identificar las continuidades temáticas y simbólicas entre autores, sino también revelar las transformaciones del imaginario moderno sobre la relación entre vida, ficción y representación.

LA “VIDA CELULOIDAL”

Vidas de celuloide. La novela de Hollywood cuenta la historia de Eric Freyer, actor alemán ficticio que, en la década de 1930, consigue ascender en la llamada “meca del cine” gracias a su éxito como artista de variedades de los *music halls* berlineses. Para ello, Eric ha tenido que abandonar a su amada Henriette, compañera de escenario y esposa; y, junto con ello, una vida plena de sobresaltos económicos, pero también de genuino amor. Aunque el plan inicial consistía en que los esposos se reunieran en Hollywood cuando Eric alcanzara el éxito, esto se verá trastocado cuando el ya célebre y millonario actor alemán se enamora de Olga D’anti, suerte de *femme fatale* y vampiresa que con su encanto lo conducirá al divorcio de Henriette.

Desafortunadamente, el matrimonio de Eric y Olga será un rotundo fracaso en términos sentimentales y económicos, pues, al estar basado en la apariencia y la búsqueda de popularidad, excluía cualquier bienestar afectivo y era totalmente dependiente de las veleidosas preferencias del público. Precisamente, el cambio radical en el gusto de los espectadores sumado al fracaso de su unión conyugal propulsará la estrepitosa caída del exitoso Eric Freyer, quien, de pronto, perderá contratos para nuevos filmes, observará con desolación cómo se esfuma su popularidad y, sobre todo, se descubrirá totalmente solo en el mundo. Es más, volará a Berlín para suplicar una oportunidad de reconciliación con Henriette; no obstante, ella ya no está dispuesta a retornarle su atención y cariño.

Como se puede desprender de esta síntesis de la trama, la novela ofrece una explicación explícita para la caída de Eric: su devaluación como mercancía humana en ese fastuoso mercado de oferta y demanda que es Hollywood. Es decir, la obra muestra cómo Freyer, al dejar de ser deseado por la mirada y el oído de los espectadores, simplemente pierde su valor mercantil. Esto es un hecho que ya ha sido señalado por Lergo (2021b) al precisar que la novela de Arciniega desvela los entresijos de una industria que aplica una “desmedida operación mercantilista y deshumanizada” (p. 74). No obstante, en un estrato más profundo, la novela propone otra explicación que no solamente se refiere al aspecto comercial, sino al existencial. Dicha explicación asoma de forma lateral en diversos momentos de la historia, pero encuentra

una cabal expresión en el final mismo de la novela y en labios de la también caída en desgracia Olga D'Anti, quien le dice a su exesposo Eric Freyer lo siguiente:

—No —dijo—. Nuestras vidas —como la de muchos de los que ahora están *allí*— han sido unas vidas falsificadas, mentirosas. ¡Unas vidas de celuloide! No hemos amado a nadie, ni hemos sabido despertar el amor de nadie hacia nosotros. (Arciniega, 2021, p. 454, énfasis del original)

La conclusión a la que ha llegado Olga, entonces, es que tanto ella como Eric han tenido ese final desolado debido a que han cambiado la “vida auténtica” por la “vida de celuloide”, metáfora que alude a una fabricación existencial realizada con el mismo material con que se realizan las vidas falsificadas de las películas hollywoodenses. De modo que podemos ir aproximándonos al entendimiento de la denominada “vida celuloideal” con otra metáfora, a saber: la de una careta que, de tanto usarse, se queda finalmente adherida al rostro auténtico. O la que también aparece en la novela según la cual esa vida falsificada resulta como un molusco que, al estar tantos años pegado a una roca submarina, acaba por asemejarse a dicha piedra (Arciniega, 2021, p. 151). Y es eso lo que conduce a la crisis del individuo.

Estas metáforas señaladas, naturalmente, demandan una explicación más detallada; por ende, se analizará a continuación cuáles son las principales características de la “vida celuloideal”. A partir de ello, en la parte final del presente trabajo, se podrán llevar a cabo reveladores paralelos con la configuración de “vidas digitales” en el siglo XXI.

“MIENTA USTED ESTREPITOSAMENTE”

Uno de los personajes más interesantes de la novela es, sin lugar a duda, el locuaz Maurice Roger. Se trata de un empleado de los estudios cinematográficos que cumple diversos roles tales como acompañante, asistente, mensajero e, incluso, extra. Él mismo se autodefine a lo largo de la obra como “el pobre Maurice Roger que —no lo olvide— de las cosas de Hollywood sabe más que nadie” (Arciniega, 2021, p. 76). Ciertamente, es él quien desde que va a recibir a Eric a la estación de tren lo va aleccionando sobre la historia y los códigos secretos de Hollywood. Roger manifiesta su deseo de ayudar a que los recién llegados a los estudios se adapten y consigan ascender en ese mundo tan hostil y competitivo. Es por ello que no escatima consejos entre los cuales se encuentra el que da título a esta sección: mentir estrepitosamente (Arciniega, 2021, p. 124). En efecto, según lo plantea Roger, la vida auténtica es insuficiente y hasta problemática para alcanzar el éxito. Por lo tanto, es absolutamente indispensable construir otra vida, falsa, pero mucho más interesante, más dramática, más espectacular, es decir, más “de película”.

No obstante, es otro personaje el que, en el mundo ficticio de la novela, lleva a la práctica esas recomendaciones: el publicista Agnus Lewis. Cuando este se presenta por primera vez ante Freyer para ofrecerle sus servicios, también establece con claridad la importancia de la vida falsificada por sobre la vida auténtica: lo más importante para triunfar no es un trabajo artístico concienzudo y perfecto, sino “conferirle [a este] categoría comercial” (Arciniega, 2021, p. 125). En otros términos, convertirlo en mercancía, introducirlo al circuito de la oferta y la demanda. Ciertamente, Jappe (2016) define a la mercancía como “un objeto vendido o comprado, que cambia de mano contra pago. Cuanto pague uno, depende de su valor, y el valor está determinado por la oferta y la demanda” (p. 29). Pero la mercancía es una manufactura, lo natural convertido en artificio. Y lo que Lewis está capacitado para manufacturar (en sentido metafórico) no es tanto el trabajo artístico, sino la vida pública de Freyer.

Como ha recordado Lergo (2021b), cuando los nombres de los actores y actrices de cine empezaron a aparecer al inicio o al final de los filmes, a modo de crédito individualizador, estos se convirtieron en “verdaderas divinidades” creándose así una “nueva mitología” (p. 85). Este momento, que Richard deCordova (1990) identifica alrededor de 1914, implicaba que miles de personas en el mundo atendieran no solo a lo que los nuevos dioses y diosas hacían en la pantalla, sino fuera de ella. Y es que, según este mismo investigador, el nombre de los artistas empezó a extenderse más allá de una película en especial para ser asociado a otros filmes, a la publicidad que precede al estreno y a otras “extrafilmic practices” (p. 21).

Naturalmente, la divinidad mencionada era ilusoria; por lo tanto, se requería de estrategias para configurar una vida que estuviera a la altura de las enormes expectativas del público. El procedimiento base de esa creación será la falsificación y Lewis advierte sin rodeos a Freyer: “es preciso que usted acepte de antemano todo cuanto yo invente sobre su vida y personalidad” (Arciniega, 2021, p. 127). De modo que, para la construcción de la vida celuloideal, la voluntad del individuo debe ser neutralizada y son otros agentes —el *manager* publicitario, los gustos del público— los que toman el control de esa proyección.

Valga acotar en este punto que, si bien en un primer momento Freyer acepta entregar el control de su vida pública al publicista Lewis, cuando este revela su intención de usar a Henriette para esa falsificación, el actor se muestra contrariado. Le explica que la intimidad que él tiene con su esposa la han conseguido a costa de sacrificios y que, por lo tanto, “no puede prestarse a una violación comercial [...] porque nos amamos” (Arciniega, 2021, p. 130). Esto causará malestar en el publicista para quien todo eso que ha escuchado es simplemente “poesía”

y en Hollywood ello no hace falta (p. 130). Se entiende, entonces, que el mundo cinematográfico se mueve por una lógica distinta de la puramente artística, ya que prima en él la dinámica capitalista de oferta y demanda.

Resulta interesante, en ese primer diálogo entre Freyer y Lewis, cómo el publicista se va autoconfigurando más que como un hombre de negocios como un creador, acaso al mismo nivel que los guionistas de las películas. Así, el trabajo de falsificar vidas públicas “resulta mucho más difícil que el de imaginar simples guiones de películas. [...] Ande, invente usted algo nuevo todos los días para cada actor que llega aquí” (Arciniega, 2021, p. 131). La manufactura de vidas de celuloide, por ende, no es un ejercicio mecánico invariable, sino que demanda necesariamente de la creatividad de sus autores. A ello se abocará con éxito Lewis para conferirle la categoría de estrella cinematográfica a Eric Freyer.

“VIVIR ALERTA SOBRE SÍ MISMO”

La vida celuloideal exige, de otro lado, un inevitable sometimiento a la vigilancia de cámaras que se encuentran fuera de los estudios de grabación de películas. Esto tiene dos sentidos: uno literal, referido al hecho de que todos los actores y actrices famosos son siempre perseguidos en el espacio público por las cámaras de la prensa de espectáculos; y uno metafórico, en referencia a la mirada curiosa del público en general que, también, siempre está atenta a las acciones de los artistas de cine en el espacio público. Para que la publicidad funcione, ambas cámaras tienen que registrar acciones de los actores y actrices que llamen la atención por su espectacularidad. De ahí que actores triunfantes como Eric Freyer, bajo la asesoría de sus respectivos publicistas, deban de controlar cada uno de sus actos públicos del mismo modo que controlan sus actos frente a las cámaras de los estudios.

Una escena donde se aprecia lo anteriormente descrito es aquella en la que Maurice Roger, “que de las cosas de Hollywood sabe más que nadie”, le muestra al frustrado músico polaco Plazowsky algunos de los trucos que los artistas famosos, o que querían serlo, utilizan para mantener su prestigio. Así, mientras observan los lujosos palacetes de Beverly Hills, Roger le señala al músico algunos de los residentes que en sus jardines parecen estar realizando una auténtica actividad manual. Parecen, porque en realidad la prolijidad y elegancia de sus vestimentas —sus pantalones blancos de líneas impecables y sus suéteres también blancos o escandalosamente coloridos— delataban “la falsedad de tales ocupaciones manuales” (Arciniega, 2021, p. 354). Y es que esas cámaras movibles, los ojos de los demás, están siempre al acecho y constantemente vigilando la vida de esos privilegiados a los que les han atribuido

una categoría casi divina. Entonces, para no quebrar esa ilusión que tantos beneficios trae, dioses y diosas tienen que evitar los gestos vulgares, demasiado humanos, para sus admiradores. Todo, hasta el trabajo manual, debe ser pose.

Esta falsificación quedaría como una circunstancia meramente anecdótica si es que no tuviera efectos verdaderamente desestabilizadores en la identidad de los actores y actrices. En el caso de Eric Freyer, por ejemplo, la vida celuloideal que ha permitido que creen para él ha ido ganando hegemonía al punto de hacerse ya indiferenciable de su vida auténtica: “imposible saber aquí dónde terminaba *una* vida y dónde comenzaba *la otra*; en qué punto empezaba a marcarse el límite de la vida propia, en qué otro el de la celuloideal” (Arciniega, 2021, p. 151; énfasis de la autora). Esta confusión adquiere un gran dramatismo cuando Freyer, en la cúspide del éxito, viaja a su natal Alemania y se reencuentra con Henriette. Para ese instante, su amor hacia su esposa se ha desvanecido y toda su atención está dirigida a la sensual Olga D’anti, de modo que dicho encuentro representa un suplicio para él.

En esa reunión de la pareja, que debería ser un momento de máxima intimidad, libre de miradas intrusas, la cámara que Eric Freyer lleva introyectada a todas partes lo obliga a comportarse como si estuviera haciendo una performance para el público. Aunque en el fondo sabe que ya no siente nada por esa mujer, no puede evitar comportarse como uno de esos amantes apasionados de los filmes. Apunta el narrador que: “Eric Freyer creyó estar interpretando una escena cinematográfica”, una en la que por imposición del argumento “había que besar y acariciar a una mujer desconocida y por la que no se sentía afectividad alguna” como si “desde el ángulo opuesto de la habitación le acechara la cámara fotográfica y el ojo experto de un malhumorado realizador” (Arciniega, 2021, p. 295). Todo en la vida de Eric Freyer se ha vuelto performance, actuación. En ningún momento se puede abandonar a lo que le dicten sus impulsos auténticos, pues todo el tiempo debe estar alerta sobre sí mismo. En eso también consiste la vida celuloideal.

Un acontecimiento similar le ocurre a Olga D’anti, actriz también poseedora de una vida de celuloide que se ha hecho indiferenciable de su vida auténtica. En uno de los episodios de la novela, por ejemplo, se cuenta que, tras el suicidio de uno de sus atormentados enamorados, Olga asistió al velorio y ofreció una escena digna de sus mejores filmes:

La sangre del suicida, esparciéndose como una rociada cálida, teñía de escarlata los vestidos y brazos de Olga que, arrodillada ahora junto a la víctima, besaba la boca lívida del moribundo con el vehemente apasionamiento de una actriz de tragedia griega. (Arciniega, 2021, p. 138)

Naturalmente, las cámaras no podían estar ausentes en tan peculiar situación. Un tipo de dispositivos que, aunque son denominados “cámaras cinematográficas de Hollywood” están dedicadas “a los grandes reportajes de actualidad” (Arciniega, 2021, p. 139). Es decir, se ubican en una categoría ambigua en la que no se sabe con certeza si buscan registrar la ficción o la realidad. Como tampoco saben los concurrentes si Olga está fingiendo ese dolor o lo está expresando genuinamente, ya que “[q]uién podía conocer el fondo misterioso de este corazón atormentado, siempre en busca de un nuevo ideal de amor! ¿Todo había de ser reclamo [publicidad] de su vida?” (p. 140).

“VIOLENTO CENTELLEO”

Se ha mencionado ya cómo Agnus Lewis le advertía a Eric Freyer que lo más importante para triunfar en Hollywood no era desarrollar un trabajo artístico de gran calidad, sino darle a este “categoría comercial” (Arciniega, 2021, p. 125). Esto implicaba necesariamente la inserción en el mercado de oferta y demanda no solo de la performance artística, sino del artista como ser humano integral. Y allí se encuentra otro de los componentes de la vida celuloideal: su transitoriedad mercantil. Esto quiere decir que esta vida manufacturada mediante la publicidad y la autovigilancia está insertada en el mercado y sus impredecibles fluctuaciones. Es el precio que se debe pagar para poder ascender a la cima del éxito. Cuando Freyer firma el contrato con el publicista Lewis, es el momento en que acepta participar de la dinámica de la oferta y la demanda. Por supuesto, ello sin ser consciente de que ello inevitablemente conducirá a la pérdida paulatina de su valor comercial y, por lo tanto, de su autoestima.

En la novela, es el narrador heterodiegético el que ofrece una reflexión acerca de la inexorable caducidad de todos los productos hollywoodenses como resultado de las implacables leyes del mercado capitalista. Estas meditaciones surgen luego de que Olga D’anti y Eric Freyer han perdido interés para el público y los productores cinematográficos. “Día a día, se registraban caras nuevas, aparecían astros y estrellas que, luego de fulgir un momento sobre el cielo hollywoodense, con violento centelleo, volvían a caer en la sombra de un anonimato desolador” (Arciniega, 2021, p. 384). Naturalmente, la fama es fugaz porque solo está asentada en el gusto por la novedad, variable que, por cierto, irá adquiriendo aún una mayor relevancia hasta la actualidad.

Resulta llamativa la perspicacia de Arciniega para ahondar en este fenómeno tan consustancial a la modernidad: la sensación de angustia del individuo frente a los cambios constantes de su entorno. En este caso específico, la historia del ascenso y la caída de un actor

de cine hollywoodense ilustra con mayor dramatismo este malestar del sujeto moderno frente a un mundo que no deja de renovarse. En suma, en un mundo donde, como le aconseja Maurice Roger a Eric Freyer al inicio de la novela, hay que estar preparados para “cambiar de piel como las serpientes” (Arciniega, 2021, 124).

“HISTORIETAS FANTÁSTICAS”

Otra particularidad de la vida celuloideal es que requiere el apoyo de discursos fácticos para su total validación. Si bien actores, agentes publicitarios y público saben que una vida de celuloide no es una vida auténtica, todos ellos necesitan creer en una sólida ilusión que les muestre que sí lo es. Para ello, es necesario que se utilicen discursos fácticos como las biografías, las críticas cinematográficas, las fotografías, las notas periodísticas y los reportajes audiovisuales, entre otros, para darle una retórica de autenticidad a las vidas inventadas. Esto ha sido señalado por deCordova (1990) como factor clave para la formación y consolidación del *star system* en las primeras décadas del siglo XX: “Extrafilmic discourse did talk about the player’s personalities outside of films but only to claim that they were the same as those represented in films” (p. 87). Con otras palabras, los discursos extrafílmicos trazaban una continuidad entre la imagen cinematográfica y la vida real.

Por su lado, Moradiellos (2022) define a la biografía como “la escritura sobre los itinerarios de la vida de un personaje real, no ficcional” (p. 321). Esto quiere decir que se trata de un discurso basado en el pacto de verdad, según el cual su autor garantiza a sus lectores que toda la información consignada en la obra corresponde a una serie de hechos reales susceptibles de comprobación. No obstante, en la novela de Arciniega, es Maurice Roger quien, una vez más, develará el artificio de textos que, aunque poseen el aparato estructural y la retórica de las biografías, son en realidad obras de ficción con una finalidad meramente publicitaria. Roger las llama “Historietas fantásticas, puras novelas redactadas con arreglo a su capricho por cualquier *manager* publicitario” (Arciniega, 2021, p. 189). Unos relatos que funcionan como combustible para que muchos aspirantes a un rol actoral se decidan a emprender la incierta y difícil aventura en Hollywood. Como se puede observar, hay una franca discordancia entre la etiqueta clasificatoria del producto textual y su verdadero contenido. Más que un recuento de episodios biográficos efectivamente acontecidos, lo que se narra en esos libros son historias cliché de éxito en las que un personaje de orígenes económicos modestos se convierte, sobre todo gracias al feliz azar, en rico y famoso.

Con respecto a la crítica cinematográfica, que debería ser un discurso analítico y argumentativo, esta es calificada en la novela por Maurice Roger como un “truco moderno” de “huecas palabras pseudocientíficas” (Arciniega, 2021, p. 308). Y es que, al igual que las biografías, estos textos no son preparados para difundir una verdad, sino para favorecer los intereses comerciales de los empresarios hollywoodenses. El locuaz personaje cuestiona que, por ejemplo, los “críticos a sueldo” se amparen en categorías analíticas complejas para esconder así las falencias artísticas de los filmes criticados. Y es que, según su perspectiva, aquellos análisis se concentran en la prolijidad técnica de las partes, pero desatienden la deficiente calidad del todo. Esta estrategia apunta a que el público se vea persuadido a seguir consumiendo las producciones filmicas que, en el contexto mencionado en la novela, están perdiendo interés para dichas audiencias.

La fotografía periodística aparece aquí también al servicio de la consolidación de la vida celuloideal. El episodio con que mejor retrata Arciniega esta situación ocurre cuando Olga y Eric están de viaje de luna de miel. Para entonces, la popularidad de ambos ha comenzado a mermar y es por ello que el publicista Lewis ha aprovechado esta oportunidad para darle un mayor atractivo a la vida celuloideal de su representado. Se tiene que inventar, entonces, una cobertura periodística, aparentemente independiente en la que, por supuesto, no pueden faltar los garantes de la verdad: “media docena de fotógrafos que, capitaneados por Lewis, creyeron oportuno convertir el *hall* en una tormenta de humos y relámpagos” (Arciniega, 2021, p. 367). En ese sentido, la cobertura cumple más una función publicitaria que informativa, es decir, más que hacer una espectacular cobertura de un evento porque se le considera importante, esta tropa de fotógrafos busca volver importante un evento por su espectacular cobertura. Se observa cómo, en efecto, la vida celuloideal demanda de una validación que la legitime o que, al menos, produzca una cierta ambigüedad a su favor.

DE LA VIDA CELULOIDEAL A LA IDENTIDAD DIGITAL

A partir de lo señalado se puede llevar a cabo una productiva comparación con un fenómeno social característico del siglo XXI, a saber, la gran importancia que millones de personas en el mundo otorgan a su “identidad digital”. Esta es definida por autores como Sullivan (2011) como un conjunto de datos personales asociados a una persona en un marco digital, los cuales son generados por ella misma o por otros; dicha identidad digital, entonces, es una construcción (p. 9). En ese orden, la manufactura de una vida celuloideal, expuesta de modo muy preciso por

Rosa Arciniega en esta novela escrita hace casi un siglo, guarda grandes semejanzas con la manufactura de las identidades digitales contemporáneas, especialmente en las redes sociales.

Como apuntan Del Prete y Redón (2020), el uso de internet y sus entornos siempre lleva al sujeto más allá del empleo utilitario de las mismas, e incluso conlleva a que este uso sea el punto de partida para un acto experiencial donde dicho sujeto se autodefine (p. 2). De ahí que las redes sociales sean espacios de experiencia en los cuales se ofrece la oportunidad de reconstruir la identidad con fines de autosatisfacción psicológica o con una finalidad económica. Naturalmente, en la época de *Vidas de celuloide*, esta “otra vida” solo podía ser difundida a gran escala por aquellos privilegiados que conseguían acceder a la maquinaria hollywoodense y, con ello, a plataformas masivas de difusión (prensa escrita y radial). Hoy en día, sin embargo, con el desarrollo y la accesibilidad de la tecnología digital, principalmente a través de teléfonos inteligentes, ya no es necesario ser una “estrella” de Hollywood para manufacturar una identidad que consiga atraer popularidad y dinero.

Desde la teoría crítica contemporánea, Bauman (2007) sostiene que las identidades en la “modernidad líquida” se han vuelto frágiles, inestables y sometidas a un proceso continuo de reinvenición, en un contexto donde la visibilidad pública se confunde con la autenticidad. Esta liquidez identitaria se refleja claramente en las redes sociales, espacios virtuales donde el yo se exhibe, se fragmenta y se adapta al flujo permanente de la atención digital. Del mismo modo, Han (2014) advierte que, en la “sociedad de la transparencia”, el sujeto contemporáneo tiende a reducirse a una imagen de rendimiento y exposición, lo cual genera una paradoja: cuanto más visible es, menos auténtico se vuelve. La vida celuloideal, en este sentido, puede leerse como una anticipación literaria de esa lógica de autoexposición narcisista que Han considera propia de la era digital.

Por su parte, García Canclini (2019) observa que en la cultura digital los individuos construyen pertenencias híbridas y transnacionales, configuran identidades que oscilan entre lo local y lo global, lo real y lo virtual. Este marco permite interpretar las “vidas celuloideas” de Arciniega como un antecedente de las actuales “vidas conectadas”, donde la autofiguración y la circulación de la imagen se convierten en capital simbólico. Así, la autora peruana anticipa tensiones que hoy son analizadas desde los estudios culturales sobre la subjetividad en redes.

Como en el caso del fenómeno de la vida celuloideal, analizado a través de la ficción novelística por Arciniega, en el de la identidad digital la construcción de “otra vida” no es algo esencialmente negativo. Y si en ello intervienen los medios tecnológicos, esto tampoco es de

por sí problemático. De hecho, la misma autora, “valoraba positivamente los nuevos avances tecnológicos, le entusiasmaban y se sumaba de forma activa a ellos considerando que revolucionarían —de forma pacífica— la vida de los pueblos” (Lergo, 2021b, p. 101). Después de todo, si esa reconfiguración de la vida es concebida como un juego, sus consecuencias deberían tener la misma inocuidad que las prácticas lúdicas. Se gana o se pierde un juego, pero en ningún caso esto debería establecer una correlación con la autovaloración genuina que cada individuo tiene de sí.

No obstante, como advierte Bauman (2013), la búsqueda incesante de validación social puede conducir a una forma de “ansiedad identitaria” en que el sujeto depende del reconocimiento externo para sostener su autoestima. De manera similar, Han (2017) describe cómo el capitalismo digital convierte esa necesidad de visibilidad en un mecanismo de control emocional en que el individuo se autoexplota bajo la ilusión de libertad. Ambos enfoques ayudan a comprender el vacío existencial que experimentan los personajes de Arciniega cuando su “vida celuloidal” pierde espectadores, lo que evidencia un vacío análogo al que hoy viven quienes ven decaer su presencia virtual.

Desafortunadamente, debido a variables principalmente psicológicas y sociológicas, muchos sujetos contemporáneos otorgan una importancia tal a sus identidades digitales que estas terminan reemplazando a la identidad real. Debido a ello, no pueden consolidar una personalidad (*Persönlichkeit*) que, según Ortega y Gasset (2006), es el destino individual del ser humano (p. 554). Tal es el caso de Eric Freyer y Olga D’anti, quienes, en la novela de Arciniega, confunden la máscara con el rostro al punto de quedar atrapados en su propia creación identitaria. De modo tal que, cuando sus máscaras ya no son aplaudidas, ambos desarrollan un fuerte sentimiento de vacío, soledad, abandono y angustia. Simplemente, no tienen personalidad y, en consecuencia, destino.

Un cuento de un compatriota de Arciniega, Julio Ramón Ribeyro (2009), simboliza crudamente esta situación. Se trata de un relato de ambientación medieval publicado en 1952 con el título de “La careta”. En él, un joven pueblerino llamado Juan recurre a un artificio para poder ingresar a una aristocrática fiesta en la que es requisito obligatorio usar una máscara. Dado que estas se han agotado en el pueblo, el protagonista decide engañar al anfitrión, guardianes y asistentes del baile apareciéndose con el rostro pintado con bermellón y sonriendo exageradamente. Efectivamente lo consigue, pues, paradójicamente, el rostro auténtico ha conseguido imitar a la perfección a un rostro artificial. Por supuesto, no es fácil sostener la

sonrisa descomunal tanto tiempo y, cuando ya está amaneciendo, el anfitrión pide a todos los invitados que se quiten sus caretas. Juan no puede hacerlo por obvias razones, pero, para su mala suerte, su “careda” es elegida como la mejor. Lo fuerzan a que se la retire y, como todo intento es en vano, a alguien se le ocurre arrancársela con un cuchillo. Es así como terminan arrancándole la piel del rostro ante la indolencia de los observadores.

Este cuento de Ribeyro representa simbólicamente el peligro al que están expuestos los sujetos que, para encajar socialmente, deben recurrir a una falsificación de su identidad. Como en esta ficción, cuando el artificio ya no es sostenible, se corre el riesgo de que el sujeto reciba una sanción social que termine por exponerlo a situaciones dolorosas que ponen en riesgo su equilibrio interior e integridad física. En la parábola de Ribeyro, el rostro queda vacío y se le despoja de toda identidad a Juan; en la novela de Arciniega, el vacío es todavía más grande. Lo señala con desgarradora elocuencia Olga D’anti al final del libro:

Y así nos encontramos ahora. Solos; absolutamente solos y sin una ilusión siquiera con qué llenar el vacío de nuestras almas. ¡Ninguna! Ni la de reconstruir o volver a nuestra vida de antes, a la que fue nuestra, a la que fue la verdadera. (Arciniega, 2021, p. 454)

De esta manera, la autora representa el dolor y la desesperanza de quienes consideran haber recorrido un camino sin retorno en la búsqueda de la felicidad a toda costa. Se aprecia, entonces, cómo la novela de Arciniega es de utilidad para comprender mejor los riesgos de manufacturar una “careda digital” en el siglo XXI. En ese sentido, la “vida celuloideal” arciniega anticipa las formas contemporáneas de subjetividad mediada: vidas performativas que, como advierten Bauman (2007) y Han (2014), se despliegan en la superficie del espectáculo y cuya consistencia depende de la mirada ajena. La novela, leída desde este marco comparativo, ofrece una lúcida crítica de los mecanismos culturales que, bajo distintas tecnologías, convierten la identidad en una representación incesante.

CONCLUSIONES

El análisis del concepto de “vida celuloideal”, planteado en *Vidas de celuloide. La novela de Hollywood*, nos lleva a una fascinante conexión con la formación de identidades individuales en la actualidad, especialmente en el ámbito de las redes sociales. Esto porque, como señalan Antón y Levratto (2021):

En las redes sociales, el sujeto digital construye su yo de una forma muy diferente a como lo hace en las interacciones cara a cara, teniendo en cuenta, por ejemplo, que su manejo sobre las plataformas y sus conocimientos informáticos en general, serán determinantes para que ofrezca una identidad u otra. (p. 30)

Como se mostró en el análisis textual, la hiperdependencia del discurso publicitario en la época dorada de Hollywood se tradujo en la necesidad de las estrellas cinematográficas de construir narrativas ficticias y atractivas sobre sus vidas para mantenerse relevantes y, en última instancia, ser adoradas por el público. Este fenómeno, que marcó una era donde la maquinaria publicitaria era esencial para la fama, establece un vínculo intrínseco con la dinámica actual de las redes sociales. En la actualidad, la construcción de identidades digitales implica, a menudo, una cuidadosa curaduría de contenido para atraer la atención y el reconocimiento. Al igual que las estrellas de Hollywood tejían historias cautivadoras para alimentar su estrellato, los usuarios de redes sociales seleccionan meticulosamente los aspectos de sus vidas que desean compartir al punto de crear una narrativa digital que, si bien puede ser auténtica en algunos aspectos, sigue imbuida de elementos publicitarios para generar interacción y validación. Así, la hiperdependencia del discurso publicitario, que alguna vez definió la vida celuloideal, persiste en la era digital, donde la atención y la aprobación se buscan a través de cuidadosas estrategias de presentación personal en línea.

De otro lado, el inevitable sometimiento a la mirada ajena durante la época dorada de Hollywood, recreada en la novela de Arciniega, suponía que los actores vivieran bajo la constante observación del público, incluso en sus momentos más privados. Este escrutinio perpetuo generaba una sensación de estar siempre en el escenario y de llevar al sujeto a una especie de actuación constante para satisfacer las expectativas del público. Este fenómeno histórico se asemeja sorprendentemente a la dinámica contemporánea de las redes sociales. En la era digital, las personas también experimentan una vigilancia constante, pero ahora de carácter virtual. La mirada ajena se traslada a la pantalla de los dispositivos donde la audiencia sigue de cerca las actividades cotidianas. Los usuarios de redes sociales, conscientes de esta mirada virtual, pueden sentirse presionados a representar versiones idealizadas de sus vidas, y así contribuir a una forma moderna de actuación. La necesidad de recibir validación y aprobación puede llevar a una continua representación de la vida diaria, paralela a la experiencia de los actores de Hollywood que, décadas atrás, también estaban sujetos a una observación constante en su vida pública. En ese sentido, el inevitable sometimiento a la mirada ajena encuentra un eco en la actualidad a través de la construcción cuidadosa de identidades digitales para ser vistas de determinadas maneras.

La transitoriedad mercantil experimentada por los actores en la época dorada de Hollywood, representados por Eric Freyer y Olga D'anti en la novela analizada, y cuyas carreras se valorizaban y devaluaban según la fluctuante demanda del público, tiene notables

paralelos con la dinámica de las redes sociales en la actualidad. En ambos contextos, la atención y la popularidad son efímeras, sujetas a la rápida evolución de los gustos y preferencias del público. En la era digital, la viralidad de un contenido puede catapultar a un usuario a la fama en cuestión de días, solo para que esa popularidad disminuya rápidamente con la llegada de nuevos contenidos. Este ciclo constante de valorización y devaluación puede generar una sensación de vacío existencial similar al experimentado por los actores de Hollywood. Es más, la necesidad constante de mantenerse relevante en el escenario digital puede llevar a la búsqueda frenética de validación, e incluso a contribuir a una sensación de insatisfacción y falta de significado. En efecto, la transitoriedad mercantil conecta de manera impactante la experiencia de los actores de Hollywood con la realidad contemporánea de aquellos que buscan reconocimiento y validación en las redes sociales.

La necesidad de validación mediante discursos fácticos, una práctica común en la época dorada de Hollywood, representada también en la novela, encuentra una conexión significativa con la dinámica de construcción de identidades en las redes sociales contemporáneas. En los días de Hollywood, los agentes publicitarios utilizaban biografías, periódicos, críticas de cine y reportajes, los cuales, por su naturaleza, deberían ser veraces para dar credibilidad a las narrativas inventadas sobre la vida privada de los actores. De manera análoga, en el entorno digital actual, la validación y la autenticidad de las identidades se busca a través de discursos aparentemente fácticos, tales como la presentación de logros, experiencias y conexiones sociales. Las redes sociales son plataformas donde los usuarios comparten aspectos de sus vidas con la intención de construir una imagen auténtica. Sin embargo, esta búsqueda de validación a través de discursos aparentemente fácticos puede llevar a la creación de identidades construidas y a la presión constante por mantener una imagen que se perciba como verdadera. La necesidad de validación, en este contexto, revela la intersección entre las estrategias de la época dorada de Hollywood y la actualidad digital, donde la verdad percibida se convierte en un elemento crucial para la construcción y aceptación de identidades.

Vidas de celuloide. La novela de Hollywood proporciona, entonces, una lente valiosa para examinar la naturaleza de la falsificación de vidas públicas. Al trasladar estas reflexiones al contexto actual de las redes sociales, se destaca la persistencia de un fenómeno que ha evolucionado, pero que mantiene su esencia: la creación consciente de identidades públicas con todas sus implicaciones en la autenticidad y la autodestrucción moral y física del individuo. De este modo, Rosa Arciniega se revela como una precursora crítica de las problemáticas mediáticas del siglo XXI. Su diagnóstico de la “vida celuloide” no solo describe una patología

propia de la cultura de masas de los años treinta del siglo pasado, sino que anticipa, con notable lucidez, los rasgos estructurales de la subjetividad contemporánea: la autoexposición permanente, la estetización del yo y la dependencia de la mirada ajena como fuente de valor. En su narrativa, la fama no es una forma de reconocimiento, y sí un dispositivo de alienación que transforma la identidad en mercancía —una idea que siglos después será central en la crítica cultural de autores como Guy Debord (2005) o Jean Baudrillard (2005)—. La vida convertida en espectáculo, el sujeto reducido a simulacro y la autenticidad subordinada a la visibilidad encuentran, en Arciniega, una formulación temprana que la inscribe dentro de una genealogía de pensamiento sobre la representación y el deseo mediático.

Esta anticipación se vuelve aún más significativa si se observa que la “vida celuloideal” propone un tipo de identidad estructuralmente performativa: los individuos deben actuar para existir. En ese orden, Arciniega prefigura lo que la cultura digital actual ha radicalizado: la vida en redes como una escena continua de autoafirmación en que la subjetividad depende de métricas de aprobación, visibilidad y consumo simbólico. Así como sus personajes viven atrapados en el artificio hollywoodense, los sujetos contemporáneos experimentan una tensión constante entre la autenticidad y la curaduría de su imagen. El yo digital es, en última instancia, una reedición de la “vida celuloideal”: un proyecto de autoconstrucción sometido a los mismos imperativos de seducción, mercado y espectáculo.

La vigencia de *Vidas de celuloide* radica, por tanto, en su capacidad de traducir una crisis moderna de la representación en términos que resuenan plenamente en la posmodernidad y la hipermodernidad. En su ficción se advierte ya la emergencia de lo que Han (2014) llamará “la sociedad de la transparencia”, donde la exposición sustituye al reconocimiento y la existencia pública reemplaza a la interioridad. Arciniega entrevé, desde los años treinta del siglo XX, la lógica de la economía de la atención, la desmaterialización de la experiencia y la confusión entre biografía y performance que hoy definen el espacio digital.

En este sentido, su novela ofrece un testimonio de la modernidad mediática temprana y expone una advertencia sobre el destino del sujeto en las sociedades de la imagen. Su crítica a Hollywood trasciende su tiempo, puesto que señala la génesis de un fenómeno que alcanzará su madurez en las plataformas digitales donde cada usuario se convierte en actor, público y mercancía simultáneamente. Así, Arciniega anticipa las tensiones ontológicas del siglo XXI, donde la autenticidad se convierte en una forma de estrategia y la intimidad en un espectáculo de sí.

En suma, la “vida celuloide” del pasado sigue resonando en la era digital y, a su vez, nos recuerda que la búsqueda de la autenticidad en un mundo mediado por la imagen es un desafío constante. Este artículo propone, finalmente, un entendimiento más profundo de la relación entre la ficción narrativa del pasado y la realidad digital del presente a partir de la demostración de cómo los fantasmas del Hollywood antiguo siguen influyendo en la sociedad contemporánea, aunque ahora la pantalla sea digital y el escenario sean las redes sociales del siglo actual.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANTÓN, R. & LEVRATTO, V. (2021). La construcción de la identidad digital en las redes sociales: un estudio cuantitativo en Argentina y España. La imagen como elemento determinante en la identidad y acción digital. *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, (36), 23-32. <https://www.relaces.com.ar/index.php/relaces/article/view/448/428>
- ARCINIEGA, R. (2021). *Vidas de celuloide. La novela de Hollywood*. 1934. Espuela de Plata.
- BAUDRILLARD, J. (2005). *Cultura y simulacro*. Kairos.
- BAUMAN, Z. (2007). *Modernidad líquida*. Fondo de Cultura Económica.
- BAUMAN, Z. (2013). *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*. Fondo de Cultura Económica.
- DEBORD, G. (2005). *La sociedad del espectáculo*. Pre-Textos.
- DECORDOVA, R. (1990). *Picture Personalities: The Emergence of the Star System in America*. University of Illinois Press.
- DEL PRETE, A. & REDÓN, S. (2020). Las redes sociales on-line: Espacios de socialización y definición de identidad. *Psicoperspectivas*, 19(1), 1-11. <https://www.redalyc.org/journal/1710/171063032008/html/>
- GARCÍA CANCLINI, N. (2019). *Ciudadanos reemplazados por algoritmos*. Calas.
- HAN, B.-C. (2014). *La sociedad de la transparencia*. Herder.
- HAN, B.-C. (2017). *Psicopolítica: Neoliberalismo y nuevas técnicas de poder*. Herder.
- JAPPE, A. (2016). *Las aventuras de la mercancía*. Pepitas de Calabaza.
- LERGO, I. (2020). Introducción. En Rosa Arciniega, *Engranajes*. Espuela de Plata.
- LERGO, I. (2021a). Introducción. En Rosa Arciniega, *Vidas de celuloide. La novela de Hollywood*. Espuela de Plata.

- LERGO, I. (2021b). Rosa Arciniega y el cine. *Revista de Escritoras Ibéricas*, (9), 73-107.
<https://doi.org/10.5944/rei.vol.9.2021.28786>
- MORADIELLOS, E. (2022). La biografía histórica: unas reflexiones tentativas y personales. *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 219(2), 321-338. Real Academia de la Historia.
- ORTEGA Y GASSET, J. (2006). Sobre un Goethe bicentenario. En *Obras completas*, (pp. 549-562). Taurus-Revista de Occidente.
- RIBEYRO, J. (2009). La careta. En *La palabra del mudo*, (pp. 31-33). Seix Barral.
- SHAKESPEARE, W. (2004). *As You Like It*. 1599. Cambridge University Press.
- SULLIVAN, C. (2011). *Digital Identity*. University of Adelaide Press.

CÉSAR VALLEJO: DEL POEMA AL *FILM*
CÉSAR VALLEJO: FROM THE POEM TO FILM

Eduardo Yalán Dongo
Pontificia Universidad Católica del Perú
eyalan@pucp.pe
<https://orcid.org/0000-0002-0143-4973>

Sebastián Pimentel Prieto
Pontificia Universidad Católica del Perú
spimentel@pucp.pe
<https://orcid.org/0000-0001-5652-9227>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.260>

Fecha de recepción: 20.05.25 | Fecha de aceptación: 24.07.25

RESUMEN

El presente artículo explora la relación entre la obra literaria de César Vallejo (poesía y teatro) y el cine, y postula que el autor desarrolla un pensamiento cinematográfico intermedial propio que se sustenta en el concepto de “doble”. A partir de un marco histórico-crítico se identifica un vacío teórico en la bibliografía: la ausencia de un dispositivo conceptual que articule el tránsito de la literatura vallejana hacia lo cinematográfico. Así, se propone el concepto del “doble” para llenar este vacío, entendiéndolo como un pensamiento de desdoblamiento que articula un pensamiento estético como traducción entre medios. Mediante textos poéticos, obras de teatro (*Lock-out*, *Colacho hermanos*, *La piedra cansada*) y proyectos fílmicos inconclusos de Vallejo se reflexiona cómo la escritura asimila procedimientos del cine (montaje, visualidad, gesto o simultaneidad escénica). Entonces, el doble funciona como núcleo estructurante de una estética híbrida que desborda los límites genéricos al punto de configurar un espacio creativo entre la literatura y el séptimo arte. Se concluye que Vallejo anticipa una visión del cine como arte total de vocación masiva y humanista, y en el que convergen su impulso lírico y dramático. En suma, este pensamiento de lo doble evidencia el carácter revolucionario e inclusivo de su propuesta artística.

PALABRAS CLAVE: César Vallejo, poesía, teatro, cine, intermedialidad.

ABSTRACT

This article examines the relationship between the literary work of César Vallejo—both poetry and drama—and cinema, arguing that the author develops a distinctive intermedial cinematic thought grounded in the concept of the “double.” Through a historical-critical framework, the study identifies a theoretical gap in the existing scholarship: the absence of a conceptual apparatus capable of articulating the transition from Vallejo’s literary production to the cinematic domain. To address this gap, the article proposes the concept of the “double” as a structuring principle, understood as a logic of doubling that configures aesthetic thought as a process of translation between media. Drawing on poetic texts, theatrical works (*Lock-out*, *Colacho hermanos*, *La piedra cansada*), and Vallejo’s unfinished film projects, the study reflects on how his writing assimilates cinematic procedures such as montage, visuality, gesture, and scenic simultaneity. In this sense, the double operates as the structural core of a hybrid aesthetics that exceeds generic boundaries, ultimately configuring a creative space between literature and the seventh art. The article concludes that Vallejo anticipates a

conception of cinema as a total art form with a mass and humanistic vocation, in which his lyrical and dramatic impulses converge. Ultimately, this poetics of doubling reveals the revolutionary and inclusive character of his artistic project.

KEYWORDS: César Vallejo, poetry, theatre, cinema, intermediality.

1. INTRODUCCIÓN

Durante su estancia en París, Vallejo se encuentra inmerso en una ciudad en plena ebullición artística y donde el cine empieza a consolidarse como el nuevo arte moderno. El consenso entre los estudios sobre César Vallejo y el cine sitúa, en 1927, el inicio de las primeras crónicas críticas del poeta, publicadas en revistas como *Varietades*, *El Comercio* y *Mundial*. El cine, en estas crónicas, aparece como signo de la modernidad, asociado a la velocidad, la moda y el consumo “frívolo” (Oviedo Pérez de Tudela, 2003) entendido como una extensión de la forma teatral burguesa tradicional (Vélez-Sáinz, 2018). Pero también se muestra como un arte nuevo con posibilidades expresivas aún no domesticadas por la industria. Su afinidad con las vanguardias y su aprecio creciente al cine soviético se hace más evidente tras su viaje a la URSS en 1929 (Oviedo Pérez de Tudela, 2003), lo que refuerza su oposición al emergente cine sonoro en favor de la liberación del movimiento corporal más allá del modo lingüístico.

Pero el interés del poeta peruano hacia el cine no es puramente teórico: Vallejo asiste, como corresponsal periodístico, a salas de vanguardia como la Ursulines, donde ve películas como *À propos de Nice* (Jean Vigo, 1930), que combinaban lírica, crítica social y experimentación formal. Prontamente, esta experiencia del modo cinematográfico habilitó al poeta hacia un interés estético creador; vale indicar que Vallejo intentó insertar su obra en el mundo del cine comercial al final de su vida. En una carta del 16 de diciembre de 1929 dirigida a Pablo Abril, César Vallejo expresa de forma explícita su interés por el cine y, en particular, por la posibilidad de vincular una de sus obras literarias a una producción cinematográfica. Ante el comentario de que Rosita Porras buscaba un escenario para un *film* sobre el Perú, el poeta escribe: “Me interesaría ponerme en contacto con esa persona, para ver si algo se logra con la novela incaica que tengo hace tiempo preparada” (Vallejo, 2023, p. 45). Este fue un gesto significativo, pues el autor de *Trilce* manifestó su disposición de participar en un proyecto filmico, e incluso propuso una obra de tema incaico ya escrita toda vez que percibía en el cine una vía concreta para expandir su creación literaria a un medio artístico de masas. No es de extrañar, por tanto, que algunas de sus obras teatrales posean títulos o versiones que sugieren

una vocación fílmica. Según comenta Guido Podestá (1994), Vallejo escribió varios guiones o proyectos intermediales como *Dressing-room*, *Suite et contrepoint* y *Songe d'une nuit de printemps*, así como borradores cinematográficos relacionados con *Colacho Hermanos* o *presidentes de América*. Estos son considerados por Podestá como ejercicios de pensamiento escénico-cinematográfico que prefiguran una teatralidad no subordinada al texto hablado, sino, más bien, a lo corporal y visual.

Sobre este retrato histórico-literario de la relación de Vallejo con el cine, las investigaciones que han abordado este vínculo han desarrollado diversas líneas interpretativas (Ortiz, 2014; Duffey, 2003; Oviedo Pérez de Tudela, 2003; Rowe, 2006; Vélez-Sáinz, 2018; Ventura Vásquez, 2024; Weatherford, 2015). Estas se despliegan desde enfoques técnico-modernistas, que conciben al cine como medio capitalista o expresión de la modernidad artística, hasta perspectivas que advierten el aprecio de Vallejo al cine como un lenguaje de gestos, cortes, silencios, intensidades físicas y un modo de duplicar el tiempo que desborda la lógica del discurso lineal. En este marco se han propuesto interpretaciones de corte estético y en las cuales el cine aparece como un medio capaz de romper con la linealidad hegemónica y de expresar una temporalidad interior. Finalmente, otras lecturas destacan su dimensión intermedial (Vergara, 2016; Vera, 2024) y reconocen en el cine un arte total o una posible forma de traducción poética del universo vallejiano. Sin embargo, persiste un vacío en la investigación en torno a la formulación de un dispositivo conceptual (filosófico) rastreable en Vallejo que anime su devenir cinematográfico. Es decir, si bien diversos estudios han señalado una homologación entre su escritura poética y el hacer cinematográfico, nuestra propuesta se orienta a identificar un dispositivo estético-conceptual que haga posible el pensamiento intermedial (interacción entre diferentes medios) en la obra de Vallejo. No una homologación mediática, sino un pensamiento cinematográfico intermedial.

Desde este punto de investigación se analiza la relación entre la poesía, el teatro de César Vallejo y el cine como arte de masas, a partir de sus crónicas y obras teatrales, para identificar cómo Vallejo proyecta una estética intermedial sostenida en el concepto del doble o traducción que articula el tránsito de su literatura hacia una forma cinematográfica anticipatoria de la cultura del siglo XX. De esta manera, se propone identificar cómo lo que denominamos “doble” o traducción intermedial funciona al modo de una relación dinámica, estructural y expresiva entre distintos medios artísticos, en este caso, entre la literatura (poesía y teatro) y el cine en la obra de César Vallejo. En dicho contexto, el doble designa al conjunto de operaciones intermedias mediante las cuales la escritura vallejana —especialmente su

teatro— asimila y traduce procedimientos formales del cine (documental, mudo, soviético) produce una estética híbrida que desborda los límites tradicionales del texto literario y, a su vez, configura un campo expresivo entre medios. Para desarrollar este objetivo, la investigación se estructura en tres momentos. En primer lugar, se presentan las principales líneas interpretativas que permiten fundamentar una preocupación intermedial por las estructuras formales, rítmicas y visuales del cine en la escritura vallejana. En segundo lugar, se explora el sustento del doble a través de un recorrido por el corpus vallejiano, tanto poético como teatral. Finalmente, se analiza la proyección del cine en Vallejo como una herramienta de universalización estética, soportada en un dispositivo de pensamiento que es el doble.

2. CÉSAR VALLEJO Y EL CINE: LÍNEAS INTERPRETATIVAS Y VACÍOS CRÍTICOS EN TORNO A UNA ESTÉTICA INTERMEDIAL

Las investigaciones que han abordado la relación entre Vallejo y el cine se han articulado, principalmente, en torno a dos líneas interpretativas: aquellas que analizan el papel del cine en el contexto del capitalismo moderno y las que exploran su dimensión ideológica y política en la obra vallejana. Este apartado tiene como propósito revisar críticamente estos enfoques y establecer el marco desde el cual se plantea la presente investigación.

Respecto del cine como técnica moderna vinculada al capitalismo, se lo suele apreciar en Vallejo como parte del sistema técnico de circulación y consumo masivo característico de la modernidad capitalista. En este sentido, se analiza cómo el autor, durante su estancia en París, entra en contacto con un mundo moderno marcado por la velocidad y la moda (Ortiz, 2014). El cine aparece aquí como un dispositivo técnico propio de las artes modernas que, sin embargo, debe ser humanizado o, al menos, transparentar su dimensión humana-universal. Esta es la razón por la que Vallejo mostró una clara predilección por el cine mudo, el cual le parecía más expresivo y menos subordinado a la palabra o al artificio mecánico (Duffey, 2003). Así, otra línea de investigaciones presenta al cine como arte total o sinestésico en el sentido en que Vallejo concebía el cine no como una mera reproducción visual del movimiento real, sino como un arte que combina todas las demás artes —la imagen, la palabra, la música y el gesto— (Oviedo Pérez de Tudela, 2003). En esta dimensión, el cine es comprendido como una forma estética superior, una suerte de arte total o “séptimo arte”, aunque Vallejo no ofrece una fundamentación estética explícita para esta jerarquización. También se ha señalado de qué manera el cine, en Vallejo, funciona como una ruptura de la linealidad hegemónica. En esta clave, el cine no es valorado por su capacidad de resonar junto con la realidad, sino por

introducir una fisura en los discursos dominados exclusivamente por lo lingüístico (Ortiz, 2014). Por ejemplo, Rowe (2006) observa que el cine, para Vallejo, constituye un arte que rompe con la linealidad tradicional de la estética moderna y que genera un “respiro” en el flujo homogéneo de sentido. Así, Vallejo parece intuir en el cine una posibilidad de desmontaje estético que lo libera de las formas dominantes de representación y comunicación.

Finalmente, el punto en que convergen la mayoría de investigaciones es en la presentación del cine como instrumento de una estética proletaria revolucionaria en Vallejo. Esta es una de las líneas más desarrolladas y se vincula con las lecturas de Guido Podestá, seguidas por autores como Vélez-Sáinz (2018) y Ventura Vásquez (2024). Según esta interpretación, Vallejo, influido por Erwin Piscator y el teatro político alemán, considera que el cine (especialmente el soviético) representa una nueva estética documental, masiva e ideológica que responde a los intereses de la clase proletaria y se enfrenta directamente a la estética burguesa. Esto se articula con sus reflexiones en *El arte y la revolución* y se expresa en obras como *Lock-out* y *Colacho hermanos*, que incorporan elementos técnicos del cine soviético: montaje escénico, simultaneidad de acciones, coreografía y efectos sonoros y visuales con fines ideológicos. Estas piezas rompen con el sistema capitalista y el servilismo político mediante una puesta en escena dialógica, corporal, patémica y comprometida con la lucha de clases (Ventura Vásquez, 2024).

Considerando estas líneas de discusión, aunque se ha señalado que la obra de Vallejo puede ser “traducida” al cine (Lindqvist, 2010; Vergara, 2016) o que su escritura posee rasgos “cinéticos” (Oviedo Pérez de Tudela, 2003; Vera, 2024), las perspectivas suelen advertir una homologación mediática (poesía-cine) más que un pensamiento cinematográfico intermedial. Es desde este punto de vista que se posiciona la presente investigación, a saber: tratar de advertir un pensamiento cinematográfico que no se resuelva en la simple homologación o semejanza de modos estéticos, sino que intente identificar un dispositivo cinematográfico propiamente *filmico* en la escritura vallejiana.

3. PREÁMBULOS DEL PENSAMIENTO CINEMATOGRAFICO

Entre 1929 y 1931, el silencio del cine mudo fue interpretado por la prensa cinematográfica especializada —particularmente la alemana— como una carencia y una forma de intensidad expresiva (Wiegand, 2025). Durante la transición al cine sonoro, la escasez de películas mudas generó una crisis en muchas salas que aún no se habían adaptado tecnológicamente. Y pese a que al inicio se dudaba del impacto duradero del cine hablado, la industria cinematográfica

abandonó rápidamente la producción muda, lo cual forzó la conversión o el cierre de numerosas salas de cine (Sibanda, 2018). Lejos de constituir una simple limitación técnica, el cine mudo ofreció una experiencia de inmersión visual y emocional singular. Desde la perspectiva filosófica de Gilles Deleuze (2015), el cine mudo funcionó como un laboratorio estético donde emergió lo que el filósofo francés denomina la *imagen-movimiento*. Este no es entendido como un suceso histórico primitivo del cine, sino como su forma clásica más pura: un espacio en el que el movimiento es pensado en acto. Allí, los rostros se vuelven signos de afecto, los cuerpos cómicos articulan una lógica del gesto afectivo y el montaje —secuencial, de atracciones o de intensidades— construye una forma cinematográfica de pensamiento sobre la acción. Estas valoraciones contemporáneas del cine mudo encuentran resonancia en el pensamiento estético de César Vallejo.

En 1927, *The Jazz Singer* inaugura el cine sonoro en Estados Unidos, y entre 1928 y 1930, su expansión transforma el lenguaje del cine en Europa. En ese contexto de transición, Vallejo, en sus crónicas entre 1926 y 1928, manifiesta un rechazo explícito al “cinema hablado”, al que considera una regresión teatralizante. Para él, se trata de una estética que teatraliza la pantalla y que, en consecuencia, la descinematiza: “El cinema hablado empieza a ser tentado por New York. Se quiere teatralizar la pantalla, descinematizándola en lo que ella tiene de privativo y original, como arte independiente del teatro” (Vallejo, 2002a, p. 643).

En su atenta lectura sobre la estética teatral de César Vallejo, Guido Podestá (1985) sostiene que la esencia del cine en la perspectiva vallejeana radica en el silencio absoluto y en la omisión de la palabra, y por ello en un arte universal y no lingüístico. En este contexto, Vallejo valoraba la expresividad muda del cine como una vía para renovar el teatro, al que consideraba también un arte “cinemático” o con rasgos “cinemáticos” (p. 32) por su capacidad de comunicación más allá del idioma. En este marco, la crítica de Vallejo, según Podestá, se dirige al cine sonoro, al que acusa de “descinematizar” el medio al subordinarlo a la lógica teatral y verbal. En efecto, defiende la independencia estética del cine como forma autónoma, visual (icónica) y gestual, es decir, no-lingüística.

Ahora bien, el paso de Vallejo de la crítica teatral a la creación dramática en 1928 puede leerse como una tentativa de recuperar, desde el teatro, la radicalidad expresiva que el cine sonoro comenzaba a desactivar. Vallejo, para Podestá (1985), identifica en el texto teatral una aspiración cinematográfica o “los resortes cinemáticos del teatro” (p. 31). De tal manera, si el cine hablado imponía una regresión teatralizante, el teatro mismo debía transformarse para

asumir un papel innovador, inspirado en las posibilidades cinéticas y visuales que había explorado el cine mudo. Así, tras su viaje a la Unión Soviética en 1928, Vallejo queda profundamente impresionado por el teatro de Granovsky y Meyerhold toda vez que allí convergen elementos del *music-hall*, del circo y del montaje cinematográfico. Su dramaturgia se convierte en un espacio de experimentación con el movimiento escénico, el diseño visual y el ritmo corporal en busca de una teatralidad moderna que desplace el centro de gravedad del texto hablado hacia una sintaxis plástica del cuerpo, el gesto y la imagen.

Hasta este punto, es claro que, para Vallejo, el cine mudo encarnaba un potencial revolucionario no verbal —gestual, plástico, universal— que el cine hablado anulaba al reinstaurar la palabra como principio organizador, aproximándose así a un teatro conservador que el propio poeta había rechazado en su última etapa. De allí que su teatro aspire a formular, desde la escena, lo que podríamos llamar un doble, esto es, una forma activa de pensamiento que transcribe, traduce (dobla) y, en este proceso, recrea ciertas potencias del cuerpo, del espacio y de la acción en una estética crítica del presente. Desde esta postura del doble como motor del pensamiento cinematográfico, cabe replantear el problema del cine mudo en Vallejo, alejándose de posturas aparentemente tajantes que, en el fondo, no son ni rígidas ni excluyentes. Asimismo, tanto la poesía como el teatro pueden comprenderse no como formas homologables, y sí como perspectivas que, al incorporar el doble, escapan a los esquemas comparativos (por ejemplo, señalar que la poesía tiene un parecido al teatro o el teatro tiene elementos parecidos al cine) y se configuran en tanto ejercicios estéticos convergentes en un mismo pensamiento cinematográfico amparado en el “doble”. Así, el doble se advierte como figura del pensamiento que articula una mirada cinemática y capaz de generar montaje, escisión, desplazamiento y reflejo, al tiempo que opera como el núcleo estructurante de una sensibilidad visual en Vallejo.

4. VALLEJO Y EL DOBLE

En “El doble en la obra de César Vallejo”, Alain Sicard (1994) sostiene que el motivo del doble atraviesa de manera transversal toda la obra del autor, desde sus primeros poemas hasta sus textos en prosa y teatro, y que funciona como un eje estructurante de su concepción del sujeto. El doble, en este marco, no es un mero recurso literario o psicológico, sino una figura estructural que revela el desgarramiento radical del yo. Se manifiesta como una presencia escindida que expone la imposibilidad de una identidad unificada, de ahí que Sicard identifique varias dimensiones del doble en Vallejo. En primer lugar, lo presenta como un gesto de alienación: una figura que revela algo íntimo y esencial —culpa, orfandad, pérdida— pero

siempre de modo opaco, casi como una revelación que no alcanza claridad. En *Fabla salvaje*, por ejemplo, el doble se encarna en una figura persecutoria que el protagonista, Balta, vislumbra en espejos, arroyos o siente tras de sí. Se trata de una escisión del yo que fragmenta la conciencia y que genera una experiencia de desdoblamiento constante. El doble aparece también como símbolo de una orfandad esencial. Según Sicard (1994), *Fabla salvaje* escenifica esta condición radical: el nacimiento del hijo coincide con la muerte del padre, quien queda expulsado de la filiación al no poder retornar al seno materno. En esta inversión, el doble se vuelve señal del corte irreversible con el origen.

Pero el doble no solo representa la fractura del yo, sino que articula también una dialéctica entre individuación y disolución. En el relato *Individuo y sociedad* (Vallejo, 1973, pp. 27-29), por ejemplo, el doble se manifiesta en la figura de un juez idéntico al acusado. Esta semejanza no lo salva; por el contrario, lo condena a la anulación de su individualidad. Solo en la segunda parte del relato, al fundirse deliberadamente con la masa, el sujeto logra sobrevivir como figura colectiva: el asesino —ya sin juicio ni doble visible— se confunde con la multitud, no se esconde, y precisamente por eso “la policía no pudo encontrarle”. La identidad individual se pierde, pero en esa pérdida emerge una forma de afirmación dentro de lo común. Finalmente, siempre con Sicard, el doble adquiere en Vallejo una función ontológica y textual. En “Poema para ser leído y cantado” (Vallejo, 1959a, p. 87), el sujeto poético se busca en su propia pérdida, en su reflejo. La identidad, aquí, es reconocidamente imposible; no obstante, el doble habilita una búsqueda abierta e incluso solidaria con la duplicación. No hay una unidad que recuperar, sino una fractura que habitar y atravesar a través de una serie de espejos.

Estamos de acuerdo con este aspecto central desarrollado por Sicard en la obra de Vallejo sobre el “doble”, pero acentuamos que este dispositivo compromete a Vallejo, de modo indefectible, a un proceso íntimamente cinematográfico a nivel de un modo de pensamiento. Así, André Bazin (1966) sostiene que la pantalla cinematográfica nos brinda la presencia del actor a la manera de un espejo: no como una copia directa, sino como un reflejo diferido, como si el espejo retuviera la imagen antes de devolverla y conservando su huella en la superficie. En este mismo tenor, Baudry y Williams (1974) presentan al cine como una pantalla-espejo que compone una especularización e identificación doble: un yo que se proyecta en la pantalla y se reconoce en una imagen que no es él. A esta concepción del doble se suma la lectura de Gilles Deleuze (2012) a partir de lo que él denomina la imagen-tiempo. En el marco del cine moderno —particularmente desde el neorrealismo italiano—, Deleuze identifica formas de duplicación no psicológicas, sino ontológicas: la imagen se duplica sobre sí misma, y en esa

superposición se vuelve indiscernible la frontera entre lo que es y lo que fue, como si se tratara de un doble existencial o metafísico. En este régimen, la imagen ya no representa una realidad externa; antes bien, se pliega sobre su propio devenir y genera dobles temporales, virtuales, falsificados o desajustados que expresan una crisis profunda de la identidad, del tiempo y de la verdad.

Volviendo a Vallejo, desde la lectura de Rowe (2006), el poeta peruano, en clave bergsoniana, señala que la forma cinematográfica despliega mejor el tiempo interior que rige el tiempo externo (lineal) de las cosas. Desde otra perspectiva, se señala que la escritura de Vallejo buscó, constantemente, reflejar una perspectiva similar a la de una cámara fotográfica (Oviedo Perez de Tudela, 2003) demostrando que la escritura cinética de Vallejo estuvo influenciada, en cierta medida, por el cine, específicamente documental, de su tiempo. A esto se agrega la observación de Lindqvist (2010), para quien la mejor traducción posible de Vallejo no sería entre idiomas (español a sueco, por ejemplo), sino entre medios (de poesía a cine). En este sentido, el pensamiento artístico de César Vallejo incorpora, de manera profunda y anticipada, un pensamiento del cine, pero a través de similitudes, resonancias y ecos. No obstante, estos vínculos no colocan un modo de pensamiento articulador, y sí una contingencia.

El desdoblamiento es una constante en la producción artística de Vallejo, lo que plantea la interrogante de si esta estructura responde a una sensibilidad influida por un mundo cinematográfico. Desde este punto de vista, es preciso señalar al menos dos consideraciones sobre el doble para refinar este concepto. Por un lado, el doble puede referirse a un conjunto de operaciones intermedias que le permiten a la escritura de Vallejo asimilar y traducir al lenguaje literario técnicas propias del cine, tales como el montaje, los silencios y la gestualidad. En ese orden, hablamos del doble como dispositivo intermedial o método de traducción estética entre medios (Rowe, 2006; Lindqvist, 2010; Oviedo Perez de Tudela, 2003) que hace que estos evoquen procedimientos cinematográficos (el montaje o la elipsis) sin que el cine esté materialmente presente (Rajewsky, 2020). Pero, por otro lado, la lectura filosófica del cine (Bazin, 1966; Baudry y Williams, 1974; Sicard, 1994; Deleuze, 2012) nos permite también referirnos a un doble no como metáfora de un proceso intermedial, sino como figura del pensamiento que articula un modo cinematográfico expresado en formas narrativas, literarias y poéticas en Vallejo. Si bien estudios previos sobre la relación entre Vallejo y el cine ya intuían una convergencia estético-formal entre la poesía, el teatro y el cine en el autor, nuestra apuesta radica en identificar un dispositivo conceptual unificador (el doble) detrás de esas convergencias.

Por ello, se trata de una afinidad técnica, sin duda, pero también de una sensibilidad cinematográfica que atraviesa su obra poética, narrativa, periodística y teatral, y que explica a la primera. El cine, en particular el cine mudo, aparece como una matriz estética y existencial que revela la teatralidad esencial de la vida cotidiana —esa teatralidad que el teatro mismo, muchas veces, ha encubierto bajo sus convenciones representacionales—. Entonces, veremos cómo este procedimiento cinematográfico, propiamente duplicativo e icónico, se aprecia en su construcción poética y teatral. De tal manera, este gesto es temático y estructural: el doble es el componente esencial de la escritura cinematográfica en Vallejo. En los siguientes puntos, pretendemos dar cuenta de ello a través del estudio de la poesía y del teatro como textos que permiten identificar rasgos cinéticos fundamentados en la figura del doble.

5. LA POESÍA TEATRAL

En 1918, César Vallejo ya tenía una sensibilidad cinematográfica en su imaginario literario. Un ejemplo notable de ello es la correspondencia con su amigo Óscar Imaña y por medio de la cual establece una analogía entre el sonido de dos moscas en disputa y el del celuloide al quemarse, lo que evidencia una temprana relación entre su poética y el lenguaje cinematográfico: “Pelea con otra en el aire. Produce un sonido como de celuloide que se quema” (Vallejo, 2023, p. 68). Esta carta, escrita en 1918, puede considerarse un documento de vanguardia que anticipa su interés por la experimentación estética. Juan Espejo (1989), por su lado, relata que entre 1913 y 1917, las familias vivían mayormente retraídas en una ciudad marcada por el encierro y el silencio. Las calles permanecían desiertas y solo los alrededores de los cines y teatros ofrecían signos de vida, como únicos espacios donde la ciudad parecía despertar. El cine es retratado por Espejo como un foco de vida moderna, una irrupción visual y afectiva en una ciudad detenida en el tiempo; y aunque no desarrolla una reflexión teórica directa sobre el cine con relación a Vallejo, sí lo inserta dentro de un paisaje sensorial y generacional que formó parte de la juventud del poeta.

Según Podestá (1994), en sus primeros poemas, César Vallejo ya inscribe una impronta dramaturgica. Sin embargo, pese a que Podestá reconoce los rasgos formales de esta relación, nuestra propuesta busca ir más allá al señalar que estos vínculos no son meramente anecdóticos ni formales. Así, al articularse desde la figura del doble, configuran un modo de pensamiento, una forma de ver e interpretar el mundo que, en última instancia, constituye una verdadera metafísica en la obra de Vallejo. Por ello, tiene sentido señalar que Vallejo, en 1918, ya estaba pensando en el cine al tiempo que anticipaba su papel en la evolución del arte y la cultura.

En principio, hay un doble cinematográfico en los primeros escritos de Vallejo en tanto se busca doblar el teatro del mundo, la teatralización de la vida cotidiana y familiar. Su obra está marcada por un tono conversacional y una estructura dialógica, evidentes desde *Los heraldos negros* (Vallejo, 1959b). Así, en el poema “A mi hermano Miguel”, de este primer poemario, persisten rasgos de un diálogo con proyección teatral que dobla y transcribe un recuerdo. La estructura y el ritmo del texto evocan características propias del lenguaje teatralizado, reconvertido, a saber: la secuencia de imágenes, la escenificación de la memoria —como en “Hermano, hoy estoy en el poyo de la casa”— y el montaje afectivo y visual —“Por la sala, el zaguán, los corredores”— configuran una escena que se construye a medida que dobla un recuerdo en movimiento. El cierre del poema, en un tono íntimo y casi susurrado, construye un diálogo final que opera como un primer plano sonoro: “Oye, hermano, no tardes / en salir. Bueno? Puede inquietarse mamá”. El llamado resuena como un eco emocional en el espacio y en la conciencia del hablante, y además se halla cargado de performatividad y duelo en una dramatización visual y acústica que se aproxima al lenguaje del teatro más que al de la poesía tradicional.

En ese orden, incluso en su primer poemario, la poesía de Vallejo se caracteriza por una interpelación coloquial y por una voz conversacional en tanto elementos de una teatralidad latente. La teatralidad no es un acto de representar el mundo, sino de reconstruirlo a través de un espejo, de hacerlo icónico. Sus poemas, bajo esa línea, no se limitan a la expresión lírica introspectiva, pues presentan personajes que se interpelan, que responden y que actúan dentro de una situación dramática. Así, Vallejo construye una suerte de performance poética a través de sus figuras-ícono, tal como puede observarse en “Los heraldos negros”, poema en que la imagen de “cuando por sobre el hombro nos llama una palmada” no es más que la irrupción de un otro-personaje, de una presencia que activa una respuesta. Se trata de una poesía dramatizada y más cercana al teatro —en tanto juego de presencias y tensiones— antes que a la poesía simbolista, pues en esta las imágenes tienden a ser visiones sueltas, espectrales y desprovistas de interlocutor. Desde dicha perspectiva, la obra poética temprana de Vallejo ya configura una puesta en escena, una situación dramática donde los personajes se cruzan, se afectan y se convocan. Esta impronta teatral se proyectará más adelante en su vínculo con el cine. En cierto modo, Vallejo entra al teatro y al cine por la misma puerta estética: aquella por medio de la cual la poesía se convierte en acción, en escena y en miradas que doblan el teatro del mundo.

Como se puede apreciar, el diálogo no constituye un defecto y sí un signo propio de una imagen de pensamiento cinematográfico; es decir, un signo que pliega el mundo y que lo dobla al punto de teatralizarlo. Esta estructura dialógica también se reconoce en otras composiciones como las de *Escalas*. Aquí, el yo nunca se presenta como unidad, sino como traducción inestable de una presencia que se duplica, se niega o se difiere. Entonces, Vallejo hace del doble una forma del signo, un umbral donde palabra e imagen, poesía y cuerpo, escena y mirada, entran en fricción y anticipan una estética intermedial que halla en el cine su prolongación natural. Estos rasgos temáticos y figurativos de una sensibilidad dramática o performativa, propios del teatro, aparecen también en *Trilce* (Vallejo, 1922). Varios poemas dan cuenta de una espacialidad escénica desde la cual se forma la voz poética. En *Trilce* “III”, por ejemplo, la escena infantil de los niños que esperan a los mayores se desarrolla como un pequeño acto teatral: voces que construyen el espacio (“Madre dijo que no demoraría” [Vallejo, 1922, p. 8] / “Llamo, busco al tanteo en la oscuridad” [Vallejo, 1922, p. 9]) y lo convierten en una puesta en escena de la espera y la ausencia. Esta misma intimidad dramatizada se recupera en *Trilce* “XVIII”, texto en que la celda se convierte en espacio acústico y visual de comunicación con el tú ausente, cargado de patetismo: “Ah, las cuatro paredes de la celda” (Vallejo, 1922, p. 27. Visto de este modo, *Trilce* configura un mapa escénico definido, un espacio íntimo desde el que emergen los personajes: carceleros, voces infantiles, amantes, espectros fuera de escena, entre otros. En *Trilce* “LXI”, por su lado, el regreso a casa a caballo, con la puerta cerrada y el silencio de la muerte, configura una escena cargada de *pathos* y cuyo ritmo narrativo posee una tensión dramática intensa: “Está cerrada y nadie responde... Todos están durmiendo para siempre” (Vallejo, 1922, p. 94). Lo mismo ocurre en *Trilce* “LI”, ya que el tono confesional y el vaivén emocional del lenguaje funcionan como una escena de confrontación familiar o amorosa. *Trilce*, en suma, puede leerse como un teatro de la intimidad; además, el libro incorpora un trabajo con el lenguaje que remite al montaje cinematográfico de vanguardia. *Trilce* “II”, por citar un caso, propone un montaje disyuntivo, de ritmos quebrados e imposibles de reunir en que palabras sueltas, imágenes dislocadas y ecos temporales se ensamblan como en una secuencia visual. La sintaxis cortada y los encabalgamientos abruptos generan un efecto de capas superpuestas, no discursivas sino plásticas, más cercanas al cine experimental o dadaísta que a la lógica narrativa tradicional. Esta actualización del teatro en la escritura poética ha permitido a diversos investigadores identificar, en *Trilce*, la presencia de una forma de montaje poético-teatral (Podestá, 1994) y cortes temporales abruptos que remiten a una ‘elipsis cinematográfica’ y a una estética del montaje afín al *découpage* de Eisenstein (Vera, 2024). Tal como observa Rodrigo Vera en el prólogo de Antenor Orrego a *Trilce*,

Vallejo descompone los mecanismos del lenguaje con una precisión comparable a la fragmentación de la imagen que Eisenstein logra mediante su técnica de montaje.

En tal sentido, es por el doble que la poesía de Vallejo incorpora una instancia teatral y cinética que se mantiene constante a lo largo de su producción, y que incluye a *Trilce* y a sus últimos poemas. Este carácter teatral en su obra poética explica, en parte, su posterior interés por el teatro como otro doble del mundo. No es casual que Vallejo se haya inclinado hacia la escritura dramática, dado que su poesía ya contenía elementos teatrales; a su vez, en paralelo con este interés, desarrolla una reflexión sobre el cine. Así, mientras escribe teatro, también comienza a pensar en términos cinematográficos; sin embargo, las obras de teatro que concibe nunca llegan a ser representadas en escena y quedan en el plano de la escritura, pero su estructura y concepción las acercan al lenguaje cinematográfico.

6. EL TEATRO CINEMATOGRAFICO: LOS ESBOZOS CINEMATOGRAFICOS DE VALLEJO

6.1. BREVE CONTEXTO DE LA PRODUCCIÓN TEATRAL EN VALLEJO

El interés de Vallejo en el cine no solo aparece en los artículos de los años 1926, 1927 y 1928 dedicados a ese tema, también en la evidencia de su correspondencia y su producción dramática (Vallejo, 1927; Vallejo, 2002b).. Su relación con el séptimo arte nos permite plantear una relectura de su obra desde una perspectiva cinematográfica al observar cómo el lenguaje visual y la estructura narrativa del cine influyeron en su producción creativa. Uno de los elementos que evidencian este vínculo es su mención de la “película de Niza que pasaron en Ursulines”, en referencia a *À propos de Nice* (1930) de Jean Vigo, quien era llamado el ‘poeta maldito’ del cine francés y se caracterizaba por su estilo lírico y crítico, lo que sin duda pudo haber resonado en Vallejo. La sala Ursulines de París, donde se proyectaban obras experimentales y de arte, fue el lugar en que Vallejo probablemente vio la película. Este hecho confirma su contacto con las vanguardias cinematográficas de la época y su interés en el potencial del cine como medio de expresión artística y crítica.

Desde esta perspectiva, obras como *Moscú contra Moscú* (Vallejo, 2011) pueden ser consideradas como textos eminentemente cinematográficos, es decir, como un proyecto con potencial filmico; lo mismo señalará el peruano sobre la poesía:

Esta es la cultura verdadera que da el progreso; este es su único sentido estético y no el de llenarnos la boca con palabras flamantes [...]. Muchas veces un poema no dice *cinema*,

poseyendo, no obstante, la emoción cinematográfica, de manera oscura y tácita (Vallejo, 1926, p. 17)

El interés de Vallejo por el cine se vincula también con su círculo de amistades, pues conocía a Federico García Lorca y a otros dramaturgos de la época (Oré, 2018), lo que podría haberlo impulsado a explorar el teatro como una antesala para el cine. La puesta en escena teatral era una forma más accesible de experimentar con la dirección y la dramatización de sus ideas antes de aventurarse en la producción cinematográfica, la cual implicaba mayores costos y desafíos técnicos.

Vallejo deja de publicar poesía al percibir que esta es un arte minoritario y, debido a su orientación socialista y comunista, se inclina hacia el cine, el verdadero arte de masas de la época. En la década de los años 20, el teatro comenzaba a ser desplazado por el cine, ya que este ofrecía una mayor universalidad artística. Desde 1929, Vallejo incorpora elementos del lenguaje cinematográfico en su concepción del teatro revolucionario, tales como el montaje escénico y la influencia del cine documental, especialmente en la obra de Eisenstein (Vélez-Sáinz, 2018). Para ello, en esta década, elabora sus crónicas y obras de teatro teniendo como eje central el concepto del doble, presente en diferentes escalas dentro de su producción: en sus cartas, en su poesía y borradores.

Durante la década de 1930, Vallejo criticó con dureza a los surrealistas franceses, a quienes acusaba de sostener una agenda “revolucionaria” que consideraba superficial. En contraste, él concebía el cine como un medio capaz de rechazar tanto lo meramente sentimental como lo didáctico en favor de un *pathos* más profundo, humanista y abierto a la ambigüedad (Lindqvist, 2010). En *Lock-out* (Vallejo, 2011), por ejemplo, se aprecia claramente esta influencia cinematográfica a través de estrategias como el montaje visual y espacial, el uso de escenarios simultáneos, la iluminación dirigida y la búsqueda de un efecto dinámico y multisensorial. Desde esta perspectiva, algunos autores (Oviedo Pérez de Tudela, 2003) han señalado que, si bien el cine no aparece como un tema explícito en el teatro de Vallejo, sí opera en tanto modelo técnico y estético decisivo en la configuración del espacio dramático. No obstante, desde nuestra propuesta, el cine, aparte de manifestarse en un sentido empírico o referencial directo, lo hace también como un doble, vale decir, como forma de pensamiento cinematográfico que atraviesa la escritura teatral de Vallejo. Visto así, el poeta no rechaza el cine ni lo sustituye por el teatro; antes bien, transforma el teatro para encarnar las potencias expresivas y políticas del cine mudo, especialmente su gestualidad, su ritmo y su dimensión universal. Por ello, su teatro no es solamente texto ni simple representación: es un doble como

forma activa de pensamiento escénico que dramatiza las tensiones entre cuerpo, política, técnica y lenguaje en plena mutación ideológica y estética.

6.2. LA “DESCINEMATIZACIÓN” DEL CINE SONORO

Los textos teatrales de César Vallejo construyen una forma de ver que no se apoya exclusivamente en los diálogos, sino que emerge con fuerza desde la gestualidad: muecas actoriales, miradas, cuerpos que reaccionan colectivamente. Estas acciones no buscan desarrollar un retrato psicológico del personaje, sino que insisten en la visualidad de las posiciones y en la dimensión coral de la escena. En este sentido, más que en la palabra, el movimiento cinético se inscribe en las acotaciones, en el modo en que el espacio escénico es concebido como una pantalla dinámica. Esto se observa con especial nitidez en el segundo cuadro de *La piedra cansada* (1937), dado que el desplazamiento físico, el silencio opresivo entre los personajes —interrumpido por movimientos súbitos y enfrentamientos corporales—, así como la coreografía de Tolpor y los quechuas girando en torno a una piedra, generan una escena que avanza más por acciones que por discurso al punto de privilegiar el cuerpo sobre el verbo. La acción culmina en un desplazamiento coral en el que todos los personajes mueven la piedra como una sola máquina humana —imagen intensamente visual y simbólica—. En esta dramaturgia, Vallejo juega con planos múltiples, es decir, lo que está detrás, encima o debajo de la escena visible: La piedra oculta algo y el canto proviene de un lugar que no se escenifica. Por ello, se configura un espacio escénico en capas superpuestas como sucede en el montaje cinematográfico, técnica en la cual la visibilidad y el fuera de campo se tensionan mutuamente (Ventura Vásquez, 2024). El teatro de Vallejo, desde esta perspectiva, se despliega como una poética visual en movimiento vanguardista con la escena hispanoamericana, mientras el cuerpo colectivo reemplaza a la psicología individual y el silencio teatraliza al cuerpo proletario.

Sin embargo, este rol de la visualidad no desmedra la prominencia de la sonoridad en este proceso teatral. Aunque en un inicio Vallejo se inspira en el cine mudo (gestual, corporal, visual), luego integra elementos del cine sonoro, de ahí que sea preciso señalar que la crítica a la “descinematización” del cine sonoro no significa que Vallejo abandone por completo la sonoridad del lenguaje cinematográfico. Por el contrario, en obras como *Colacho Hermanos*, y más aún en su sinopsis derivada *Presidentes de América*, reformula su vínculo con el cine desde una nueva arista: ya no como cine mudo, sino como una dramaturgia que asimila elementos del cine sonoro —la sátira, el diálogo, la fragmentación episódica y el ritmo secuencial— en clave escénica. Es decir, desde la perspectiva del doble, el cine mudo

constituye una forma histórica en la que Vallejo apuesta por una expresión visual pura, pero que —como se ha visto también en su poesía— no se opone a su realización dialógica. Por ello, *Presidentes de América* puede leerse como una sinopsis cinematográfica que convierte su pieza teatral en una suerte de guion sonoro y visual (audiovisual) que busca devenir en cine político. Allí, la farsa se articula mediante diálogos breves, movimientos rítmicos y una estructura episódica que recuerda el montaje cinematográfico. Sería prematuro afirmar que, para Vallejo, el cine sonoro es en sí-mismo productor de una estética disfórica; antes bien, hay un pensamiento históricamente situado del cine en Vallejo. No estamos ante una mera coincidencia temática ni ante un uso superficial de recursos fílmicos, sino frente al doble como una verdadera lógica cinematográfica que estructura el modo en que Vallejo concibe y despliega su escritura.

6.3. EL CINE COMO TEATRALIZACIÓN DE LA VIDA COTIDIANA

Desde sus primeros libros de poesía, Vallejo se muestra atento a los gestos, a lo coloquial, a lo que susurra desde la experiencia más inmediata. En *Los heraldos negros* y, sobre todo, en *Trilce*, hay ya una puesta en escena del habla cotidiana, de sus ritmos corporales, de sus titubeos y tensiones que remiten a una teatralidad encarnada más que representada. Pero esta teatralidad no se agota en la escena ni en el texto dramático; en efecto, como el cine mudo, Vallejo capta una poética del cuerpo y del espacio en la vida diaria, una dimensión escénica del existir. Es decir, un doble del mundo. A diferencia del teatro tradicional que tiende a ritualizar o a elevar los actos humanos hacia una forma representativa o literaria, el cine —especialmente en su etapa muda— logra captar la gestualidad mínima, el matiz corporal y la precariedad emotiva de los cuerpos en lo cotidiano. En figuras como Chaplin, Vallejo encuentra humor, crítica y una forma de conocimiento: el cine revela que toda vida social está atravesada por una teatralidad elemental inscrita en los cuerpos. El hombre, en tanto ser social, es siempre teatral, pero es el cine —no el teatro— el que visibiliza con mayor radicalidad esta condición.

Por tal razón, la idea clave es que la teatralidad existe más allá del teatro; y es ese doble no escénico, no institucional, el que Vallejo persigue en su obra: una teatralidad de la calle, del mercado, del hambre, del gesto inconcluso, del tropiezo, del tartamudeo, del ritmo quebrado del cuerpo en una determinada situación. Su teatro incorpora esta herencia cinematográfica para devolverle al arte escénico aquello que había perdido, esto es, su contacto directo con la vida. Su fascinación por el doble se manifiesta precisamente en *Chaplin contra Charlot* (titulado en otras versiones *Dressing Room* o *Vestiaire*), dado que allí imagina un duelo

simbólico entre el Charlot proletario y el Chaplin burgués dentro de un estudio cinematográfico. Este juego con la figura del doble remite al tema del desdoblamiento identitario y revela una conciencia crítica del dispositivo filmico. Este motivo es recurrente en *Fabla salvaje*, novela que puede analizarse desde la perspectiva de la teatralidad cotidiana, una característica que también se manifiesta en *Los heraldos negros*. En ese sentido, resulta pertinente examinar cómo Vallejo articula una teoría del teatro y de qué manera este discurso se vincula con su concepción del cine. Nuestra hipótesis de trabajo es que Vallejo no solo escribe teatro ni simplemente comenta el cine. El cine —y su forma de pensar el cuerpo, el tiempo, el espacio y la expresión— está ya incorporado en su pensamiento artístico. De allí que su poesía también sea, en cierto modo, *cinematográfica*, porque trabaja con imágenes discontinuas, montajes emocionales, secuencias que fluctúan entre lo íntimo y lo colectivo, y, sobre todo, con cuerpos que sienten y piensan desde su precariedad.

Vallejo, poeta del cuerpo, comprende intuitivamente que el cine no es solo una técnica ni un medio, sino una forma de conocimiento, una manera de pensar la teatralidad que atraviesa la vida cotidiana. Esa es, en última instancia, la tesis fundamental: el pensamiento del cine en Vallejo es una vía para repensar la condición humana desde su dimensión encarnada, precaria y escénica, y no tanto como espectáculo cuanto como experiencia. El “doble” constituye un motivo central en la estética de César Vallejo y se articula como una figura fundacional de su poética en estrecha sintonía con una teoría del signo entendida como desdoblamiento y traducción. Desde *Fabla salvaje*, en que el personaje se enfrenta a su reflejo animal, hasta el inacabado *Charlot vs Chaplin*, donde opone al ícono del cine mudo su propio reverso interior, Vallejo se revela como un autor del desdoblamiento constante. Su obra está poblada de interlocutores fragmentados, de voces en tensión y de diálogos consigo mismo o con figuras espectrales que encarnan la escisión del sujeto moderno.

7. CONCLUSIONES

La presente investigación ha propuesto el concepto del doble como eje transversal en la relación entre Vallejo y el cine, y que permite identificar, en su estética, un ensayo constante de puestas en escena narrativas que funcionan como preámbulos o esbozos del lenguaje cinematográfico. Tales configuraciones pueden leerse como ejercicios previos al cine, figuras potenciales que aparecen tanto en su obra poética como en su producción teatral, a la vez que anticipan una transición hacia lo visual, lo escénico y lo performativo propios del cine. Vallejo concibe al cine como el arte del futuro y no le resulta extraño reconocer en él un medio expresivo capaz

de sintetizar sus intereses poéticos y teatrales. Existe, en su visión, una especie de *Aufhebung* —una superación dialéctica— en la que el lenguaje cinematográfico condensa lo mejor de ambas formas: la intensidad lírica y la fuerza dramática. Para Vallejo, el cine unifica sus búsquedas estéticas y representa un arte masivo, moderno y universal (arte total popular), es decir, un arte verdaderamente revolucionario y democrático. En esta línea, su pensamiento se vincula con la noción de una filosofía de masas, afín al proyecto del cine soviético revolucionario, tal como el de Eisenstein o el de Piscator (Vélez Sainz, 2018), el cual proponía una transformación estética y política desde y para el pueblo. Sin embargo, Vallejo no concibe el arte popular como una forma degradada del arte —como un “arte para el pueblo malo”, superficial o condescendiente—, sino como un arte auténtico, profundo y genial, digno de ese nombre: un arte elevado que pueda ser compartido por todos. Desde esta perspectiva, el cine (y también la música, que lo acompaña) encarna para Vallejo ese arte total, popular y futurista que rompe con las lógicas elitistas del arte burgués o vanguardista. De allí se desprende una de las hipótesis centrales de esta investigación, a saber: Vallejo rechaza el elitismo de las vanguardias estéticas europeas, a las que percibe como círculos cerrados de intelectuales y minorías culturales que excluyen al pueblo. Frente a ello, él construye una propuesta estética popular y moderna a la vez, una estética revolucionaria y de verdad inclusiva. Dicho esto, César Vallejo fue un autor profundamente interdisciplinario, cuya obra abarca la poesía, el teatro, la narrativa, el ensayo y un claro interés por el cine. Reducirlo solo a su dimensión de poeta, como ha hecho gran parte de la crítica peruana tradicional, implica ignorar la riqueza formal y la complejidad estética de su proyecto artístico. Esta visión parcial empobrece la comprensión de su obra y silencia su apuesta por un arte total, moderno y popular. Reconocer su diversidad creativa, entonces, resulta clave para entender su lugar en la cultura del siglo XX.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUDRY, J. L., & WILLIAMS, A. (1974). Ideological effects of the basic cinematographic apparatus. *Film quarterly*, 28(2), 39-47. <http://www.jstor.org/stable/1211632>
- BAZIN, A. (1966). *Qu'est-ce que le Cinéma*. Editions du Cerf.
- DELEUZE, G. (2012). *La imagen-tiempo. Estudios sobre el cine 2*. Paidós.
- DELEUZE, G. (2015). *La imagen-movimiento. Estudios sobre el cine 1*. Paidós Comunicación.
- DUFFEY, J. P. (2003). El arte humanizado y la crítica cinematográfica de Jaime Torres Bodet y César Vallejo. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 32, 37-52. <https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI0303110037A>

- ESPEJO ASTURRIZAGA, J. (1989). *César Vallejo. Itinerario del hombre. 1892-1923*. Seglusa Editores.
- LINDQVIST, U. (2010). Roy Andersson's Cinematic Poetry and the Spectre of César Vallejo, *Scandinavian Canadian Studies*, 19, 200-229. <https://scancan.net/index.php/scancan/article/view/57/113>
- ORTIZ, M. (2014). Crónicas desde París: modernidad y capitalismo en César Vallejo. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 43, 359-376. https://doi.org/10.5209/rev_ALHI.2014.v43.47129
- OVIDO PÉREZ DE TUDELA, R. (2003). La imagen diagonal. De lo cinematográfico en César Vallejo. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 32, 53-70. <https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI0303110053A>
- ORÉ, R. (2018). César Vallejo en Madrid (1931). La vida más allá de la poesía. *Archivo Vallejo*, 1(2), 55-66. <https://doi.org/10.31381/archivoVallejo.v1n2.5157>
- PODESTÁ, G. (1985). *César Vallejo: su estética teatral*. Institute for the study of ideologies & Literature / Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- PODESTÁ, G. (1994). *Desde Lutecia. Anacronismo y modernidad en los escritos teatrales de César Vallejo*. Latinoamericana Editores.
- RAJEWSKY, I. O. (2020). Intermedialidad, intertextualidad y remediación: Una perspectiva literaria sobre la intermedialidad. *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, (6), 432-461. <https://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/278/314>
- ROWE, W. (2006). César Vallejo en París: las velocidades de lo moderno. En, A. Clerici y M. Mendes (Eds), *De margens e silencios. Homenaje a Martin Lienhard. Homenagem a Martin Lienhard*. Indoamericana Vervuert.
- SIBANDA, N. (2018). The silent film shortage: the Cinematograph Exhibitors' Association and the coming of sound, 1928–1929. *Music, Sound, and the Moving Image*, 12(2), 197-216. <https://doi.org/10.3828/msmi.2018.1>
- SICARD, A. (1994). El doble en la obra de César Vallejo. En R. Forgues (Ed.) *César Vallejo. Vida y obra* (pp. 191-199). Amaru Editores.
- VALLEJO, C. (1922). *Trilce*. Talleres Tipográficos de la Penitenciaría.
- VALLEJO, C. (1926). Poesía nueva. *Revista Amauta*, 1(3), 17.
- VALLEJO, C. (1927). Contribución al Estudio del Cinema. Mundial. *Revista Semanal Ilustrada*, 8 (391). <https://repocaslit.minedu.gob.pe/handle/123456789/3481>
- VALLEJO, C. (1959a). *Poemas Humanos*. Editora Perú Nuevo.
- VALLEJO, C. (1959b). *Los Heraldos Negros*. Editora Perú Nuevo.
- VALLEJO, C. (1973). *Contra el Secreto profesional. Vallejo. Obras completas. Tomo primero*. Mosca Azul Editores.

- VALLEJO, C. (2002a). *Artículos y crónicas completos (Tomos I y II)* (Ed. de Jorge Puccinelli, Daniel Salas Diaz y Ricardo Silva Santistevan). Pontificia Universidad Católica del Perú.
- VALLEJO, C. (2002b). XIV. El cinema. Rusia inaugura una nueva era en la pantalla. En *Ensayos y reportajes completos* (pp. 147-156). Pontificia Universidad Católica del Perú.
- VALLEJO, C. (2011). *Teatro: Tomo I*. Fondo Editorial de la Universidad de Ciencias y Humanidades.
- VALLEJO, C. (2023). *Correspondencia. 1910-1938 (Volumen I)* (Ed. de Carlos Fernández y Valentino Gianuzzi). Universidad César Vallejo.
- VÉLEZ SAINZ, J. (2018). De Piscator a César Vallejo: los primeros intentos de teatro proletario en español. *Impossibilia. Revista Internacional De Estudios Literarios*, (15). <https://doi.org/10.32112/2174.2464.2018.263>
- VENTURA VÁSQUEZ, W. (2024). Planteamientos de renovación del espacio dramático en el teatro vanguardista de César Vallejo. *América Crítica*, 8(1), 137-146. <https://doi.org/10.13125/americanacritica/6208>
- VERGARA, X (2016). César Vallejo y el cine: intermedialidad, cinefilia de vanguardia y política. En B. Keizman y C. Vergara (Eds.). *Profundidad de campo. Des/encuentros cine-literatura en Latinoamérica* (pp. 197-214). Metales pesados.
- VERA, R. (2024). Mayoría inválida de hombre. Infancia y trabajo en la obra de César Vallejo. En E. Yalan, E. León & P. Levano (Eds.), *Semiótica y trabajo. Ensayos sobre el trabajo contemporáneo* (pp. 273-302). Universidad de Lima.
- WEATHERFORD, D. J. (2015). Traspasé entre la poesía y el cine: El caso de César Vallejo y Roy Andersson. *Espergesia*, 2(1), 83-98. <https://doi.org/10.18050/rev.espergesia.21.2>
- WIEGAND, D. (2025). The Delightful Paradox: Toward an Aesthetics of Silence in Early Sound Films. En F. Freitag, L. Mücke, P. Niedermüller (Eds.), *Silence, Sounds, Music. Acoustic Dimensions of Immersion* (pp. 237-249). Routledge.

REPRESENTACIONES DEL CONDENADO ANDINO EN EL CINE REGIONAL PERUANO

REPRESENTATIONS OF THE ANDEAN CONDEMNED IN PERUVIAN REGIONAL CINEMA

Emilio Bustamante
Pontificia Universidad Católica del Perú
eabustam@pucp.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0003-4456-4118>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.261>

Fecha de recepción: 16.06.25 | Fecha de aceptación: 19.08.25

RESUMEN

El cine regional peruano incorporó al universo cinematográfico a personajes de la literatura oral andina. El condenado es uno de esos seres que aparece en películas producidas en regiones andinas durante el presente siglo, pero con características nuevas respecto de cómo ha sido descrito en los relatos orales del pasado recopilados por Lira, Monge, Ansión, Payne y Morote Best, entre otros. Comúnmente definido como un no-muerto que paga eternamente una transgresión devorando a seres humanos, en películas de regiones ha sido representado como una especie de vampiro, un zombi caníbal, un niño estigmatizado o un oscuro vengador. Ha sido empleado, también, como símbolo de violencia latente en las comunidades. En el presente artículo, mediante el análisis formal narrativo y estilístico de las películas, se detallan tales representaciones y se indaga por la influencia en estas de ficciones cinematográficas foráneas.

PALABRAS CLAVE: Cine peruano, literatura oral, cine regional, condenado andino, géneros cinematográficos.

ABSTRACT

Peruvian regional cinema incorporated characters from Andean oral literature into its cinematic universe. The Condemned is one of those beings that appears in films produced in Andean regions during the present century, but with new characteristics compared to how he has been described in the oral narratives of the past compiled by Lira, Monge, Ansión, Payne, and Morote Best, among others. Commonly defined as an undead being who eternally pays for a transgression by devouring human beings, in regional films he has been represented as a kind of vampire, a cannibalistic zombie, a stigmatized child, or a dark avenger. He has also been used as a symbol of latent violence in the communities. In this article, through a formal narrative and stylistic analysis of the films, these representations are detailed, and the influence of foreign cinematic fictions on them is explored.

KEYWORDS: Peruvian cinema, oral literature, regional cinema, Andean condemned, film genres.

INTRODUCCIÓN

En el presente siglo se ha llamado “cine regional peruano” al cine producido de manera simultánea y continua en las regiones del Perú fuera de Lima Metropolitana y Callao por cineastas que viven y trabajan en esas regiones. Este fenómeno ha cambiado el panorama del cine en el país toda vez que, en el siglo pasado, la producción cinematográfica se concentró preferentemente en Lima.

Las películas llamadas “regionales” en un inicio eran de bajo presupuesto, realizadas con cámaras domésticas y exhibidas en locales municipales y comunales. Se trataba de películas de género, especialmente de horror y melodrama. En 2006, el Ministerio de Cultura del Perú creó un premio exclusivo para proyectos de largometraje regionales. Con el tiempo, este premio fue otorgado a proyectos de filmes modernos de autor. Algunos de los largometrajes regionales de autor estrenados en los últimos años se cuentan entre los mejor considerados por la crítica y han obtenido reconocimientos importantes en festivales internacionales de prestigio.

En este artículo, sin embargo, nos vamos a referir a películas regionales de género de horror de bajo presupuesto que no recibieron el estímulo del Estado, pero que tuvieron una gran acogida de público en los lugares donde fueron exhibidas. Entre 2002 (año en el que se estrena la película ayacuchana *Qarquacha, el demonio de incesto*, dirigida por Mélinton Eusebio) y 2015 (año en el que el mismo director presenta *Bullying maldito, la historia de María Marimacha*, y a partir del cual desciende la producción y acogida de películas de géneros en las regiones), hemos contado 49 largometrajes de horror que tienen la particularidad de incorporar al cine a personajes de la literatura oral andina como son condenados, *jarjachas*, *naqaks* (o *pishtacos*), *mukis* y *umas*. Entre estos, destaca nítidamente el condenado, que aparece en 15 de las 49 películas exhibidas en el período señalado.¹

Los cuentos orales del pasado sobre condenados expresaban las experiencias, temores y necesidades de control social vividos por las comunidades andinas, incorporaban el pensamiento mítico ancestral y la tradición, pero tenían también un evidente componente europeo. Ya en *Canciones y cuentos del pueblo quechua*, Arguedas (1949) mencionaba la influencia de la “literatura catequista” en los cuentos recopilados por Lira, y resaltaba cómo los nuevos fenómenos culturales experimentados por la comunidad se reflejaban a través de

¹ Basamos estos datos en un trabajo previo (ver Bustamante & Luna Victoria, 2017, Vol. 1).

aquellos relatos “en agregados o nuevas interpretaciones de las formas antiguas” o “en creaciones modernas” (p. 71). Por su parte, Landeo (2021), quien ha recopilado 129 relatos entre 2015 y 2018, en los distritos huancavelicanos de Lircay, Congalla y Anchonga, destaca que los cuentos orales andinos “se interrelacionan, viajan, se adecúan a las exigencias del tiempo y los espacios” (p. 79), y expresan simbólicamente los múltiples conflictos actuales de las comunidades tanto al exterior como al interior de estas. En su investigación, comprueba cambios en sus versiones actuales de los cuentos que conoció de niño en Huancavelica, y advierte la influencia en estas de la modernidad, el conflicto armado interno y la prédica de las iglesias evangélicas.

De otro lado, Espino (2007) afirma que “la voz no es la única forma de preservación de la memoria oral, lo son también las diversas semióticas con que se transmiten los relatos” (como se citó en Landeo 2021, p. 75). En efecto, Espino menciona entre estas “otras semióticas” a los retablos, Landeo añade a las tablas de Sarhua y a las piedras de Huamanga; nosotros podríamos añadir al cine.

Consideramos que, al pasar las historias sobre condenados del lenguaje oral al llamado lenguaje cinematográfico también se operan, necesariamente, cambios; los condenados cinematográficos adquieren una dimensión visual e incluso sonora que antes no tenían en los relatos orales, por más que el narrador al transmitir los cuentos realizase una auténtica performance. Estos cambios comprenden la asimilación (y reelaboración) de ciertas convenciones narrativas y estilísticas del cine comercial de géneros, pero, a su vez, de los acontecimientos sociales, políticos y culturales experimentados en las últimas décadas en las regiones donde se gestaron aquellos relatos.

En el presente artículo, queremos explorar las fuentes orales de las películas sobre condenados, así como la influencia recibida de filmes extranjeros de géneros, para respondernos a las preguntas respecto de qué se conserva en las películas regionales de los cuentos orales, qué transformaciones ha experimentado la creatura del condenado en los filmes, cuál ha sido la huella que han dejado las películas foráneas en las regionales, y qué expresan las películas sobre las vivencias recientes de los pobladores de las regiones que las recibieron con entusiasmo.

Hemos elegido cuatro largometrajes. Encontramos, en estos, algunas variantes de condenado que pueden hallarse también en los cuentos: el condenado por incesto en *Qarqacha, el demonio del incesto* (Ayacucho), dirigido por Mélinton Eusebio (2002), y *La maldición de*

los jarjachas (Ayacucho), dirigido por Palito Ortega Matute (2002); el niño condenado en *Supay, el hijo del condenado* (Ayacucho), dirigido por Miler Eusebio (2010); y el condenado vengador en *Condenado en la Pequeña Roma* (Puno), dirigido por Edwin Vilca Yavar (2007).

Los cuentos de condenados a los que hemos tenido acceso son los publicados por Arguedas (1949) en *Canciones y cuentos del pueblo quechua* en base a la recopilación de Jorge A. Lira en Marangani (Cusco); los recopilados por Pedro S. Monge en Jauja y publicados por el mismo Arguedas (1953) en el primer número de la revista *Folklore Americano*; los recopilados por Payne (1999) en Cusco, y los grabados y transcritos por Landeo (2021) en Huancavelica. También hemos recurrido a la edición póstuma de Monge (1993) y a la edición bilingüe de Lira (1990). Asimismo, hemos consultado los trabajos antropológicos de Ansión (1987), con base en relatos recogidos en Ayacucho, y de Morote Best (1988, 2023).

El único libro que conocemos dedicado íntegramente al condenado andino es el de Fourtané (2015), quien trabaja sobre un corpus de 82 cuentos, escogidos —en su mayoría— de las mismas fuentes que hemos consultado.

EL CONDENADO

Morote Best (1988) define al condenado como aquel ser que después de muerto readquiere el alma “que no es admitida en los sitios a la cual va destinada, por razón de ciertas culpas juzgadas de gravedad excepcional” (p. 137). Por su lado, Fourtané (2015) precisa que el condenado no puede ser considerado “ni como un muerto auténtico ni como un vivo en posesión de todas sus facultades, sino como una criatura que vaga con su alma y su cuerpo, en busca de salvación” (pp. 87-88).

Las faltas cometidas por el condenado pueden ser, según Morote Best (1988), “robar cosas a los pobres, incendiar sementeras, robar cosas de culto, pegar a los padres o convivir maritalmente con parientes” (p. 137). Al respecto, Ansión (1987) menciona al robo, la mentira, la ociosidad y el incesto, y señala que en todos estos casos se castiga la falta de reciprocidad en las relaciones sociales, es decir, en el intercambio de bienes, en el intercambio de información, en el intercambio de fuerzas de trabajo y en el intercambio de los hijos e hijas para el matrimonio, respectivamente (p. 161). Fourtané (2015a) menciona causas múltiples, a saber: la muerte trágica o “mala muerte” (asesinato, suicidio o accidente), la mutilación del cadáver, la negligencia de los familiares que no cumplen con los ritos funerarios debidos al muerto, la desobediencia a la autoridad paterna, la avaricia, el incesto, el adulterio, la práctica de brujería contra familiares, la desobediencia al padre, el incumplimiento de la palabra

empeñada, el no ser bautizado, el emborracharse (pp. 153-182), y concluye que los relatos de condenados son de tipo normativo, buscan el control social y la prevalencia de un orden comunal.

La influencia cristiana en los relatos de condenados es notoria. Por ejemplo, Morote (1988) dice que el condenado “es una fantástica creación de la mentalidad católico-animista” (p. 137), y Fourtané (2015) considera que es el producto de “un sincretismo muy complejo” que recoge elementos de la evangelización y de la creencia hispana de las almas en pena, pero que es, asimismo, “la expresión de la resistencia autóctona frente a los contenidos del cristianismo y de la tentativa aborigen para preservar sus valores tradicionales, así como su cosmovisión y sus representaciones de la vida de ultratumba” (p. 233).

El condenado vaga por los alrededores en las afueras de la comunidad, generalmente de noche, y vive en cerros y cuevas (Ansión 1987, p. 166). Tiene una apariencia repelente, pues su carne es putrefacta, viste de oscuro (en muchos casos el hábito religioso con el que fue enterrado), a veces se transforma en animal (un perro negro, una llama), emite un grito espantoso que hace temblar la tierra, camina agachado, escondiendo su rostro, a veces carga cadenas y lo acompaña el fuego (Ansión 1987, p. 166).

El condenado es peligroso porque devora a la gente que encuentra en su camino. Una persona puede defenderse del condenado de ciertos modos y con determinados objetos como un crucifijo, sogas de lana de llama, látigos y espinas (Ansión, 1987, p. 167), espejo, peine y cosas metálicas o de simbolismo fálico, o incluso subiendo a lugares altos (un muro o un árbol), exhibiendo prendas coloridas e imitando el grito de un búho (Fourtané 2015, pp. 186-199); pero acabar con él es más difícil, aunque el condenado lo anhele para salvar así su alma.

Según algunas versiones, si el condenado come a numerosas personas, puede salvarse del castigo eterno (Fourtané, 2015, p. 140). A su vez, puede obtener la salvación sufriendo dolores intensos mediante, por ejemplo, una gran golpiza, o al ser consumido su cuerpo por el fuego, o luego de ser derrotado en una pelea por un enemigo excepcional, como Juan el Oso (Fourtané, 2015, pp. 140-144; Allen, 2025, p. 204). La salvación del condenado en estos casos se evidencia al deshacerse la carne pútrida del no-muerto y emerger de sus restos una paloma blanca. Ansión (1987) menciona que el condenado puede encontrar también su salvación “cuando los vivos realizan una satisfacción o reparación (real cuando encuentra el dinero escondido, o ritual, cuando mandan a celebrar misas) o cuando el muerto logra agarrar a alguien para llevarlo consigo” (p. 171). Esta otra persona a la que se lleva puede ser su pareja incestuosa,

la novia con quien escapó desobedeciendo a su padre (en los cuentos de huida mágica), o la madre que lo maleducó, tal como sucede en el cuento de “El chico que no quiso comer” (Payne, 1999, p. 96).

JARJACHA Y CONDENADO

En principio, el jarjacha (llamado también *qarqacha*, *jarjaria* o *qarqaria*) es distinto al condenado. El jarjacha es un comunero, es decir, un ser vivo que practica el incesto, una falta gravísima para la comunidad y quizá la más grave que exista. El incesto supone un retroceso al estado de la naturaleza y, por tanto, atenta contra la cultura; como señala Fourtané, citando a Lévi-Strauss, “los intercambios matrimoniales y los intercambios económicos forman parte integrante de un sistema fundamental de reciprocidad” (2015, p. 160), por lo que una comunidad incestuosa se vería privada de redes de intercambio y de posibilidad de reproducción social. Los jarjachas se convierten en animales durante la noche (en la mayoría de los relatos en llamas) y emiten un sonido que se expresa en la onomatopeya *jar-jar-jar* (o *qar-qar-qar*), de allí su nombre. Para cazarlos se requiere lazos de lana de llama (Ansión, 1987, pp. 153-155).

Cabe advertir, sin embargo, que parece común la confusión entre jarjacha y condenado. Landeo (2021) dice que al recopilar nuevos relatos sobre condenados en localidades de Huancavelica se sorprendió al comprobar que el jarjacha (o *qarqaria*, como él lo denomina), quien en las versiones que escuchó en su infancia solo asustaba y, si mataba, lo hacía únicamente por el miedo que provocaba en su víctima, se había convertido en un monstruo caníbal semejante al condenado, y que en varios relatos no se distinguía a uno del otro. ~~Es más, considera.~~ Considera el autor que este detalle “puede tratarse de una confusión, de formas locales de identificar a estos seres o de una asimilación moderna” (p. 281).

Sin embargo, Ansión (1987) y Fourtané (2015) han notado también que al jarjacha se le llama condenado, y viceversa, en ciertos relatos andinos; por lo que la aparente confusión no se limitaría a Huancavelica ni sería tan reciente. Ansión (1987), que estudia relatos ayacuchanos, dice que el condenado “algunas veces está identificado con el *qarqacha*” (p. 165), mientras que Fourtané (2015), por su parte, plantea una interpretación al respecto al afirmar que “en la cultura andina, el incesto se concibe como una muerte. Los incestuosos se consideran realmente como muertos-vivos y el hecho de que los llamen *condenados*, mientras viven, tiene relación con dicha percepción. El *condenado* también es un muerto-vivo” (p. 162; énfasis del autor). Ansión, en el mismo sentido, precisa que el jarjacha es un condenado “de

esta vida” que al morir se convierte en condenado “de la otra vida” (p. 153); esta distinción no impide que en algunas narraciones analizadas se siga llamando jarjacha al incestuoso después de muerto y ya convertido en condenado “de la otra vida”. Una situación similar sucede en el cuento número 27 recogido por Landeo en Lircay, titulado “La qarqrya o condenado” y en el cual el narrador llama *qarqarya* a quien tiene todas las trazas de un condenado (pp. 638-639).

La película ayacuchana *Qarqacha, el demonio del incesto* (2002), dirigida por Mélinton Eusebio (cineasta nacido en Pomacocha, Vilcashuamán), es el largometraje que inicia la corriente de películas de horror en el cine regional, y el primero en el que aparece un condenado, aunque —como veremos— este se confunde con el jarjacha, tal como sucede en los relatos orales referidos. El filme estuvo alrededor de diez semanas en salas de Huamanga y con gran acogida de público; además, fue exhibido en Huanta, Abancay, Andahuaylas, Huancavelica y Huancayo.

El argumento del filme es el siguiente. Tres estudiantes universitarios de antropología (Sebastián, Yvonne y Nilo) llevan a la comunidad de Yamahuilca con el objetivo de estudiar las causas de la pobreza extrema del lugar. En principio, no encuentran un lugar donde alojarse, pero finalmente una mujer que vela sola a su hermano muerto les permite pernoctar en su choza. Al día siguiente, van a hablar con el presidente de la comunidad, Macario, para informarle que harán una investigación académica en el pueblo; Macario los rechaza de mala manera. Ellos, sin embargo, inician su investigación, pero al atardecer ven cómo la mujer que los hospedó arrastra por la calle el ataúd donde yace su hermano fallecido. Los estudiantes, al comprobar que nadie más se ofrece a ayudarla, cargan con ella el ataúd hasta el cementerio, donde le dan sepultura al difunto. En la noche se escuchan unos ruidos extraños y en la mañana aparece muerto un hombre con un espejo roto en la mano. Tras ello, en el pueblo concluyen que ha sido víctima del jarjacha. En la noche, siguiendo los ruidos, los pobladores enlazan a dos llamas, pero en la mañana estas readquieren su forma humana y resultan ser Macario (el presidente de la comunidad) y su hija, Rosa. Son ejecutados a pedradas por la comunidad. En la noche, vuelve a escucharse un ruido extraño. Los estudiantes, refugiados en una choza, tienen miedo. Yvonne necesita salir a orinar y Nilo se ofrece a acompañarla. Reaparece Macario, vistiendo un hábito y transformado en muerto viviente; ataca a Nilo con un escupitajo que lo paraliza, y luego le devora el cerebro. Yvonne se salva al mostrarle un espejo al monstruo, este retrocede como si le espantara su propio reflejo. A continuación, la muchacha corre a contarle lo ocurrido a Sebastián; ambos van luego donde Máximo, quien ha asumido el liderazgo de la comunidad y afirma que el demonio de Macario ha regresado para vengarse de todos y que la única manera

de matarlo es con un golpe de pico en el cerebro. La nueva autoridad llama a los comuneros a atrapar a Macario, quien —repite— “ha vuelto como demonio”. Macario es hallado y, luego de una lucha, Máximo clava el pico en la cabeza a Macario, pero después de ello sigue golpeándolo con la herramienta; los demás comuneros también lo golpean, con palos, violentamente y por largo rato ante el estupor de los estudiantes. Por último, dicen que lo llevarán a la puna para que no fastidie más al pueblo.

Los estudiantes son personajes pasivos en el filme, observadores con los cuales se busca probablemente la identificación de un público juvenil urbano; las principales acciones las libra la comunidad. La estructura narrativa es lineal y no presenta errores de causalidad, salvo por el final abierto en lo que respecta a los estudiantes, y por una pista falsa no del todo bien resuelta: la de la mujer que no encontraba ayuda para enterrar a su hermano, quien podría ser un jarjacha o no.

En el filme, Macario sería un jarjacha antes de morir y un condenado cuando regresa a la comunidad tras ser sepultado. Ha cometido incesto con su hija y su falta es mayor aún por ser autoridad de la comunidad. Como jarjachas se les escucha a él y a su hija emitir ruidos bestiales durante la noche; y al ser atrapados, están transformados en camélidos. Han provocado la muerte de un comunero por susto (no lo han devorado, con lo que mantienen esa particularidad del jarjacha tradicional que puede matar por pánico, pero no devorar, como indica Landeo (2021). La apariencia que toma después de su ejecución es la de un condenado, un no-muerto o muerto viviente: viste el hábito de monje con el que supuestamente fue enterrado y devora a sus víctimas. En todo esto, coincide con la descripción que se hace del condenado en relatos orales. El empleo del espejo para repelerlo se halla también en los cuentos. La seguridad del líder del pueblo de que morirá de un golpe de pico en la cabeza guarda relación con la función atribuida a objetos de simbolismo fálico para hacerle frente que menciona Fourtané (2015, p. 189); no obstante, el golpe de pico no acaba con el monstruo, pues los comuneros lo siguen golpeando sin que su cuerpo se deshaga y al final deciden llevarlo a la puna, es decir, lejos del pueblo, de la cultura. De acuerdo con los cuentos tradicionales, el condenado no habría sido aún liberado de su falta, pues conserva corporeidad y no ha sido visto la paloma blanca que signifique su absolución; vale decir, podría volver.

Ahora bien, en el filme —como hemos anticipado— hay una cierta confusión entre jarjacha y condenado, a semejanza de los relatos orales que recogen y examinan Landeo (2021), Ansión (1987) y Fourtané (2015). Macario no es nombrado como condenado cuando reaparece

convertido en un no-muerto o muerto viviente, entonces se le dice “demonio” (es más, el subtítulo del filme es “el demonio del incesto”); no obstante, estando vivo, antes de ser lapidado y cuando es arreado con Rosa por los comuneros, sí lo tildan de “condenado”. Esto parece confirmar lo que dice Ansión respecto de que los jarjacha son considerados como condenados de ‘esta vida’” (p. 153) y también lo que afirma Fourtané en el sentido de que el incestuoso es un muerto-vivo para la comunidad.

El filme de Eusebio incorpora al condenado al universo filmico con algunos rasgos iconográficos que corresponden a los relatos orales: vestido de monje, con palidez mortuoria, sin poder articular bien las palabras. A su vez, en el afiche del filme (un paratexto), junto al título de la película, aparece la imagen del lívido encapuchado en primer plano, que no es la de un jarjacha sino la de un condenado, o, en todo caso, es la del jarjacha ya convertido en condenado “de la otra vida”.

Por último, así como en los cuentos andinos se pueden apreciar huellas de cuentos europeos e incluso árabes (Landeo 2021, p. 109), en *Qarqacha, el demonio de incesto*, hay imágenes y motivos adaptados de relatos audiovisuales foráneos, y difundidos por la cultura de masas. La mujer que arrastra el ataúd al atardecer, por ejemplo, recuerda a las películas de vampiros, en particular al conde que carga su ataúd en las calles del pueblo en *Nosferatu* (1979) de Werner Herzog. Al respecto, el director Mélinton Eusebio ha reconocido que su intención al realizar el filme fue “crear un monstruo andino en relación con haber visto películas hollywoodenses como *Drácula*” (Bustamante & Luna Victoria 2017, Vol. II, p. 110),² lo que se evidencia en la caracterización del condenado con ojos enrojecidos, boca abierta y sangre que chorrea por las comisuras de los labios y sobre el mentón que lo asemeja al personaje encarnado por Christopher Lee en *Drácula* de Terence Fisher (1958).³ Además, los primeros planos de las fauces del condenado, su andar y los cráneos carcomidos por él parecen inspirados en los filmes de zombis caníbales, inaugurados por *La noche de los muertos vivientes* (*Night of the Living Dead*) de George Romero (1968), y en la estética *gore*. La premisa de los estudiantes que van a hacer una tarea de investigación al campo, donde se topan con lo sobrenatural y muertes seriales cometidas por un monstruo, está obviamente tomada del subgénero *slasher*.

² Un ensayo temprano en el que se compara al jarjacha de la película de Mélinton Eusebio con el Drácula cinematográfico es el de Cano (2011). El autor señala también allí las coincidencias entre jarjacha y el hombre lobo.

³ Si bien *Drácula* de Terence Fisher no es una película hollywoodense, sino británica, tuvo distribución mundial a cargo de Universal, una empresa norteamericana.

EL POSIBLE RETORNO DE LOS JARJACHAS COMO CONDENADOS

En la película ayacuchana *La maldición de los jarjachas* de Palito Ortega Matute (2002), estrenada solo unos meses después que *Qarqacha, el demonio del incesto*, esta entidad andina vuelve a ser presentada como un monstruo devorador, pero lo más inquietante es que —antes de ser ejecutado— amenaza al pueblo con regresar después de muerto; es decir, en volver como condenado.

Al inicio del filme, el vecino Malqui hace un espeluznante relato de jarjacha a sus contertulios. Cuando estos salen de la casa de Malqui, asustados, se confiesan sus miedos; la vecina Gregoria aparece y les aconseja: “Mejor váyanse ya. Ya va a ser medianoche. No vaya a ser que jarjacha venga ahorita, y se los coma” (0h 5min 46s). En efecto, varias muertes se suceden luego en la comunidad por obra de jarjacha; los pobladores Diómedes, Saturnino y Juana aparecen muertos, y la señora Serafina ha desaparecido después de que se escuchara el ruido típico emitido por el monstruo. El joven Remigio, atormentado por la seguidilla de crímenes, revela a los jóvenes Cirilo y Mateo la identidad de los jarjachas; son nada menos que Malqui y Gregoria. Remigio les confiesa, además, que Malqui es su padre; lo sabe porque su abuela se lo contó antes de morir y admite que deben matar a Malqui y a Gregoria para salvar a la comunidad. Haciendo uso de soga de lana de llama, espejo, peine de hueso y flor de retama, y con la ayuda del cura del pueblo, Cirilo, Mateo y Remigio atrapan a los jarjachas, quienes son quemados vivos en la plaza del pueblo. Mientras agoniza, Malqui dice que no podrán acabar con ellos, pues volverán después de muertos y los matarán a todos. En el cementerio, las cruces de las tumbas, que lleva inscritos los nombres de los muertos por jarjacha, revelan que todos eran parientes (Diómedes Gomes Quispe, Saturnino Gomes Quispe, Juana Quispe Gomes, Remigio Gomes Gomes, Serafina Gomes Quispe); vale decir, posibles jarjachas. La amenaza de Malqui, por tanto, podría cumplirse, dado que, al haber muerto en pecado grave, es probable que todos se levanten de sus tumbas como condenados.

El condenado que regresa para vengarse de quien lo ha agraviado o contribuido a su condenación se halla en algunos de los cuentos sobre este personaje (Fourtané, 2005, p. 112); sin embargo, lo que inquieta en *La maldición de los jarjachas* es que la comunidad entera parece amenazada por el retorno de los jarjachas, ya sea vivos o muertos. Esta situación estaría aludiendo a un regreso cíclico de la violencia en una comunidad, por ello, maldita. En un diálogo al inicio del filme entre Cirilo y Mateo se revela que el vecino Malqui ha vuelto al pueblo después de mucho tiempo y que sus padres fueron quemados, con lo que se insinúa que

estos fueron jarjachas, como después —comprobamos— lo es él. La escena final en el cementerio, con los apellidos que se repiten en las tumbas de las víctimas sugiere —como hemos dicho— que los muertos son posiblemente jarjachas, y que la amenaza de Malqui podría concretarse en el futuro.

El contexto en el que fue realizado el filme, a los pocos años de finalizado el conflicto armado interno, y en el departamento más afectado por este, Ayacucho, permitiría una lectura sobre la representación metafórica del miedo al retorno de la violencia (destructora del tejido social) en la región. Según el informe de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, presentado en agosto de 2003 (un año después del estreno de *La maldición de los jarjachas*), existía entre las personas y colectividades entrevistadas por esa entidad el temor a un “hipotético rebrote de la violencia” (Comisión de Entrega de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, 2004, p. 355).

No parece casual tampoco el nombre de Malqui como el jarjacha que amenaza con retornar. En un artículo sobre representaciones que algunos artistas plásticos limeños hicieron en torno a la violencia sufrida durante el conflicto armado interno, Buntinx (1995) analiza una pieza de los artistas Eduardo Tokeshi y Jaime Higa que vincula el fardo funerario prehispánico, los cadáveres envueltos en plástico de periodistas asesinados en Uchuraccay (alturas de Huanta, Ayacucho) en 1983, y la forma de una semilla. El autor destaca que el término *malki* tiene las acepciones de “momia”, “feto” y “semilla” en el quechua antiguo, y que la figura del fardo funerario se relaciona tanto con la muerte como con la resurrección mítica. La vuelta de lo enterrado puede representar, según Buntinx, un “lento pero salvaje despertar de latencias y conflictos largamente adormecidos, muchos de ellos fratricidas” (p. 83).

De otro lado, el filme tiene mejor calidad técnica que otras películas de regiones de la misma época y un estilo que revela una eficaz asimilación de convenciones de películas occidentales de horror. Destacan en las escenas nocturnas la iluminación con velas, así como el empleo de primeros planos y el espacio en *off* (fuera del campo visual) para crear temor respecto de lo que no ven ni los personajes ni los espectadores, lo cual es potenciado por el uso de ruidos (como la respiración o los alaridos del monstruo) cuya fuente de halla precisamente en el espacio invisible. El realizador, Palito Ortega Matute, recurre además a planos subjetivos que ofrecen el punto de vista del monstruo y, con ello, coloca simbólicamente al espectador en el lugar de este, recurso que parece inspirado en *Bram Stoker's Dracula* de Francis Ford Coppola (1992).

EL NIÑO CONDENADO

Hemos encontrado solo dos cuentos sobre niños condenados, ambos transcritos por Payne (1999): “El chico que no quiso comer” y “La chiquita”. Este último tiene relación con el filme al que nos referiremos. En el cuento, una joven pastora es abusada por su padre y, en consecuencia, da a luz un niño. La madre de la joven la interroga sobre la identidad del padre de la criatura, pero ella se niega a revelarla. Ya que el niño llora incesantemente, la madre de la joven cree que es por falta de bautismo y lleva al infante a la iglesia para que el sacerdote le dé el sacramento; sin embargo, el niño muere en la puerta de la iglesia. La mujer regresa con el pequeño en brazos rumbo a su casa y el niño resucita al llegar a la esquina; ella vuelve a llevarlo a la iglesia y el niño muere otra vez; al volver, resucita de nuevo. Al ocurrir el extraño suceso por tercera vez, la mujer decide ir con el niño muerto donde el sacerdote, a quien le cuenta lo ocurrido; el cura concluye que el niño es hijo del demonio y le dice a la mujer que le ate una piedra y lo arroje al río. Ella se resiste al comienzo y argumenta que el niño puede volver a vivir, pero el sacerdote está seguro de que es un condenado. Apenas es arrojado el niño al río, el padre incestuoso muere. Instruida por el sacerdote, la joven abusada por su padre vela al muerto, este revive y vuelve a morir. Luego, es llevado al cementerio; la joven, siempre por indicación del sacerdote, se queda junto a la tumba con escapularios y rosarios. Al final, llega un carro de fuego y se lleva al cadáver. Ambos, padre e hija, se condenan, refiere el narrador.

Fourtané (2015) asevera que, a nivel simbólico, la muerte del niño significa que, como fruto del incesto, no existe lugar para él en la sociedad humana. El niño mismo representa el incesto, “tiene que morir porque es la expresión de una ambigüedad radical que menoscaba la vida de todos” (p. 162). Su condición de muerto-vivo simboliza una trasgresión tan grave que borra la frontera entre la vida y la muerte, entre la cultura y la naturaleza.

La única película sobre condenados que tiene como protagonista a un niño es *Supay, el hijo del condenado*, dirigida por Miler Eusebio (2010), primo de Mélinton Eusebio (el director de *Qarqacha, el demonio del incesto*), y nacido también en Pomacocha, Vilcashuamán (Ayacucho). El filme es probablemente el de mayor éxito entre las películas de horror regionales estrenadas entre el 2002 y el 2015. Se exhibió a sala llena durante 12 fines de semana simultáneamente en la sala del Teatro Municipal de Huamanga y en el colegio Jean Piaget, y luego recorrió Huanta, Abancay, Andahuaylas, Huancavelica, Juliaca y Puno. Está hablada en quechua y castellano.

Supay, el hijo del condenado se ambienta en Pomacocha y su argumento es el siguiente. Tomasa, después de 15 meses de embarazo da a luz un niño aparentemente muerto, hijo de don Pancho, hombre que ha sido ejecutado por la comunidad acusado de ser jarjacha. Tomasa lleva al niño a la tumba de su padre, de la que emerge una mano del muerto, y el niño cobra vida. La mujer regresa con el pequeño al pueblo, pero su casa y enseres han sido quemados por unos comuneros encabezados por el alcalde. Tras 10 años, el niño vaga en el campo, luce una joroba y busca a su padre; se dirige a un toro, preguntándole si este es su padre. El toro es de Anasto, un comunero que está pastando su ganado en las alturas. Anasto sigue al niño y ve que vive en una cueva con Tomasa. Anasto reconoce a Tomasa, de quien siempre ha estado enamorado; le propone irse a vivir al pueblo con él. A su vez, le asegura que criará al niño como a su hijo y que el alcalde no se opondrá porque es su amigo. La mujer acepta.

Tomasa y su hijo (llamado Panchito) viven en adelante con Anasto, pero en el pueblo se empieza a rumorear que han aparecido ovejas muertas y ocurren hechos extraños desde que ella regresó con el niño. Panchito sigue buscando y llamando lastimeramente a su padre. Unos encuadres del filme sugieren que don Pancho camina en las afueras del pueblo como condenado. En la reiterada búsqueda de su padre, el niño llega al sitio arqueológico de Vilcashuamán y desciende las escaleras que conectan a la iglesia colonial con la plaza prehispánica para terminar al pie de una estatua del inca, sin dejar de repetir “papá... papá...”. En una de sus excursiones fuera de Pomacocha, Panchito conoce a una joven; entre ambos, surge una extraña atracción y se sugiere que llegan a tener relaciones sexuales.

Anasto, por su parte, empieza a mostrarse violento con Tomasa y Panchito, y comenta —con amargura— que desde que está con ellos todos lo miran mal y todo le sale mal. Después de que Panchito mata con un azadón de dos puntas a una de sus gallinas, Anasto lo azota cruelmente y golpea también a Tomasa. Más tarde, Panchito se venga y mata a Anasto con el azadón cuando ambos están haciendo labores en el campo.

En la noche, Tomasa se extraña de que no haya regresado Anasto y Panchito sale de la casa, pero antes se queda observando un cráneo de chivo y se pregunta nuevamente por su padre. Llega a la cabaña de un anciano, quien le revela que Pancho y Tomasa eran hermanos, y que Pancho fue ejecutado por ser *jarjacha*. En *flashbacks* se ve a Pancho siendo quemado vivo en la plaza del pueblo y al alcalde diciéndole: “En este pueblo no aceptamos condenados” (0h 58min 40s). A su vez, una imagen, en presente, muestra luego a Panchito llorando con el rostro ensangrentado ante el cadáver de su madre a la par que el azadón ensangrentado está a

su lado; aparentemente, la ha matado. Llegan el alcalde con otros comuneros y persiguen a Panchito. El niño es atrapado, apaleado, azotado, apedreado y encadenado a una cruz de gran tamaño en medio de la plaza del pueblo. El alcalde lo ejecuta con el mismo azadón de dos puntas empleado antes por Panchito en sus crímenes. A continuación, el cadáver es vestido con un hábito religioso con capucha y dejado atado a la cruz. En la noche llueve y, de pronto, Panchito revive con trazas de condenado. Se libera de la cruz, ruge, recupera su azadón y se aleja de la plaza, mientras arrastra sus cadenas y deja un rastro de fuego.

Panchito va sembrando el pueblo de víctimas a quienes les devora las vísceras, entre dichas personas se cuentan sus principales perseguidores: el alcalde, Juancha, y Pelayo; además de y una comunera llamada Candy. En el camino se encuentra con la muchacha que conoció fuera de Pomacocha, a quien no ataca y solo le tiñe con sangre los labios y un seno. Cuando el niño condenado se aleja, ella murmura: “Panchito, hermano” (1h 33min 40s). Una anciana del pueblo aconseja hacer un sacrificio humano para que el condenado se salve y deje al pueblo en paz. Los comuneros acuerdan sacrificar al niño Pablito, el único amigo que tenía Panchito en el pueblo. En ese orden, el niño es sacrificado en una hoguera y el condenado, aparentemente, desaparece. En una última escena se ve a la joven que ha dicho ser hermana de Panchito caminar por el pueblo, de noche y embarazada; uno de los vecinos dice que es hija de Tomasa. Por su lado, Serapio, quien capturó a Panchito para que este fuera ejecutado —aunque ha sobrevivido a la venganza—, se queda solo tocando la guitarra y es atacado por el condenado, quien ha vuelto.

El filme está lleno de detalles de interés. En primer lugar, tal como sucede en el cuento “La chiquita”, aquí tenemos a un niño producto del incesto, que nace muerto y resucita siendo un bebé. En efecto, Panchito nace muerto, pero cobra vida al tomar contacto con la tumba de su padre, quien ha sido ejecutado por ser un *jarjacha*. Aquí también se trata de una suerte de muerto-vivo que no tiene lugar en la sociedad humana, como dice Fourtané (2015) a propósito de cuento citado. Por eso, Panchito crece fuera del pueblo y es criado en una cueva, como un animal, por su madre; además, la joroba de Panchito representaría la carga que lleva de ser hijo de un *jarjacha*.

Como en *Qarqacha, el demonio del incesto*, en este filme se emplea indistintamente “*jarjacha*”, “condenado” y “demonio” para llamar al trasgresor; no obstante, habría que establecer una diferencia —siguiendo a Ansión (1987)— entre condenado “de esta vida” y condenado “de la otra vida”. Panchito, en cuanto hijo de *jarjacha*, es un condenado “de esta

vida”, antes de ser ejecutado en la plaza, aunque tras dicha acción, pasa a convertirse en un condenado “de la otra vida” y con muchas de las características atribuidas a un condenado en varios cuentos: hábito con capucha, cadenas ardientes que arrastra, rastro de fuego, devorador de sus víctimas, etc. Es más, la piedad que inspira puede considerarse una característica del condenado (Fourtané 2015, p. 103), incluso tratándose de un niño por añadidura abusado y discriminado.

Su móvil después de fallecido parece ser la venganza: mata a sus principales agresores, entre ellos a Anasto y al alcalde, y al final de la película —cuando se suponía que ya había desaparecido— agradece a Serapio, el único de sus más tenaces atacantes que quedó con vida. No debe pasar inadvertido, sin embargo, que todos los personajes asesinados por Panchito, antes y después de ser ejecutados, cometieron faltas al interior de la comunidad. Anasto, por ejemplo, lo hace cuando lleva a Tomasa y a Panchito a vivir al pueblo, pues rompe las fronteras entre naturaleza-cultura y muerte-vida; Tomasa ha cometido incesto; el alcalde falta a su deber al permitir el retorno de Tomasa y Panchito solo porque es amigo de Anasto, y antes se le ha visto acceder a un pedido de Candy a cambio de favores sexuales, además de estar aferrado a su cargo; finalmente, Candy mantenía relaciones promiscuas con Serapio y Pelayo, mientras que Juancha, rechazado por Candy, ha sido calificado por el alcalde como ocioso y, en efecto, se le ve más inclinado a cantar y tocar la guitarra que al trabajo.

Así, el condenado parece responder a la función de regulador social. Una escena que parece fuera de contexto, pero que sirvió de publicidad para la película, ratificaría este rol aleccionador. Cuando ya Panchito está aterrorizando al pueblo, se ve a un niño orinar fuera de su casa; de pronto se asusta, pues percibe que está siendo observado por el condenado y luego de ello va llorando donde su madre y le dice: “¡Mamá, mamá, el cuco!... ¡El condenadito me quiere llevar!”. La madre le responde: “¡Jódete, pues, jódete porque no quieres comer tu sopa! ¡A los que no quieren comer sopa siempre se los lleva el cuco!” (1h 19min 20s - 1h 19min 35s).

Habría que añadir que, en el filme, hay una particularidad que no se encuentra en los cuentos de condenados, o por lo menos no tan claramente, a saber: la vinculación de lo diabólico con lo prehispánico, en específico con el pasado inca, enlace que recuerda a la extirpación de idolatrías. El título mismo (*Supay...*) alude al nombre dado al diablo cristiano en los Andes después de la Conquista. Cuando Panchito busca a su papá, se acerca a animales astados; primero a un toro, después al cráneo de un chivo y cuando mata con el azadón a sus

víctimas (seres humanos y animales), se pone el instrumento cerca de su cabeza como si se tratase de cuernos, los cuales evocan a la representación más común del diablo cristiano. Ahora bien, en la búsqueda de su padre, como hemos mencionado, Panchito desciende desde el nivel donde se encuentra la iglesia al de la plaza inca, tal como si lo hiciera del presente al pasado prehispánico, del mundo cristiano al de su negación autóctona. El momento en que el niño se coloca delante de la estatua del inca y la llama “papá”, se hace una equivalencia de esa imagen con las de las figuras astadas, es decir, imágenes demoníacas a las que el niño también ha llamado de ese modo al evocar a su padre. Es verdad que se puede interpretar ese recorrido de Panchito como un tránsito del *kay pacha* (el mundo que habitamos) al *ukhu pacha* (el inframundo) para buscar a su progenitor; pero esto no cambia el carácter demoníaco del *supay* por el que indaga.

Existe en el filme, también, una posible huella del cristianismo evangélico. Landeo (2021) reflexiona sobre la influencia de las iglesias cristianas evangélicas en los relatos orales en torno a condenados en Huancavelica, e indica que uno de los narradores de esas historias le comentó que la descomposición moral que se da en la sociedad ya había sido anunciada en la *Biblia*. El autor comenta que, al devorar a los “pecadores”, el condenado estaría transformándose en aliado de las iglesias evangélicas, dado que su figura estaría siendo utilizada con una función coercitiva desde esa perspectiva religiosa.

Si bien el condenado suele devorar a los trasgresores en los cuentos tradicionales, ello lo hacía —por lo general— en las afueras del pueblo o en las noches, y castigaba de este modo a los borrachos, trasnochadores o seres marginales que no vivían en comunidad y con quienes se encontraba al azar. Panchito, en cambio, elige y devora a sus víctimas dentro del pueblo al tiempo que obra como una especie de ángel exterminador en una colectividad que parece haberse corrompido gravemente. Esta suerte de apocalipsis que el condenado evoca en los cuentos y que ha sido ya observada por Fourtané (2015, p. 109), se acentúa en el filme y calza perfectamente con la prédica de ciertas iglesias evangélicas sobre la cercanía del fin del mundo. En la secuela de *Supay, el hijo del condenado*, titulada *La tumba del Supay* (2013), dirigida por el mismo director, nace el hijo de Panchito y se multiplican los condenados; el caos es absoluto, el pueblo se convierte en un espacio de pesadilla donde seres humanos errantes, desorganizados y atemorizados se cruzan con oscuros entes malignos y espíritus benéficos de blancas túnicas. No está de más anotar que el director, Miler Eusebio, es cristiano evangélico.

Otro detalle peculiar de *Supay, el hijo del condenado* es el modo en que se pretende expulsar al condenado del pueblo. El motivo del sacrificio humano para acabar con el condenado no lo hemos leído en ninguno de los cuentos recopilados por los autores citados. Además, el sacrificio de Pablito es poco efectivo, pues Panchito es alejado de la comunidad, pero no salvado, y por eso retorna.

Finalmente, en el filme, hay un empleo de convenciones audiovisuales y narrativas occidentales bien asimiladas. A semejanza de *Qarqacha, el demonio del incesto*, se aprecian influencias del gore (la exhibición de vísceras de las víctimas del condenado) y de películas clásicas de horror, específicamente de *Nosferatu, una sinfonía del horror* de F. W. Murnau (1922). Las sombras de Panchito que acosan al alcalde en el dormitorio de este son muy semejantes a las que el vampiro Orlok proyecta en aquella célebre película del expresionismo alemán, tanto la sombra del monstruo con los brazos levantados sobre el lecho de su víctima como aquella en la que la atormenta y la estrangula, casi de modo similar al modo en que la película de Murnau la sombra estrujaba el corazón de la doncella.

EL CONDENADO VENGADOR

Fourtané (2015) dice que, en 11 % del corpus por ella estudiado, “el *condenado* vuelve para vengarse de los vivos que lo han perjudicado” (p. 112). En dos de los cuentos que la autora menciona, sin embargo, quienes sufren la sanción del monstruo lo han agraviado cuando este ya era un condenado. En otros, el muerto se levanta de su tumba porque el agresor ha hecho algo que evita que el individuo se salve; por tanto, regresa como condenado para cobrarse la afrenta. Son estos los casos de condenados que acosan a quienes han profanado su cuerpo de difunto o que han incumplido con los ritos funerarios debidos a su cadáver, e inclusive a quien le dio una mala educación que condujo luego a su suicidio, tal como en “El chico que no quiso comer”, cuento en el cual el hijo condenado regresa para hacerle pagar la culpa a su madre. Un caso particular es el de “El negociante en harinas” (Arguedas, 1949, pp. 145-148), pues no hay trasgresión aparente del condenado. En el texto, un vendedor de harinas ha dado su palabra a un comprador de que no negociaría su mercadería con gente extraña; no obstante, faltó al convenio y vendió su harina en pueblos lejanos. Cuando regresa donde su comprador tras varios meses, este se ha convertido en condenado y lo devora. No se menciona el motivo de la condenación del comprador; en cambio, sí queda en evidencia la falta del vendedor, quien no cumplió con su palabra.

En las películas *Qarqacha, el demonio del incesto* y *Supay, el hijo del condenado*, los condenados buscan vengarse de quienes los ajusticiaron; pero no se hallan libres de culpa. Por el contrario, en la película puneña *Condenado en la Pequeña Roma*, de Edwin Vilca Yavar (2007), aparentemente el condenado que regresa para matar a sus torturadores y asesinos carece de culpa. De tal modo, el filme se enfoca en la venganza ejecutada por su protagonista.

La película se ambienta en Juli, conocida como “La pequeña Roma”, donde el hacendado Leopoldo y sus secuaces tratan de hacer firmar a la madre de Miguel una concesión de tierras; ella se niega y es torturada junto con su hija. Miguel llega y se enfrenta a los agresores, pero es reducido y salvajemente golpeado. La madre de Miguel y su hermana son asesinadas, y Miguel logra huir; sin embargo, es atrapado más adelante y torturado durante varios días para que firme la concesión de las tierras, a lo que se rehúsa. Por último, es ejecutado y enterrado sin cruz o señal alguna que identifique su tumba; pero un mes después se levanta de esta como condenado. Busca los cadáveres de su madre y su hermana, que se hallan insepultos, y los entierra. A continuación, indaga por el paradero de sus asesinos y les da muerte de manera cruel, uno por uno.

Miguel emerge de su tumba desnudo y con el cabello crecido y las uñas largas; asalta a un caminante y le quita su ropa (prendas negras entre las que destaca un gabán). A su vez, tiene una voz estentórea con la que emite solemnes sentencias a sus víctimas o consejos a asustados caminantes a quienes no ataca. No obstante, no parece tener culpa alguna que tendría que pagar, pero es posible que ~~la~~ haya sí cargue una culpa. Fourtané (2015) resalta, como una causa de condenación, no brindar a los muertos los ritos funerarios debidos, por lo que podría interpretarse que la causa de su condenación sería el no haber sido sepultado correctamente. Es más, una de las primeras acciones de Miguel como condenado es abordar a uno de los secuaces de Leopoldo y preguntarle dónde está su madre. Como hemos anotado, encuentra a su madre y a su hermana insepultas, y las entierra. Estando en vida no ha podido dar un digno sepelio a sus familiares y se levantaría de este modo para reparar su falta, aunque no parece ser este su principal objetivo como condenado, pues, cuando es interrogado por su misión por quien fue su enamorada en vida, responde lacónicamente: “Matar”. Miguel, entonces, tendría que matar para purificarse. Aun así, en su condición de condenado, no devora a sus víctimas (como en los cuentos); antes bien, las tortura y luego las ejecuta brutalmente.

Es inevitable asociar a este condenado cinematográfico puneño con personajes como Eric Draven de la película *El cuervo* (Proyas, 1994) y Dae-su de la película *Old Boy* (Park,

2003). Dichos personajes dejan un sangriento rastro de venganza después de que “regresan al mundo”, ya sea tras haber sido asesinado en el caso de *El cuervo* o de haber estado prácticamente enterrado en vida, al ser objeto de aislamiento y confinamiento durante quince años, como sucede en *Old Boy*. Las semejanzas iconográficas (de vestuario y maquillaje), además, son evidentes. Como el protagonista de *The Crow*, el de *Condenado en la Pequeña Roma* viste de negro y un largo gabán; y, al igual que el de *Old Boy*, luce el cabello desgreñado, con raya al medio, bigotes y barba incipiente en el mentón.

Otra influencia del filme es probablemente *High Plains Drifter* (Eastwood, 1973), titulado *La venganza del muerto* para su distribución comercial en América Latina. En este *western*, un forastero llega a un pueblo que se halla amenazado por una banda de forajidos, la cual está por regresar después de que, tiempo atrás, torturó y asesinó al *sheriff* del lugar. El cadáver de este, según cuenta una pobladora, no descansa en paz porque ha sido enterrado en las afueras y carece de nombre en su lápida. El forastero, de quien no se sabe su nombre, muestra su habilidad con la pistola y es convencido por las autoridades de que asuma la defensa del pueblo ante el acoso de los malhechores. El forastero acepta el encargo, pero solo para humillar de varias maneras a los lugareños (que se revelan como unos cobardes que no supieron defender a su *sheriff* cuando fue asesinado ni darle digna sepultura) y, finalmente, abandona el pueblo, dejándolo a merced de los delincuentes. La banda entra al lugar, lo incendia y maltrata a sus habitantes; pero en la noche regresa el forastero y mata uno por uno, y de forma cruel, a los integrantes de dicho grupo. En la mañana, la lápida del *sheriff* ya lleva su nombre; por su lado, el forastero la contempla y le sugiere a un acompañante que él es quien allí se encuentra enterrado. La sepultura indigna que no deja descansar en paz al muerto y la venganza de este se hallan, pues, en *Condenado en la Pequeña Roma* de modo semejante a como se aprecian en la *High Plains Drifter*.

CONCLUSIONES

Los cuentos orales sobre condenados incorporan elementos de la cosmovisión andina y de la religión cristiana, y cumplen una función de control social y de expresión de vivencias experimentadas por sus comunidades de origen. Las películas peruanas andinas sobre condenados asimilan la literatura oral de sus regiones y convenciones de películas de géneros producidas en otros países. *Qarqacha, el demonio del incesto* evidencia influencia de los filmes de terror que tienen a Drácula de protagonista; *Supay, el hijo del condenado* hace uso de sombras de modo similar a *Nosferatu, una sinfonía del horror*, y *Condenado en la Pequeña*

Roma contiene referencias de filmes como *The Crow* y *Old Boy*. A un nivel profundo, los filmes representan las experiencias y los cambios vividos en las últimas décadas en los lugares donde fueron producidos. Así, en *Supay, el hijo del condenado* se aprecia la influencia de la prédica de las iglesias evangélicas, y en casi todas las películas estudiadas (pero en especial en *La maldición de los jarjachas*) se advierte el miedo al retorno cíclico de la violencia, que se puede relacionar con el temor a un rebrote de esta luego de finalizado el conflicto armado interno.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALLEN, C. J. (2025). *Zorroniño. Intimidad y estética en los relatos andinos*. Fondo Editorial PUCP.
- ANSIÓN, J. (1987). *Desde el rincón de los muertos. El pensamiento mítico en Ayacucho*. Gredes.
- ARGUEDAS, J. M. (1949). *Canciones y cuentos del pueblo quechua*. Huascarán.
- ARGUEDAS, J. M. (1953). Folklore del valle del Mantaro. Cuentos mágicorealistas y canciones de fiestas tradicionales del valle del Mantaro. Provincias de Jauja y Concepción. *Folklore Americano*, 1, 101-293.
- BUNTINX, G. (1995). Los signos mesiánicos. Fardos funerarios y resurrecciones míticas en la “República de Weimar peruana” (1980-1992). *Márgenes*, 13/14, 71-112.
- COMISIÓN DE ENTREGA DE LA COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN. (2004). *Hatun Willakuy. Versión abreviada del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación Perú*. Comisión de la Verdad y Reconciliación.
- CANO, J. C. (2011). *El cine de terror. Historias de vampiros y qarqachas: Coincidencias y diferencias entre Drácula y Qarqacha como protagonistas de películas de terror*. Editorial Académica Española.
- COPPOLA, F. F. (1992). *Bram Stoker's Dracula (Drácula de Bram Stoker)* [Película]. Columbia Pictures, American Zoetrope, Osiris Films.
- EASTWOOD, C. (1973). *High Plains Drifter (La venganza del muerto)* [Película]. Universal Pictures, Malpasso Productions.
- ESPINO, G. (2007). *Etnopoética quechua, textos y tradición oral quechua*. (Tesis de doctorado, Universidad Nacional Mayor de San Marcos).
- EUSEBIO, M. (2002). *Qarquacha, el demonio de incesto* [Película]. Ahora o Nunca Films.
- EUSEBIO, M. (2010). *Supay, el hijo del condenado* [Película]. Producciones Halcón Sagrado.

- EUSEBIO, M. (2013). *La tumba del supay* [Película]. Producciones Halcón Sagrado.
- EUSEBIO, M. (2015). *Bullying maldito, la historia de María Marimacha* [Película]. Cine Cultura Producciones S.A.C.
- FISHER, T. (1958). *Dracula (Drácula)* [Película]. Hammer Productions
- FOURTANE, N. (2015). *El condenado andino. Estudio de cuentos peruanos*. Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas – Instituto Francés de Estudios Andinos.
- HERZOG, W. (1979). *Nosferatu: Phantom der Nacht (Nosferatu, el vampiro)* [Película]. Werner Herzog Filmproduktion, ZDF Studios, Gaumont.
- LANDEO, P. (2021). *Del degollador al condenado ¿Por qué cambian las preferencias narrativas? Tradición oral quechua de Huancavelica (Perú)*. Tesis de doctorado. Université Sorbonne Nouvelle Paris 3.
- MONGE, P. S. (1993). *Cuentos populares de Jauja*. Municipalidad Provincial de Jauja.
- MOROTE BEST, E. (1988). *Aldeas sumergidas: Cultura popular y sociedad en los Andes*. Centro de Estudios Rurales Andinos Bartolomé de Las Casas.
- MOROTE BEST, E. (2023). *El degollador y otros personajes fabulosos del Perú*. Lluvia Editores/Universidad Nacional San Cristóbal Abad del Cusco.
- MURNAU, F. W. (1922). *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens (Nosferatu, una sinfonía del horror)* [Película]. Prana-Film GmbH.
- ORTEGA, P. (2002). *La maldición de los jarjachas*. Roca Films, Perú Movie, Fox Perú Producciones.
- PARK, C. (2003). *올드보이 (Old Boy)* [Película]. Show East Co. Ltd, Egg Films, CJ Entertainment, CJ Entertainment, Moho Films.
- PAYNE, J. (1999). *Cuentos cusqueños*. (2ª edición). Centro Bartolomé de Las Casas.
- PROYAS, A. (1994). *The Crow (El cuervo)* [Película]. Miramax, Edward R. Pressman Film, Entertainment Media Investment Corporation, Jeff Most Productions.
- VILCA, E. (2007). *Condenado en la Pequeña Roma*. Cazacor Production.

EN BUSCA DEL GESTO REVELADOR: LO REAL Y LAS TENTATIVAS DE SU TRADUCCIÓN EN “LAS BABAS DEL DIABLO” DE JULIO CORTÁZAR Y *BLOW-UP* DE MICHELANGELO ANTONIONI

IN SEARCH OF THE REVEALING GESTURE: THE REAL AND THE ATTEMPTS AT ITS TRANSLATION IN JULIO CORTÁZAR'S “LAS BABAS DEL DIABLO” AND MICHELANGELO ANTONIONI'S *BLOW-UP*

Gianfranco Rojas Loaces
Pontificia Universidad Católica del Perú
gianfranco.rojas@pucp.edu.pe
<https://orcid.org/0009-0003-2744-2781>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.262>

Fecha de recepción: 28.04.25 | Fecha de aceptación: 29.06.25

RESUMEN

Este ensayo analiza la película *Blow-Up* (1966) del cineasta italiano Michelangelo Antonioni y el cuento “Las babas del diablo” del escritor argentino Julio Cortázar con el objetivo de explicar y reflexionar sobre el diálogo que se establece entre ambos objetos artísticos en torno a la relación conflictiva entre el sujeto como traductor de *lo real* en términos lacanianos. Luego de revisar el carácter de adaptación adjudicado a la película de Antonioni, se propone que dicho conflicto y la desorientación resultante se encuentran presentes en dos dimensiones: por un lado, en la relación entre el acto de “ver” del espectador y la *mirada*, en términos lacanianos, que se propone en la película y en el cuento; por otro lado, en la obsesión de los protagonistas con la “verdad” que se oculta detrás de las fotografías que toman ambos. Se concluye que *Blow-Up* y “Las babas del diablo” comparten el mismo *espíritu*: la reflexión sobre el lenguaje escrito y fotográfico como herramientas simbólicas en la tentativa de asir lo real.

PALABRAS CLAVE: adaptación cinematográfica, Lacan, lo real, Antonioni, Cortázar.

ABSTRACT

This essay analyzes the film *Blow-Up* (1966) by Italian filmmaker Michelangelo Antonioni and the short story “Las babas del diablo” by Argentine writer Julio Cortázar with the aim of explaining and reflecting on the dialogue established between these two artistic works regarding the conflictive relationship between the subject as a translator of *the Real* in Lacanian terms. After reviewing the adaptation character attributed to said film, it is proposed that said conflict and the resulting disorientation are present in two dimensions: on the one hand, in the relationship between the spectator's act of “seeing” and the *gaze* in Lacanian terms that is proposed in the film and in the short story; on the other hand, in the protagonists' obsession with the “truth” hidden behind the photographs they take. It concludes that *Blow-Up* and “Las babas del diablo” share the same spirit: a reflection on written and photographic language as symbolic tools in the attempt to grasp *the Real*.

KEYWORDS: film adaptation, Lacan, the Real, Antonioni, Cortázar.

1. INTRODUCCIÓN

La relación entre cine y literatura ha sido ambivalente desde los orígenes del séptimo arte. El debate clásico en torno a la supuesta “fidelidad” que debe o no debe tener una adaptación cinematográfica con respecto al texto literario de origen fue, durante mucho tiempo, un criterio valorativo importante tanto para los teóricos de la adaptación como para el grueso de espectadores de cine. Asimismo, la comparación entre obra literaria y obra cinematográfica ha suscitado una serie de problemas, sobre todo con adaptaciones que se “alejan” del texto literario original del cual partieron sus directores y guionistas.

El caso de *Blow-Up* (1966) de Michelangelo Antonioni no fue la excepción. En numerosas entrevistas, se le consultó sobre la importancia que tuvo la lectura del cuento “Las babas del diablo” de Julio Cortázar para la creación de su película: “I got the idea for *Blow-Up* from a short story by Cortázar, but even there I changed a lot” (Antonioni, 1996, p. 333). Si bien la lectura del texto de Cortázar constituyó el punto de partida para la creación de *Blow-Up*, la película se perfiló como una obra artística autónoma. Sin embargo, la relación entre texto y adaptación que presentan ambas obras artísticas dista de ser sencilla y no únicamente en lo que respecta al manejo del material narrativo del cuento de Cortázar, por lo que surge la siguiente pregunta: ¿qué elementos formales y simbólicos de la película de Antonioni entablan un diálogo complejo con la propuesta central del cuento de Cortázar?

En el presente ensayo, plantearé que, además de la comparación bajo el criterio de fidelidad en torno al contenido del cuento y de la película, uno de los elementos centrales de la adaptación de Antonioni es el vínculo que mantiene con el *espíritu* del cuento de Cortázar en torno a la posibilidad de “traducción” de *lo real* en términos lacanianos. Como veremos, Antonioni logra captar el *espíritu* cortazariano y comparte su visión en torno a *lo real* como un dominio propiamente inaccesible a partir de una serie de decisiones creativas. Los intentos por asir *lo real* se dan mediante los códigos simbólicos encarnados en el lenguaje y la fotografía, a partir de la fantasía que los lleva a buscar una “verdad” trascendente, pero la desorientación del sujeto evidencia las limitaciones que presenta este acercamiento. Para demostrar esta hipótesis, recurriré al planteamiento teórico sobre la adaptación cinematográfica de José Luis Sánchez Noriega (2004) y el psicoanálisis laciano a fin de analizar e interpretar determinadas escenas de la película de Antonioni junto a fragmentos del cuento de Cortázar.

2. ¿DE QUÉ HABLAMOS CUANDO HABLAMOS DE ADAPTACIÓN? EL *ESPÍRITU* Y EL SIGNIFICADO DE LA FORMA

El teórico de la adaptación, José Luis Sánchez Noriega (2004), propone una interesante tipología de las adaptaciones cinematográficas según el criterio de la “dialéctica fidelidad/creatividad” entre película y texto literario de origen. En esta tipología, las convencionales categorías de adaptaciones “fieles” y “libres” son denominadas por Sánchez como “adaptación como ilustración” y “adaptación libre”, respectivamente. No obstante, las categorías que nos permitirán entender y complejizar la relación entre “Las babas del diablo” y *Blow-Up* son las de “adaptación como transposición” y “adaptación como interpretación”. Por un lado, la primera forma “implica la búsqueda de medios específicamente cinematográficos en la construcción de un auténtico texto fílmico que quiere ser fiel al fondo y a la forma de la obra literaria” (p. 64). Por otro lado, la segunda forma “se aparta notoriamente del relato literario... y, al mismo tiempo, es deudor suyo en aspectos esenciales” (p. 65), lo que conlleva a la creación de un “texto fílmico autónomo que va más allá del relato literario en la medida en se proyecta sobre él el mundo propio del cineasta” (p. 65).

En efecto, el espectador de *Blow-Up* no se encuentra ante una adaptación “fiel” de “Las babas del diablo”, es decir, no se transpone el contenido del texto literario de manera que la obra cinematográfica resulte ser una “copia” del texto. A pesar de que el núcleo de la acción narrativa en ambos objetos artísticos es el supuesto descubrimiento de un hecho insólito por parte de un fotógrafo, *Blow-Up* no se constituye como un reflejo de la articulación de este evento en el cuento; más bien, nos encontramos ante la expresión de un *genio autorial* que tiene “como medio de expresión el cine y que beben en las fuentes de la literatura” (Sánchez, 2004, p. 66). Así, la película de Antonioni se ubicaría dentro de la categoría de “adaptación como interpretación”, esbozada por Sánchez. Si bien el hecho de que el cuento y la película no compartan el mismo título, a diferencia de otras adaptaciones cinematográficas, puede insinuar de antemano dicha categorización, esta no es una condición necesaria para que una película sea una adaptación de un texto literario, pero sí expresa cierto distanciamiento creativo.

De esta forma, siguiendo el planteamiento de Sánchez (2004), Antonioni “crea un texto fílmico autónomo” (p. 65) que contiene, sobre todo, su visión sobre la relación entre la realidad y el arte: el director italiano parte de “una idea inicial [...] que luego se desarrolla de un modo específicamente cinematográfico” (p. 70). Así, aunque Antonioni parte del esquema argumental del cuento, necesita desarrollar una ampliación de la historia con la inclusión de

otros personajes y escenarios para poder expresar su visión. Además, todo texto narrativo presenta, simultáneamente, una historia y una forma determinada de contarla, por lo que es importante notar que en el cuento de Cortázar el aspecto formal tiene mucho peso en la estructura y en la interpretación misma del texto. Desde el primer párrafo del cuento, por ejemplo, se establece una experimentación en el ámbito discursivo a partir de la indecisión del narrador en torno a cómo se debería narrar la historia: “Nunca se sabrá cómo hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera persona del plural o inventando continuamente formas que no servirán de nada” (Cortázar, 2000, p. 201). Los saltos narrativos entre un punto de vista y otro se corresponden, como veremos más adelante, con el tema principal del cuento: la dificultad de asir *lo real* y el intento de hacerlo mediante la fotografía y el lenguaje.

Es importante destacar este último punto debido a la dificultad existente en el proceso de adaptación basado en un texto literario que llama la atención sobre su forma, es decir, sobre el lenguaje *per se*, a saber: “relatos escritos [...] en los que la instancia enunciativa –y, en general, todos los elementos del discurso– detenta el protagonismo, el valor estético del conjunto del texto filmico requiere una adaptación muy activa” (Sánchez, 2004, p. 67). En el caso del cuento de Cortázar, en virtud de su carácter metaficcional, este texto “rompe el hábito del lector tradicional, pasivo [...] en lugar de conducirlo directamente al tema lo desvía con extrañas digresiones” (De Mora, 1991, p. 294).¹ La autorreferencialidad del cuento es patente en tanto llama la atención sobre la propia construcción de un texto narrativo y lo tematiza como parte de la trama. Si bien, para lograr un efecto similar, Antonioni recurre a elementos audiovisuales que analizaré en detalle en la siguiente sección, es importante adelantar que esta experimentación obliga al director a repensar el aspecto formal del cuento para su adaptación al medio audiovisual mediante las herramientas que el lenguaje cinematográfico le proporciona.

De tal modo, se puede aseverar que la visión que Antonioni expresa en *Blow-Up* puede leerse como una interpretación del *espíritu* que encarna el texto de Cortázar: no hay una ruptura radical entre el texto y la película, sino que se produce una obra autónoma que dialoga con el texto literario en torno a la relación con *lo real* que comparten ambos. Al decir que una obra cinematográfica reproduce el *espíritu* de un texto literario, me refiero, en palabras de André

¹ Si bien excede el tema del presente artículo, es importante considerar que esta forma de narración también tiene una relación directa con el carácter fantástico del cuento de Cortázar (véase al respecto Carmen de Mora, 1991). La experiencia de lo fantástico, además, se condice de modo muy interesante con el otro pilar teórico de este trabajo: la experiencia de *lo real* en términos lacanianos.

Bazin, a la reproducción del “significado de la forma” (como se citó en Zecchi, 2012, p. 47). Incluso es posible afirmar que Antonioni reproduce el *espíritu* del cuento de Cortázar y, a su vez, dialoga con este último a partir de una “afinidad ideológica, estética o moral” (Sánchez, 2004, p. 66). Como veremos, esta afinidad radica en plantear la posibilidad de un acercamiento a lo *real* en términos lacanianos.

3. NARRAR-FOTOGRAFIAR EL GESTO REVELADOR O LA POSIBILIDAD DE TRADUCIR LO REAL

La disonancia entre el lenguaje y la posibilidad de captar una realidad trascendente en el cuento y en la película posibilita una lectura en clave psicoanalítica, sobre todo en su faz lacaniana. La división tripartita de la psique humana que propuso Jacques Lacan permite leer el texto y la película como objetos artísticos que reflexionan las formas de asir *lo real* en los roces y los intersticios de lo simbólico, aparte de la construcción de fantasías que buscan suplir una falta constitutiva. Como indica Žižek (2008), “[p]ara Lacan, la realidad de los seres humanos se constituye por la imbricación de tres niveles: lo simbólico, lo imaginario y lo real” (p. 18). En el acercamiento a la realidad (el mundo exterior), el sujeto se encuentra inmerso en la intersubjetividad que implica lo simbólico: el dominio de lo normativo, de la ley, “la segunda naturaleza de todo ser hablante: está ahí, dirigiendo y controlando mis actos” (p. 18). La inserción del sujeto en el orden de lo simbólico se da con su inserción en el lenguaje y sus cadenas de significantes: lo simbólico, así, se perfila como el dominio de las representaciones y de lo codificable.

El orden de lo simbólico, no obstante, presenta fisuras e intersticios que producen un exceso inenarrable e irrepresentable: aquí es donde se manifiesta *lo real*. Como indica Žižek (2011), “[n]o se trata de algo externo que se resiste a ser integrado en la red simbólica, sino de una fisura en la red simbólica misma” (p. 80). El problema reside en que, en tanto se produce una mediación necesaria, el sujeto solo se puede servir de códigos simbólicos para intentar asir la realidad, pero esta última comprende también *lo real* como experiencias transgresoras y pulsionales. Lo real lacaniano, no obstante, no consiste en estas rupturas, pues se trata de un efecto de las grietas de lo simbólico (Žižek, 2011). Este planteamiento es central al concebir, precisamente, los momentos epifánicos en el cuento de Cortázar y en la película de Antonioni donde los protagonistas, sirviéndose de lenguajes diferentes y complejos (la escritura y la fotografía), atisban el efecto de una ruptura dentro de órdenes y dominios que creen manejar

plenamente: ambos personajes experimentan *lo real* y buscan asirlo con dichos códigos simbólicos.

Pese a ello, el orden simbólico no permite una identificación plena con el sujeto, ya que el orden de lo normativo irrumpe y desestabiliza las *fantasías* o el orden imaginario que dota de sentido a la subjetividad, como plantea Lacan (2000) en su concepto del estadio del espejo, vale decir, cuando el infante reconoce una unidad en una imagen externa que, posteriormente, será “castrada” simbólicamente por el lenguaje. En tal sentido, el yo está constituido por una falta que intentará suplir. En este marco, *lo real* es por antonomasia el dominio de lo perdido por el sujeto en tanto es lo que se resiste a la significación. Para suplir esa falta o generar dicha ilusión, el sujeto recurre a las *fantasías*, esto es, al orden imaginario como “una construcción que estimula, que causa el deseo, justamente porque promete recubrir la falta” (Stavrakakis, 2007, p. 77): la fantasía, así, es un simulacro de *lo real*. Esta conceptualización nos permitirá entender la ilusión de “verdad” como una fantasía que causa el deseo de los protagonistas de “Las babas del diablo” y *Blow-Up*, al igual que la distinción entre el acto de ver del espectador de la película y la *mirada* como objeto que causa el deseo del espectador.

Tanto en el cuento de Cortázar como en la película de Antonioni, la relación del sujeto con la experiencia de lo *real* es problemática. En “Las babas del diablo”, Michel reconoce la arbitrariedad del lenguaje cuando se intenta “representar” lo inenarrable sin poder conseguirlo completamente, ya que la cuestión central es cómo determinar lo que se quiere representar: el pasar de las nubes y el encuentro con la pareja adquieren el mismo valor en el momento de su expresión verbal. En ese orden, una alternativa reside en la fotografía y la fantasía del sujeto de capturar una imagen “que atraparía por fin el gesto revelador [*lo real*], la expresión que todo lo resume” (Cortázar, 2000, p. 208). Sin embargo, Michel solo puede acceder a lo que él mismo construye en torno a la apariencia que otorga la fotografía y el lenguaje, es decir, “tanto la mirada [el acto de ver]² como el lenguaje arrojan un disfraz engañoso sobre la realidad” (De los Ríos, 2008, p. 10). Y es precisamente la voz narrativa quien reconoce que la “ficción” que ha creado a partir de su obsesión con un posible trasfondo de la fotografía lo termina por absorber: en su intento de asir lo real, el sujeto se pierde en su propia desorientación, y “el empleo tanto del lenguaje como de la mirada implica aceptar que lo que pongamos en palabras

² Hago esta precisión porque el significado de *mirada*, utilizado en el presente trabajo, no equivale al acto de ver en tanto tal, sino al sentido propuesto por Lacan (1987), tal como veremos más adelante.

y lo que veamos será siempre una especie de traducción de una realidad que parece inaccesible en sí misma” (De los Ríos, 2008, p. 11).

Por esto, no es gratuito que el protagonista del cuento de Cortázar, además de ser un fotógrafo aficionado, trabaje como “traductor”: se trata, entonces, de una traducción simbólica de la realidad llevada a cabo por Michel a lo largo del cuento, con toda la complejidad que esto implica. Esto no es sino “la ingenuidad con que el hombre cree poder adueñarse ya de la realidad (fotografía) ya de las palabras (traducción)” (De Mora, 1991, p. 91). No obstante, la experimentación en el nivel de la forma da cuenta de una reflexión por parte de la voz narrativa en el cuento y, por ende, no se trataría de una “ingenuidad” en un sentido cabal. Con todo, en el juego con las reproducciones, el “gesto revelador” o *lo real* se escapa entre los códigos simbólicos que intentan asirlo al ser un efecto de las fisuras que presentan los mismos.

En lo que respecta a *Blow-Up*, Antonioni ha declarado en muchas ocasiones que la pregunta por la relación entre el sujeto y su experiencia vital fue central en la concepción de su película: “I wanted to question ‘the reality of our experience’” (Antonioni, 1996, p. 89). El cineasta italiano encontró una metáfora ideal del sujeto y su deseo de conocimiento en un fotógrafo, específicamente en la significación que adquiere en el relato de Cortázar: en palabras de Pietro Ferrua (1976), “Antonioni is as much a literary film as Cortázar is a ‘filmic’ writer, therefore a synthesis of these two domains is not at all surprising” (p. 68). Así, el *espíritu* del cuento de Cortázar fue extrapolado a la concepción artística y epistemológica de la realidad que presenta Antonioni, concepción que este último “escribe filmicamente” en *Blow-Up*.

En la película de Antonioni, podemos percibir el conflicto inherente al deseo de traducir simbólicamente *lo real* y la desorientación resultante principalmente en dos dimensiones: por un lado, en la relación del espectador con las imágenes de la película, en la disonancia entre el ver y la *mirada* que se presenta en la película y también en el cuento; por otro lado, en el personaje de Thomas y su obsesión con la fantasía de una “verdad” que se oculta detrás de las fotografías que tomó en el parque o, en términos lacanianos, del deseo de la posibilidad de suplir *lo real*.

3.1. MONJAS, SOLDADOS O MIMOS: EL ESPECTADOR Y LA MIRADA DE *BLOW-UP*

Para explicar el primer punto, recordemos primero la secuencia inicial de la película: en la ciudad de Londres, aparece un auto lleno de mimos estridentes que rompen con la opacidad del paisaje con su movimiento y el bullicio. Inmediatamente después, observamos contrastes

visuales de manera sucesiva: en un mismo plano, vemos a personas (indigentes, quizás) que salen de un dormitorio público y, entre ellos, a una niña corriendo vestida de negro; posteriormente, volvemos a ver a los mimos pasando por una calle y, en el mismo plano, vemos a monjas y soldados caminando.

El espectador se pregunta, entonces, qué es lo que tiene que observar, en qué elemento presentado en el plano tiene que enfocarse. Sin saberlo todavía, los espectadores están realizando la misma actividad investigadora que realizará Thomas a partir del encuentro con la pareja en el parque. Este recurso visual de Antonioni es análogo al trabajo con el lenguaje que Cortázar utiliza para con la voz narrativa de su relato: “qué debemos mirar” se convierte en una cuestión equivalente a “cómo contar esta historia”. En el cuento, esta cuestión es llevada a un extremo cuando el narrador incluye entre paréntesis el registro de sus observaciones del cielo inmediatamente después de la narración de los acontecimientos: “[Michel] salió del número 11 de la rue Monsieur-le-Prince el domingo siete de noviembre del año en curso (ahora pasan dos más pequeñas, con los bordes plateados)” (Cortázar, 2000, p. 203). Vemos, así, que ambos productos artísticos bordean *lo real* desde lo simbólico al desnaturalizar las reglas de la representación, tanto en el uso de los paréntesis como en la yuxtaposición arbitraria de significantes en la película.

En efecto, ¿en dónde enfocamos nuestra mirada? ¿En la historia de Michel o en la forma de las nubes? ¿En las monjas o en los mimos que corren por la calle? Antes de cualquier tentativa de respuesta, es importante reflexionar sobre la concepción de la *mirada* en el marco del planteamiento teórico lacaniano. Lacan (1987) propone como punto de partida una “esquizia entre mirada y visión” (p. 85), es decir, una disonancia fundante entre el acto de ver del sujeto y la *mirada* como dominio que pertenece al objeto del dominio de lo simbólico al que podemos acceder solo a partir de las fantasías. La mirada, así, no reside en el acto del ojo que mira, sino que constituye el objeto de dicho acto; esta escisión entre ver y *mirada* expresa la falta constitutiva del sujeto en el campo de la visión (Evans, 2007, p. 130).

Al igual que la falta, la *mirada* determina al sujeto, por lo que Lacan la identifica con el objeto causa del deseo o el *objeto a*, definido como la función que cumplen los objetos que desea el sujeto y que tiene como característica central su desplazamiento perpetuo. De ese modo, la mirada como *objeto a* es “un objeto desconocido y quizá también por eso el sujeto simboliza en ella de modo tan logrado su propio rasgo evanescente” (Lacan, 1987, p. 91). Es importante entender esto porque las fantasías propias del orden imaginario se articulan en torno

al *objeto a* (Stavrakakis, 2007, p. 83) y, por ende, en torno a la *mirada*: en tanto no es posible el acceso pleno a la *mirada*, el acto de ver trae consigo las fantasías del sujeto que, no obstante, solo sirven como simulacros porque este *nunca mira lo que quiere ver* (Lacan, 1987, p. 109).

Esta distinción conceptual entre el acto de ver y la *mirada* ilumina la disonancia central entre lo que hace el espectador de *Blow-Up* y los planos de la película que se constituyen como objeto causa del deseo, que activan el deseo del sujeto y generan la ilusión de poder satisfacer la falta constitutiva. Una locación que contribuye con esta sensación de desajuste es el estudio fotográfico de Thomas, con su estructura que oscila entre lo simétrico y lo asimétrico, un retrato barroco de objetos, vestuarios y modelos. Del mismo modo, la tienda de antigüedades que Thomas visita sirve como un espacio análogo donde tanto el protagonista como el espectador deben identificar un punto de referencia en medio del caos laberíntico. Si bien la mayoría de los objetos son reconocibles, la yuxtaposición de estos significantes detona una sensación de exceso e incomodidad cercana a *lo real*: los espectadores, en el acto de ver, somos interpelados por la *mirada* que se propone desde la pantalla, que nos recuerda de manera subliminal la falta de significación plena (de acceso a *lo real*) que es propia de la pertenencia al orden de lo simbólico.

Es esta manera de aproximarse a la forma la que modela la percepción de la realidad de Antonioni (1996), y él mismo lo refiere del siguiente modo:

I don't know, in *Blow-Up*, how much content can be separated from form. Since the film deals with how an individual relates to reality, it's obvious that such a reality has to take on a certain shape, it has to be represented somehow, and thus one arrives inescapably at form. (p. 313)

Antonioni logra, en ese sentido, dotar a la forma visual de la película, mediante la fotografía y la disposición de los elementos en el espacio, de un carácter alienante en la experiencia de visualización del espectador. Las formas y los elementos que se presentan son reconocibles como significantes dentro de un código simbólico, pero la *mirada* de la película los propone, en la yuxtaposición y la mezcla, como significantes que hacen posible rupturas y grietas a través de las cuales se atisba *lo real*.

3.2. LA INVESTIGACIÓN DEL FOTÓGRAFO: LA FANTASÍA DEL GESTO REVELADOR

Pareciera que, a diferencia del espectador que se encarga de ordenar con recursos simbólicos la *mirada* que se le propone en la película, Thomas se perfila como un sujeto que domina la realidad mediante su cámara, al menos en el marco de su estudio fotográfico: en tanto fotógrafo

de modas, es él quien decide lo que quiere fotografiar de las modelos que están en su estudio, como se observa en la sesión de fotos que realiza Thomas a la modelo Veruschka donde la *captura*, en un sentido fotográfico y metafórico del término.

Es importante recordar que Thomas, además de su rol como fotógrafo de modas (realizado, sobre todo, con fines económicos), estaba interesado en la fotografía de carácter social-documental (de ahí que pasara la noche en el dormitorio público que aparece en las escenas iniciales de la película). El interés por otro tipo de fotografías connota la búsqueda de una “verdad”, de una realidad que no se encuentra en los vestuarios exóticos y la belleza de las modelos. De igual manera, la fantasía de una “verdad” también insinúa una cierta intención moral por parte de Thomas y de Michel, ya que, aparte de la relación con *lo real*, un elemento central en ambos objetos artísticos será, posteriormente en la ficción, el deseo de resolver un misterio en torno a un posible crimen/delito.

Sin embargo, cuando Thomas toma la fotografía de la pareja en el parque y empieza el desarrollo del conflicto en torno a ella, la posterior obsesión del protagonista y la desorientación ante el supuesto asesinato que ha captado con su cámara demuestran que la realidad nunca fue algo que pudiera captar. Entonces, como señala Robledo (2017), “[e]l parque es un espacio en el que ni Michel ni Thomas pueden dominar la realidad, a diferencia de lo que ocurre con sus espacios particulares” (p. 210). Este espacio, con su amplitud y su coloración, representa el límite de aquello que Thomas puede captar con su cámara y se produce, a partir de esa fotografía, el reconocimiento de un exceso (*lo real*) que el código simbólico no le permite atisbar cabalmente. En el acto de observar las fotografías del parque, Thomas no reconoce que su deseo de plenitud y de acceso a *lo real* (encarnado en la “verdad” del crimen) es motivado, precisamente, por la *mirada* que se ofrece en dichas fotografías, en tanto esta genera la ilusión de satisfacer la falta constitutiva que surge como consecuencia de su inserción en el dominio de los significantes.

La imposibilidad de acceder a *lo real* tiene como principal factor la naturaleza de las herramientas que utilizan tanto Michel como Thomas. El narrador del cuento de Cortázar es consciente de la arbitrariedad (propia de todo lenguaje) de la mirada que ofrece el filtro de la cámara.³ “Michel sabía que el fotógrafo opera siempre como una permutación de su manera

³ Tanto para el cuento como para la película, entiendo (por fines metodológicos) a la cámara fotográfica como una prótesis del ojo y, por ende, del acto de ver. Si bien es posible considerar la existencia de otro nivel de mediación producida por el lente fotográfico, la concibo, sobre todo, como un código simbólico que también produce rupturas donde se atisba *lo real*.

personal de ver el mundo por otra que la cámara le impone insidiosa” (Cortázar, 2000, p. 204). Además, el mismo carácter del protagonista es propenso a las desviaciones imaginativas: “Michel es culpable de literatura, de fabricaciones irreales. Nada le gusta más que imaginar excepciones, individuos fuera de la especie” (p. 209). Esto, evidentemente, se condice con el cuestionamiento constante de la forma en cómo contar la historia: lenguaje y fotografía se perfilan, así, como medios arbitrarios e imperfectos de asir *lo real*. Del mismo modo, Thomas no es consciente de esa “permutación” que identifica el narrador del cuento de Cortázar, es decir, de que los fragmentos que puede captar con su cámara solo adquieren coherencia y significado en el orden de lo simbólico, de que la *mirada* estructura, como *objeto a*, el simulacro de una plenitud o “verdad” en el acto de ver.

Este deseo inevitable de captar el “gesto revelador” pasa de la obsesión con la fotografía y el encuentro con la supuesta verdad (el cadáver en el parque) a la sumisión total del sujeto al excedente que lo desborda. Michel y Thomas pasan de crear sus propias fantasías en torno a la fotografía de la pareja e indagar sobre las mismas a ser absorbidos por esa realidad que han creído captar, lo que los lleva hacia una desorientación total. Ahí reside, precisamente, el *espíritu* que vincula adaptación y texto literario en torno a la reflexión sobre dos “traductores” que creen poder asir *lo real* mediante el orden de lo simbólico como única herramienta posible, motivados por la *fantasía* de satisfacer la falta de significación plena que los constituye como sujetos.

Por un lado, Michel cae en dicha desorientación al expresar que “el orden se invertía, ellos estaban vivos, moviéndose, decidían y eran decididos, iban a su futuro; y yo desde este lado, prisionero de otro tiempo” (Cortázar, 2000, p. 213). Por otro lado, luego del caos visual que representa el intento de (re)crear los acontecimientos desde distintas perspectivas, como se observa en la escena donde Thomas observa sus negativos ampliados en su estudio, el fotógrafo, en el plano picado al final de la película, acepta que su lenguaje (la fotografía), por su propia naturaleza simbólica, no posibilita un acceso pleno al dominio de los mimos jugando tenis con la pelota invisible: *lo real* está más allá de lo que él pueda ver con su cámara, como un efecto de las fisuras e intersticios de dicho lenguaje.

4. CONCLUSIÓN

Por todo lo visto, el *espíritu* que comparten el cuento de Cortázar y la adaptación interpretativa-libre de Antonioni tiene como centro la reflexión en torno a la posibilidad de una traducción simbólica de la experiencia de *lo real*. A partir del análisis de ambos objetos de estudio y del contrapunto resultante, se evidencia que la representación compleja del *espíritu* de “Las babas del diablo” de Julio Cortázar, en la película de Antonioni, se encuentra desplegada, por un lado, en la participación del espectador en la decodificación y la ubicación del punto de referencia de los elementos presentados visualmente; y, por otro lado, en la reflexión acerca de la traducción simbólica de *lo real* que llevan a cabo los protagonistas al tomar al lenguaje y la fotografía como herramientas de captación del exceso que emerge en las grietas de lo simbólico, vale decir, de las cadenas de significantes que reconocen en su yuxtaposición, pero que revelan y ocultan, simultáneamente, ese gesto revelador e inasible.

Ya sea en el cuento de Cortázar como en *Blow-Up*, queda patente que, en tanto sujetos constituidos por una falta, “[e]stamos obligados a alcanzar lo real a través de su simbolización, intentando representarlo, pero de esta manera lo perdemos para siempre” (Stavrakakis, 2007, p. 87). La *mirada* que proporcionan las fotografías se encuentra de antemano escindida del acto de ver del espectador, Michel y Thomas, y causa simultáneamente su deseo de una plenitud (de contacto con *lo real*) que es, no obstante, inalcanzable. La propuesta cinematográfica de Antonioni, así, parte de su interpretación de la significación de la forma en el cuento de Cortázar alrededor de la relación compleja entre el sujeto y *lo real*: Michel, Thomas y los espectadores se hallan en una búsqueda constante motivada por la fantasía del “gesto revelador”, de la experiencia de exceso que se observa en los intersticios de lo simbólico.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANTONIONI, M. (Director). (1966). *Blow-Up* [Película]. MGM.

ANTONIONI, M. (1996). *The Architecture of Vision: Writings and Interviews on Cinema* (C. di Carlo, G. Tinazzi & M. Cottino-Jones, Eds.). Marsilio Publishers.

CORTÁZAR, J. (2000). Las babas del diablo. En *Ceremonias* (pp. 201-215). Epena.

DE LOS RÍOS, V. (2008). Fotografía, cine y traducción en “Las babas del diablo”. *Revista Chilena de Literatura*, (72), 5-27.

DE MORA, C. (1991). El narcisismo del texto en “Las babas del diablo”. En Enriqueta Morillas Ventura (Ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica* (pp. 293-303). Quinto Centenario/Siruela.

- EVANS, D. (2007). *Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano*. Paidós.
- FERRUA, P. (1976). *Blow-up* from Cortázar to Antonioni. *Literature/Film Quarterly*, 4(1), 68-75.
- LACAN, J. (2000). “El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica”. En *Escritos I* (pp. 86-93). Siglo XXI.
- LACAN, J. (1987). “De la mirada como objeto a minúscula. En *Seminario 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis 1964* (pp. 73-126). Paidós.
- ROBLEDO, L. M. (2017). El espacio en *Blow-Up* de Antonioni y en *Las babas del diablo* de Cortázar: Las multirealidades del cine y la literatura. *Cuadernos de Aleph*, (9), 197-217.
- SÁNCHEZ NORIEGA, J. L. (2004). *De la literatura al cine: Teoría y análisis de la adaptación*. Paidós.
- STAVRAKAKIS, Y. (2007). El objeto lacaniano: dialéctica de la imposibilidad social. En *Lacan y lo político* (pp. 69-110). Prometeo Libros.
- ZECCHI, B. (Ed.). (2012). *Teoría y práctica de la adaptación filmica*. Complutense.
- ŽIŽEK, S. (2008). *Cómo leer a Lacan*. Paidós.

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, rastreamos 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 aterra. 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 arrebato 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:

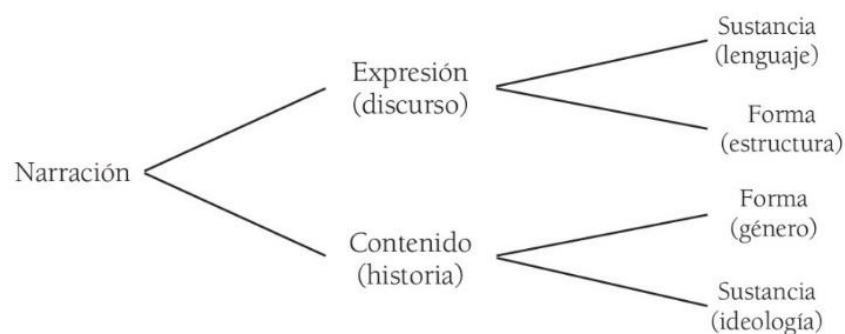
La propuesta de Hjelmslev puede ser extrapolada a cualquier sistema lingüístico o semiótico, de tal manera que podemos distinguir una “sustancia de la expresión” (por ejemplo, el grano de la voz o el diseño tipográfico de la letra), una “forma de la expresión” (por ejemplo, el tono de voz o el tamaño 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.

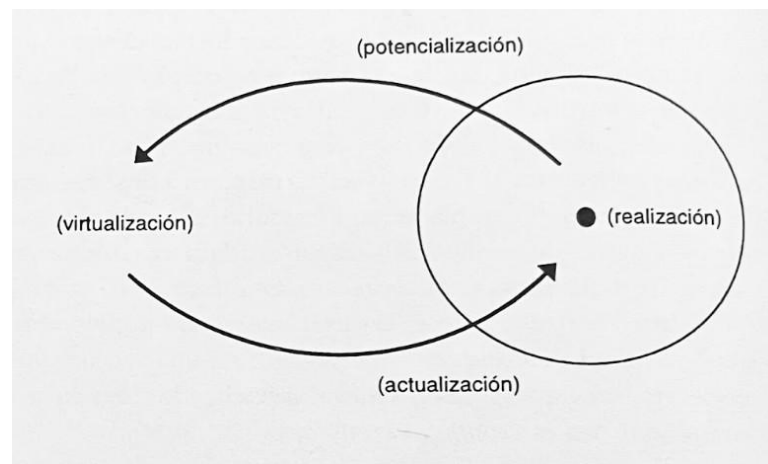
En el modo *potencial*, podemos comprender el horizonte recorrido en este artículo, vale decir, los modos de existencia de la literatura oral en la traducción intersemiótica del cine, y que puede leerse desde la glosemática narrativa de Zavala (2023). La literatura oral, entendida como experiencia única 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.

CLASIFICACIÓN TIPOLOGICA DE *LA NOVIA* COMO ADAPTACIÓN DE *BODAS DE SANGRE* MEDIANTE ELEMENTOS NARRATOLÓGICOS: PERSONAJE Y ACCIÓN

TYOLOGICAL CLASSIFICATION OF *LA NOVIA* AS AN ADAPTATION OF *BODAS DE SANGRE* THROUGH NARRATOLOGICAL ELEMENTS: CHARACTER AND ACTION

Antonio Rodríguez Sánchez
Investigador independiente
antonio.rodriguez.schez@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0000-7199-9745>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.264>

Fecha de recepción: 04.06.25 | Fecha de aceptación: 10.08.25

RESUMEN

Partiendo del análisis de *La novia* como adaptación de *Bodas de sangre*, y de una de las clasificaciones tipológicas existentes sobre las adaptaciones literarias, es pertinente el examen de la posición que esta ocupa en dicha clasificación, con el propósito de determinar qué aspectos resultan sustanciales en el proceso de transfiguración del hipotexto al hipertexto narrativo y señalar los elementos determinantes en dicho proceso. Se trata de delimitar con mayor precisión las transformaciones introducidas por Paula Ortiz y la relación que mantienen con el texto fuente, así como su repercusión en el producto final, manteniendo el foco analítico en el lugar que dichas transformaciones asignan a la obra resultante dentro del marco clasificatorio referido. La perspectiva narratológica permitirá aplicar un criterio de análisis homogéneo a los distintos elementos objeto de estudio y, dentro de estos, la comparación se centrará en las categorías de personaje y acción, con especial atención a la Novia y ciertos acontecimientos y personajes vinculados a ella. La finalidad es determinar el tipo de adaptación que constituye la película según la tipología propuesta por José Luis Sánchez Noriega, mediante las categorías narratológicas mencionadas, y señalar aquellas transformaciones que implican un mayor grado de divergencia entre las obras.

PALABRAS CLAVE: literatura comparada, literatura y cine, teoría de la adaptación, intertextualidad, narratología.

ABSTRACT

Based on the analysis of *La novia* as an adaptation of *Bodas de sangre* and one of the existing typological classifications of literary adaptations, it is pertinent to examine the position it occupies within this classification, with the aim of determining which aspects are substantial in the process of transfiguration from hypotext to narrative hypertext and to point out the determining elements in this process. The aim is to define more precisely the transformations introduced by Paula Ortiz and their relationship with the source text, as well as their impact on the final product, maintaining the analytical focus on the place that these transformations assign to the resulting work within the aforementioned classification framework. The narratological perspective will allow for the application of a uniform analytical criterion to the different elements under study and, within these, the comparison will focus on the categories of character and action, with special attention to the Bride and certain events and characters linked to her. The aim is to determine the type of adaptation that constitutes the film according to the typology proposed by José Luis Sánchez Noriega, by means of the narratological categories mentioned

above, and to point out those transformations that imply a greater degree of divergence between the works.

KEYWORDS: comparative literature, literature and film, adaptation theory, intertextuality, narratology.

INTRODUCCIÓN

En el año 2015 se estrena, en España, la que probablemente sea la adaptación de uno de los textos lorquianos con mayor difusión en el ámbito nacional: *La novia*, que toma como texto de partida *Bodas de sangre*, de Federico García Lorca, y que, junto a *La casa de Bernarda Alba*, constituye una de las tragedias rurales más exitosas del poeta andaluz.

Poseedora de una licenciatura en Filología Hispánica, un Máster en Escritura para Cine y Televisión, y un título doctoral con la tesis *El guion cinematográfico: actualización de sus bases teóricas y prácticas*, Paula Ortiz se distingue por una sólida y amplia formación en el ámbito literario y cinematográfico que le permite articular con solvencia el conocimiento en ambas materias a la hora de realizar adaptaciones literarias; lo que constituye, además, un factor de especial relevancia para el estudio de su adaptación de *Bodas de sangre* a raíz del dominio de ambos campos artísticos. Llega a afirmar, en tal sentido, que “[e]n el cine, encontraba el vehículo más intenso y evocador, pero fue después de estudiar Filología cuando acabé derivando en el cine, en la parte más pegada a la literatura: el guion” (Durán, 2024, s/p).

Mediante este largometraje, que alcanzó un notable éxito de crítica, —Martínez (2015), Bonet Mojica (2015), Bermejo (2015), Vidal (2015)¹—, la directora expresó su intención de “abrir el mundo apabullante que tiene Lorca” (Colectivo Rousseau, 2015, s/p), propósito que, finalmente, se ha materializado y consiguió erigirse como “una de las grandes figuras de nuestro cine, arriesgada, intensa y sobrecogedora, un homenaje a Lorca y canto de amor al cine inigualables” (Marco, 2017, pp. 610-611).

A partir del manifiesto interés de Ortiz por la obra de Lorca, se estudiará en las presentes páginas la adaptación que realiza de *Bodas de sangre*. Para ello, se empleará un enfoque narratológico debido a su enorme operatividad en el análisis filmico (Zavala, 2015, pp. 7-8; Chatman, 1990, pp. 162-163), pues, siguiendo a Carmen Peña-Ardid (1992), dentro de la evolución de las distintas líneas comparatistas basadas en el estudio del teatro, es posible

¹ Críticas publicadas en el *Diario el Periódico*, *Diario La Vanguardia*, y en las revistas *Cinemanía* y *Fotogramas*, respectivamente.

identificar una etapa en que el enfoque experimenta una transformación significativa, pues el texto teatral comienza a ser abordado como una manifestación eminentemente literaria (pp. 60-61). En suma, indica José Luis Sánchez (2018) que “una ficción es un relato o narración de unos sucesos reales o ficticios” (p. 46). De este modo, resulta posible tomar estas palabras como fundamento de una perspectiva que legitima, en gran medida, la adopción del enfoque narratológico empleado en la presente investigación para el tratamiento del texto dramático.

Dentro de la inmensidad de aspectos comparativos del prisma narratológico, se atenderá únicamente a la categoría de los personajes, la cual se pondrá en relación con la de los actores/agentes y los acontecimientos —tomando las definiciones de Chatman, Tomashevski, Gaudreault & Jost, entre otros—, aunque el foco de la investigación recaerá sobre esta primera categoría y se aludirá a las demás como complementos de los razonamientos que se exponen.

Entre la pluralidad de personajes de la obra, el análisis se centrará en la Novia, pero sin desatender a aquellos otros cuya intervención resulta determinante en algunas de las instancias que se comenten. Los acontecimientos, por su parte, también han sido objeto de selección —si bien bajo un criterio parcialmente más flexible y manteniendo su enfoque en la operatividad narrativa—, siempre en relación con los personajes que se someten a estudio.

Dado que el cine transfiere la obra literaria a su propio sistema semiótico, lo cual supone una “nueva manera de descubrirla” (Villegas López, como se citó en Pulido, 2002, p. 109), la presente investigación tiene como objetivo determinar el tipo de adaptación que constituye la película según la tipología propuesta por José Luis Sánchez (2004), así como identificar, dentro de los elementos anteriormente mencionados, aquellos cambios que implican un mayor grado de divergencia o convergencia entre la obra cinematográfica y el texto original de Lorca en aras de comprender las relaciones presentes entre ambos medios cuando se da la adaptación (Rodríguez, 2005, p. 84).

LOS PERSONAJES COMO CATEGORÍA NARRATOLÓGICA DE COMPARACIÓN: EL CASO DE LA NOVIA

Atendiendo, en un primer lugar, al conjunto de la narración, se observa que el núcleo de la acción dramática, configurado a través de la tríada protagónica, permanece casi inalterado en la adaptación cinematográfica, precisamente porque la exasperación emocional de sus personajes ante los sucesos acontecidos constituye la centralidad de toda la acción; vale decir, es el motor narrativo. La supresión de esta dimensión emocional implicaría, de forma irremediable, el distanciamiento absoluto del referente literario. En este sentido, resulta

pertinente considerar las afirmaciones de Lázaro Carreter (2000), quien sostiene que los personajes de Lorca son “vértices de una estructura, de unas relaciones que reconocemos como verdaderas, desde un punto de vista nacional y ampliamente humano” (p. 20). De este modo, subraya que, sin dicha dimensión relacional de los personajes, se desmoronaría la configuración propia de la tragedia clásica en la que se basa la obra y, por consiguiente, la adaptación cinematográfica.

Se debe centrar el enfoque comparativo, como resultado, en la esfera de los personajes, dado que se haya en esta algunos de los elementos que permiten delimitar la distancia entre la obra fuente y su adaptación. En el marco de la concepción clásica de la obra, diversos investigadores han señalado el vínculo existente entre *Bodas de sangre* y la tragedia clásica — Lázaro Carreter (2000), González del Valle (1971), Azcue (2003), Alcalde (2019), Gil-Albarellos Pérez-Pedrero (2018)—; mientras que otros la circunscriben a una serie de aspectos específicos, pero lo que interesa destacar de esta línea de planteamientos es el hecho de que algunos, como Emilio Bejel (1978), advierten que debe evitarse la referencia de “héroe” dentro de *Bodas de sangre* (p. 312). Esta postura puede vincularse con una de las ideas planteadas por Boris Tomashevski (1982) acerca de este término: “El héroe nace de la organización del material de una trama, y es por una parte un medio para enlazar motivos, y por otra una especie de motivación de carne y hueso entre los motivos” (p. 206).

En este ámbito se identifica otro punto de distanciamiento entre la adaptación cinematográfica de Paula Ortiz y el texto fuente. La cineasta estructura su obra filmica como una secuencia de acontecimientos estrechamente vinculados a una serie de personajes; sin embargo, en el marco de esta configuración se erige un eje dramático fundamental: la relación entre Leonardo y la Novia. Así, el espectador es conducido a lo largo del metraje junto a la Novia, cree comprender sus sentimientos, percibe sus emociones y aumenta el grado de empatía con su experiencia. Esto se debe, fundamentalmente, a la aplicación de una focalización interna —de acuerdo con el esquema planteado por Rimmon-Kenan (1983, pp. 74-82)— y, además, de carácter variable (Gaudreault & Jost, 1995, p. 139).

Entonces, no se presenta en la obra cinematográfica ninguna perspectiva que no forme parte intrínseca de la historia toda vez que Lorca incorpora, en su obra, elementos simbólicos dotados de voz propia que intervienen activamente en la trama, como es el caso de la Luna, de los cuales Ortiz prescinde deliberadamente y que se corresponderían con una focalización múltiple. En este contexto, es la Novia el agente interno que, a su vez, adquiere un valor

funcional en el desarrollo narrativo. Esta premisa encuentra respaldo en las palabras de Darío Villanueva (1989), quien sostiene que “el narrador no hará uso de ninguna información referente a la historia que no esté avalada por la perspectiva de uno o varios personajes selectos” (p. 25), perspectiva que, en la película, corresponde al entorno más cercano de la protagonista y a ella misma.

Retomando el planteamiento de Tomashevski (1982) mencionado, Félix Ríos (2016) destaca la interpretación de Greimas y Courtés, y la considera la más útil desde la perspectiva semántica, lo que le lleva a proponer el término de “actor”. A partir de esta terminología y su desarrollo conceptual, es posible identificar, tanto en la película como en el texto, una serie de actores de diversa tipología y de los que resulta pertinente destacar aquellos que presentan variaciones significativas entre ambas obras. De este modo, actores individuales figurativos presentes en la obra teatral, como el cuchillo, entre otros, conservan su existencia en la adaptación cinematográfica, así como su significado y los acontecimientos que desencadenan. No obstante, debido al proceso de mostración inherente a la semiótica cinematográfica, su carga actancial se ve acrecentada, ya que es el cuchillo —que presenta el mismo simbolismo que en el texto lorquiano— el elemento que vehicula la muerte de Leonardo. Se observa, por tanto, una serie de categorías paralelas entre la película y la obra teatral, aunque con una mayor carga actancial en la adaptación habida cuenta de la presencia del sistema semiótico propio de la cinematografía (Stam, 2014, p. 40).

Así, Gaudreault y Jost (1995) establecen una serie de distinciones entre la mostración escénica y la cinematográfica, de las cuales resulta pertinente destacar la referente al proceso de mostración, debido a que permite complementar la perspectiva previamente expuesta:

b) La cámara que filma la interpretación del actor cinematográfico puede, gracias a la posición que ocupa, o, aún más, por simples movimientos, intervenir y modificar la percepción que tiene el espectador de la prestación de los actores. Puede incluso, como hemos podido ver muchas veces, forzar la mirada del espectador y, dicho en una sola palabra, dirigirla. (p. 34)

Es en el plano actancial donde se identifica otra particularidad de la visión de Ortiz, y a la que Lara Campo Marco (2017) califica como “brillante” (p. 614). La cineasta opta por aunar tres actores presentes en el texto fuente —la Mendiga, la Luna y la Muerte (pp. 613-614)— en una única figura: la Mendiga.² Esta decisión conlleva la adquisición de ciertas líneas

² La condensación de múltiples personajes en un solo actante no constituye un recurso infrecuente en las adaptaciones cinematográficas cuyo hipotexto resulta ser una obra teatral. Un ejemplo reciente de reconocido prestigio es la adaptación de *Macbeth*, dirigida por Joel Coen (2021), en la cual las tres brujas del texto original son fusionadas en una única figura y, a su vez, mantienen su función simbólica y narrativa dentro del relato.

de diálogo de la Luna por parte de la Mendiga, así como algunos elementos de su caracterización. Tales elementos responden a la figura de la Luna como presagio de muerte — “el mito luna-muerte es ya algo más que mito, se ha “celebrado”, es “sacramentum” [...] Es, en una palabra, rito” (Álvarez de Miranda, como se citó en Lázaro Carreter, 2000, p. 36)—, y como actor ya presente en la narración lorquiana, pero también como actor agente que proporciona a la Novia y al Novio los cristales, objetos decisivos para la culminación de la tragedia.³ Esta relectura se complementa con la identificación, ya en el clímax de la película, del personaje de la Novia con la propia Mendiga, lo que supone una confluencia de las categorías actanciales de muerte, amor prohibido y destino. Así, la Novia, en la adaptación cinematográfica, se transforma en la Mendiga: envejece y, por último, muere; se convierte simbólicamente en la Luna y físicamente en la Mendiga, en muerte y soledad.

Como se ha expuesto, el personaje de la Novia adquiere una nueva categoría en la adaptación de la cineasta zaragozana. En relación con los personajes femeninos en el texto lorquiano, Lázaro Carreter (2000) indica que estos se ven reducidos físicamente “al igual que en otras tragedias, a un espacio interior y a una actitud estática” (p. 38); y a esta caracterización cabría añadir una actitud sumisa:

NOVIA

Estoy contenta. Cuando he dado el sí es porque quiero darlo.

MADRE

Naturalmente. (*Le coge la barbilla*). Mírame.

PADRE

Se parece en todo a mi mujer.

MADRE

¿Sí? ¡Qué hermoso mirar! ¿Tú sabes lo que es casarse, criatura?

NOVIA

(*Seria*)

Lo sé.

MADRE

Un hombre, unos hijos y una pared de dos varas de ancho para todo lo demás.

NOVIO

³ Resultaría pertinente plantear una problematización en torno a la categoría actancial de la Luna en la obra de García Lorca, pues su naturaleza puede presentar cierta ambigüedad a la hora de determinar si debe considerarse un actor figurativo o no figurativo; y, en segundo lugar, si debe ser entendida como un actor agente o paciente. La particularidad de su papel, dentro de la obra y la adaptación, justificaría este análisis.

¿Es que hace falta otra cosa?

MADRE

No. Que vivan todos, ¡eso! ¡Que vivan!

NOVIA

Yo sabré cumplir.

(García Lorca, 2000/1933, p. 81 [Acto I cuadro 3])⁴

Añade Lázaro Carreter (2000) que “[l]o exterior, el dinamismo exterior corresponde a los hombres. Frente a la casa, el bosque. Porque el dinamismo interior, el que supone la sublevación ante la norma, el quebrantamiento del orden establecido, anida y brota de la mujer” (p. 34). Partiendo de esta premisa, la cineasta decide completar la caracterización de la Novia mediante la inclusión de ciertos elementos que transforman su condición; así, el personaje adquiere presencia en parajes exteriores, junto al Novio y Leonardo, tal y como se evidencia mediante la analepsis del filme, que la muestra junto a ambos personajes en su niñez (Ortiz, 2015, 0h 05min 53s – 0h 06min 16s).

El encierro de la Novia en un dinamismo interior debe comenzar en la edad adulta tras su casamiento, situación que ella infringe mediante la búsqueda de libertad cuando decide huir con Leonardo. Se produce, asimismo, una nueva trasgresión en el clímax de la obra cuando contempla al personaje de la Mendiga —figura que representa a ella misma, como se ha señalado (Ortiz, 2015, 0h 30min 50s)—, es decir, ya no habita en ningún interior, sino que está, de la manera más literal posible, en el limbo, espacio indefinido que refleja su condición existencial.

La particularidad de este enfoque distintivo en la adaptación cinematográfica se refuerza al considerar que, como indica Emilio Bejel (1978), en la obra teatral los personajes masculinos y femeninos cumplen funciones dramáticas en planos diferenciados dentro de la dialéctica: los masculinos en la externa y los femeninos “sintetizan el conflicto y completan el proceso dramático-dialéctico de la tragedia” (p. 315); mientras que la película de Ortiz expande la categoría del conflicto entre el individuo y la colectividad para incluir en ella a la Novia, que queda dotada de un papel activo dentro de esta. En ese sentido, la propia cineasta declara lo siguiente: “Con *La Novia*, intenté adentrarme en esas fuerzas oscuras en lo femenino, con un

⁴ A partir de este punto, todas las citas correspondientes a esta edición se referenciarán de acuerdo con un sistema abreviado. Para garantizar mayor claridad, se empleará una notación que incluirá, entre paréntesis, el título abreviado de la obra, seguido del acto en números romanos, la escena en números arábigos y el número de página(s) correspondiente(s).

personaje que tira hacia fuerzas oscuras y violentas, hacia un impulso de muerte... Y creo que lo interesante es que eso lo haga una mujer” (Aparicio, 2023, p. 126); lo que lleva a considerar al personaje de la Novia como protagonista de la adaptación.

En efecto, ciertos elementos propios del sistema semiótico inherente a la cinematografía permiten una exploración de la psique de los personajes, tal como sucede con la Novia, de quien, a través de primeros planos para evocar la introspección, se exploran las tensiones internas propias de la disyuntiva en la que se encuentra (Ortiz, 2015, 0h 31min 0s [y] 01h 20min 10s).

De nuevo, tales dudas se infieren en el texto de Lorca en escenas como la preparación del banquete previo a la boda, pero Paula Ortiz se sirve principalmente de la mostración para caracterizar al personaje y esbozar su personalidad y sus deseos. Dicha mostración se trataría, por ende, de una categoría complementaria a la narración; un gesto creativo que construye el mundo ficcional a través de la escenificación visual (Gaudreault & Jost, como se citó en Stam, 2014, p. 80).

A esta instancia contribuye el hecho de que la focalización interna de la película sea, por antonomasia, subjetiva y que predomine la visión del sujeto aludido (Ríos, 2016, p. 63): la Novia. Pese a ello, constituye un punto de confluencia, entre el texto de Lorca y la adaptación, la pluralidad de ideologías mostrada a través de los personajes: en el caso de Lorca, es debido a una focalización múltiple; en el de Paula Ortiz, a una focalización fija, pero variable, centrada en la Novia.⁵ Se trata, pues, de procesos narrativos distintos con un resultado convergente.

De modo complementario a este planteamiento, si se atiende a otro de los personajes principales, se observa que Lorca decide estructurar el desenlace de su tragedia dotando al Novio de un cierto grado de ignorancia ante la circunstancia sentimental en la que se encuentra inmersa la Novia, lo que desencadena, según Bejel (1978), “la anagnórisis [...] de la función Oponente” (p. 312), momento en que el personaje finalmente comprende la magnitud de la situación a la que se enfrenta. Ante esto, el Novio no manifiesta sorpresa alguna aun cuando observa la evasiva actitud de la Novia durante los preparativos del banquete (*Bodas*, II. 2, pp. 129-130), y ni siquiera cuando la Mujer le pregunta por Leonardo, ausente entonces:

⁵ Este planteamiento puede ser sustentado, además, desde una perspectiva metacinematográfica y tomando en consideración el propio título del filme, *La novia*, que sitúa de antemano a uno de los personajes en una posición central de la narración. Asimismo, dado que la trayectoria cinematográfica de la directora ha privilegiado constantemente a protagonistas femeninas, no resulta sorprendente que, en este caso, se mantenga dicha orientación (Aparicio, 2023, p. 124).

MUJER

¿Pasó por aquí mi marido?

NOVIO

No.

MUJER

Es que no lo encuentro y el caballo no está tampoco en el establo.

NOVIO

(*Alegre*)

Debe estar dándole una carrera.

(*Bodas*, Acto II cuadro 2, pp. 130-131)

Paula Ortiz, por su parte, modifica de manera sustancial esta instancia, ya que atribuye al personaje del Novio una sombra de celos desde un inicio, hecho que imprime una ligera pátina de sospecha sobre el personaje. A su vez, ello conlleva a una disminución sustancial de la carga anagnórica, porque el vínculo entre la Novia y Leonardo se evoca al inicio del filme mediante una analepsis que sirve para caracterizar indirectamente a ambos y, también, como punto de referencia narrativo sobre el cual se articulan el resto de los acontecimientos funcionales de la trama (Ortiz, 2015, 0h 6min 10s).

ALGUNOS ACONTECIMIENTOS DEL RELATO EN *LA NOVIA*: RELACIONES CON OTRAS CATEGORÍAS E IMPLICACIONES NARRATIVAS

Retomando la noción de focalización interna en la adaptación cinematográfica, se identifican ciertos acontecimientos que presentan variaciones respecto a *Bodas de sangre*, como es el caso de la muerte de Leonardo, los cuales resultan ser de gran operatividad en el análisis comparativo. Así, García Lorca adopta como estrategia la descripción del suceso —en lugar de la representación visual—, y recurre a la narración de su muerte a través de otros personajes, entre los cuales destacan la figura de la Niña y, de manera preeminente, la Mendiga:

MENDIGA

Yo los vi; pronte llegan: dos torrentes

quietos al fin entre las piedras grandes,

dos hombres en las patas del caballo.

Muertos en la hermosura de la noche.

(*Con deleitación.*)

Muertos sí, muertos.

[...]

MENDIGA

Flores rotas los ojos, y sus dientes
dos puñados de nieve endurecida.
Los dos cayeron, y la novia vuelve
teñida en sangre falda y cabellera.
Cubiertos con dos mantas ellos vienen
sobre los hombros de los mozos altos.
Así fue; nada más. Era lo justo.
Sobre la flor del oro, sucia arena.
(*Bodas*, Acto III cuadro 2, pp. 164-165)

La cineasta, no obstante, opta por representar explícitamente la muerte de Leonardo y el Novio (2015, 01h 20min 15s – 01h 22min 0s), una decisión que dista de ser superficial, pues refuerza nuevamente la focalización fija que se da a lo largo de toda la película en el personaje de la Novia y en la que se conjugan los procesos de narración y mostración. Dicha focalización se representa de manera variable en *Bodas de sangre*, debido —entre otros motivos— a que es la Mendiga quien revela al lector-espectador el desenlace trágico del personaje.

Al centrar la atención en los personajes inscritos en la categoría previamente señalada de los actores, cabe establecer una relación entre estos y los acontecimientos en los que intervienen. En oposición a la mostración, y atendiendo al personaje de la Novia, se advierte una diferencia —en apariencia menor— entre ambas obras, a saber: la omisión deliberada de la escena de carácter explícitamente sexual en el texto de Lorca. De este modo, el romance apasionado y prohibido se representa de modo alusivo, evocado a través de intervenciones como la siguiente:

LEONARDO

También yo quiero dejarte
si pienso como se piensa.
Pero voy donde tú vas.
Tú también. Da un paso. Prueba.
Clavos de luna nos funden
mi cintura y tus caderas.

(*Toda esta escena es violenta, llena de gran sensualidad.*)

(*Bodas*, Acto III cuadro 1, p. 156)

Paula Ortiz (2015) emplea de manera clara la mostración como recurso esencial para representar el encuentro furtivo entre los amantes, el cual, en la obra teatral, es únicamente sugerido (01h 09min 36s). Esta elección tiene como consecuencia directa un incremento en la connotación de la Novia como actor agente dentro de la narración, es decir, aumenta su carga actancial en la medida en que se muestra de manera explícita uno de los acontecimientos funcionales primarios de la narración, concretamente aquel que terminará por desencadenar la tragedia.

Lázaro Carreter (2000), por su lado, afirma que “los personajes que sobre él se mueven [sobre el plano de sustentación de la obra] son otros más en el cortejo de los seres trágicos que en el teatro de García Lorca aparecen como marionetas movidas por el “*fatum*”” (p. 32). No obstante, y como se ha argumentado, la adaptación introduce diversos procedimientos — particularmente la focalización fija en el personaje de la Novia y la reconfiguración de ciertos binomios acontecimiento-actor—, los cuales conducen al tratamiento de sus personajes desde un punto de vista de igualdad con la narración (Todorov, como se citó en Gaudreault & Jost, 1995, p. 138) y, más bien, se alejan de esa concepción de “marionetas”. Así, Paula Ortiz otorga a los personajes el mando de su propio destino y, por muy trágico que este resulte ser, cuando llega, el desenlace mantiene una consonancia lógica de causalidad coherente con la caracterización de aquellos.

CONCLUSIONES

De acuerdo con las categorías analizadas, la adaptación realizada por Paula Ortiz se inscribe en el tipo de adaptación libre, que se caracteriza por conservar una relación reconocible con la obra original, según la tipología de adaptaciones literarias propuesta por José Luis Sánchez (2004, p. 75). Sin embargo, hay modificaciones en la configuración narrativa de la obra cinematográfica que la alejan del hipotexto lorquiano, sin que ello implique una ruptura total, pues mantienen una relación sustancial con este. En este sentido, la adaptación podría también ser parcialmente clasificada dentro del grupo de adaptaciones integrales que mantienen de forma manifiesta el referente teatral (pp. 74-75), pero siempre que se atienda a la relación explícita entre hipotexto e hipertexto.⁶

Por esta razón, el análisis de los elementos narrativos se presenta como la estrategia más adecuada para determinar el grado de libertad en la adaptación cinematográfica, dado que,

⁶ Se sigue la definición del término propuesta por Genette (1989, pp. 14-15) y Stam (2014, p. 71).

pese a las referencias explícitas al texto original, permite una comparación de elementos específicos dentro de categorías equivalentes. Se vuelve imprescindible, entonces, una delimitación más rigurosa de los aspectos a analizar, así como una definición precisa del umbral que separa una categoría de otra, especialmente al desarrollar una teoría de la adaptación literaria que integre de modo coherente los textos de naturaleza teatral.

Según ha señalado la propia cineasta, “ningún verso de Lorca está reescrito”, limitándose las modificaciones a las “conexiones” entre ellos (Universitat de Barcelona, 2016, s/f), pero, como se ha demostrado, cualquier modificación, por mínima que sea, dentro de una de las categorías narratológicas, repercute en las demás. De ahí que sea necesario reconfigurar todo un entramado narrativo que, aunque pueda parecer fiel al texto original, introduce transformaciones sustanciales en categorías de importancia capital —el tipo de focalización o la carga actancial de ciertos actores, así como las implicaciones que de ello derivan—. Esto, a su vez, configura una perspectiva particular de la obra que se aparta del hipotexto lorquiano en dimensiones significativas.

En este punto, resultan evidentes las modificaciones introducidas por Paula Ortiz toda vez que altera el tipo de focalización del texto teatral al optar por una focalización fija variable, materializada principalmente a través de la mostración y, en particular, mediante el empleo de primeros planos de larga duración y marcado carácter reflexivo, lo que incrementa la carga actancial de la figura de la Novia y la eleva a la categoría de protagonista. Asimismo, algunas transformaciones en el plano actancial se manifiestan en la integración de varios actores en un único personaje, hecho que refuerza, también, su carga actancial. El uso constante de la mostración incide directamente en el desarrollo de acontecimientos del relato y en la relación que se establecen entre estos y los personajes; de modo que, en el clímax de la película, el fallecimiento de Leonardo se distancia de la concepción lorquiana de *fatum*; antes bien, se presenta como un desenlace ligado —en mayor grado— a las propias acciones de los personajes.

A pesar de las limitaciones inherentes a la extensión del análisis desarrollado, esta reflexión justificaría la necesidad de continuar trabajando en la teoría de la adaptación con el propósito de establecer tipologías cada vez más integradoras desde la perspectiva de los géneros literarios y más específicas en relación con los elementos que determinan la distancia resultante entre obras. Así, una propuesta integral que contemple de manera exhaustiva el entramado narrativo, el relato, podría constituirse mediante la aplicación práctica del análisis

tipológico, pues ello permitiría explicitar los límites entre las distintas categorías de adaptación con mayor precisión.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- APARICIO, B. (2023). Entrevista a Paula Ortiz. *Filanderas. Revista Interdisciplinar de Estudios Feministas* (8), 123-130.
- BEJEL, E. (1978). Bodas de sangre y la estructura dramática. *Thesaurus: Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 33(2), 309-316.
- CAMPO, L. (2017). “La Novia” de Paula Ortiz. Lorca y “Bodas de sangre” hechos cine. En E. Gambi Giménez & M. Marcos Ramos (Coords.), *IV Congreso Internacional Historia, arte y literatura en el cine en español y portugués. Estudios y perspectivas* (pp. 607-626). Centro de Estudios Brasileños.
- CHATMAN, S. (1990). *Coming to terms. The rhetoric of narrative in fiction and film*. Cornell University Press.
- COLECTIVO ROUSSEAU. (30 de mayo de 2015). *La Novia (Entrevista con Paula Ortiz)* [Entrevista]. <https://www.colectivo-rousseau.org/articulos-de-opinion/la-novia-entrevista-con-paula-ortiz/>
- DURÁN, L. (27 de marzo de 2024). *Entrevista a Paula Ortiz Álvarez. Directora de cine*. Revista Crítica. <https://www.revista-critica.es/2024/03/27/entrevista-a-paula-ortiz-alvarez-directora-de-cine/>
- GARCÍA LORCA, F. (2000). *Bodas de sangre*. Espasa-Calpe. (Obra original publicada en 1933).
- GAUDREAU, A., & JOST, F. (1995). *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Paidós.
- LÁZARO CARRETER, F. (2000). Introducción. En F. García Lorca, *Bodas de sangre* (pp. 9-41). Espasa Calpe.
- ORTIZ, P. (Dir.). (2015). *La novia* [Película]. Get In The Picture Productions, Mantar Film, Televisión Española.
- PULIDO, G. (2002). Los fundamentos teóricos de la relación entre el teatro y el cine en España: de la adaptación a la transcodificación. *Anales de la Literatura Española Contemporánea, ALEC*, 27(1), 103-120.
- RIMMON-KENAN, S. (1983). *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. Methuen.
- RÍOS, F. J. (2016). *Narratología. Metodología del análisis narrativo*. Vereda Libros.

- RODRÍGUEZ, M. E. (2005). Teorías sobre adaptación cinematográfica. *El Cuento en red: Estudios sobre la Ficción Breve*, 12, 82-91.
- SÁNCHEZ, J. L. (2004). *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Paidós.
- SÁNCHEZ, J. L. (2018). *Historia del cine. Teorías, estéticas, géneros* (3.^a ed.). Alianza editorial.
- STAM, R. (2014). *Teoría y práctica de la adaptación*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- TOMASHEVSKI, B. (1982). *Teoría de la literatura* (M. Suárez, Trad.). Akal. (Obra original publicada en 1928).
- UNIVERSITAT DE BARCELONA. (7 de marzo de 2016). *Paula Ortiz: «Cuando no tienes recursos, suples el dinero con tiempo. A menudo tengo la sensación de que hacemos auténtica orfebrería»* [Entrevista].
https://www.ub.edu/web/ub/es/menu_eines/noticies/2016/entrevistes/paula_ortiz.html
- VILLANUEVA, D. (1989). *El comentario de textos narrativos: la novela*. Júcar.
- ZAVALA, L. (2015). *Narratología y lenguaje audiovisual*. Universidad Nacional de Cuyo.

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 p rfida 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 est  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.

EL GUION COMO OBRA DE ARTE LITERARIA: CONSIDERACIONES Y APROXIMACIONES PARA UN ANÁLISIS HERMENÉUTICO DEL TEXTO CINEMATOGRAFICO¹

THE SCREENPLAY AS A WORK OF LITERARY ART: CONSIDERATIONS AND APPROACHES FOR A HERMENEUTIC ANALYSIS OF THE CINEMATIC TEXT

Estefano Rodriguez Chug

Universidad Nacional Mayor de San Marcos/Universidad Privada del Norte

<https://orcid.org/0000-0002-2599-7367>

estefano.rodriguez@unmsm.edu.pe / estefano.rodriguez@upn.edu.pe /

estefano.guiones@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.266>

Fecha de recepción: 11.05.25 | Fecha de aceptación: 15.07.25

RESUMEN

El guion cinematográfico ha venido ganando relevancia en el ámbito de la discusión académica en los últimos años con diversos estudios que buscan su revaloración como una obra literaria autónoma, separada de la película. Aunque estas investigaciones postulan al guion como un texto con estatuto artístico, aún no existe un enfoque sistemático que detalle las categorías a considerar para su análisis inmanente. En el presente artículo se trabajarán algunas categorías que permitan sistematizar el estudio del guion desde una perspectiva hermenéutica a partir de la premisa de que toda obra de arte debe expresar un sentido de unidad, y cuyos elementos constitutivos se encuentren cohesionados de manera interdependiente y armónica. El estudio plantea consideraciones replicables y objetivas a las que debe atender todo aquel que busque valorar cualitativamente un guion de cine.

PALABRAS CLAVE: Guion cinematográfico, análisis hermenéutico, géneros literarios, obra artística, estudios cinematográficos.

ABSTRACT

The screenplay has been gaining relevance in academic discourse in recent years, with various studies seeking to revalue it as an autonomous literary work, separate from the film. Although these investigations posit the screenplay as a text with artistic status, there is still no systematic approach that details the categories to be considered for its immanent analysis. This article will address several categories that allow for the systematization of screenplay study from a hermeneutic perspective, based on the premise that every work of art must express a sense of unity, and that its constitutive elements must be cohesively integrated in an interdependent and harmonious manner. The study proposes replicable and objective considerations that should be taken into account by anyone seeking to qualitatively evaluate a film screenplay.

KEYWORDS: Screenplay, hermeneutic analysis, literary genres, artistic work, film studies.

¹ El presente artículo forma parte del marco teórico de mi tesis doctoral, la cual viene siendo trabajada en el programa académico del Doctorado en Literatura Peruana y Latinoamericana de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

1. EL GUION COMO FORMA DE ARTE LITERARIO

Se ha dicho varias veces que el guion cinematográfico requiere de una escritura desapasionada en términos estilísticos. Docentes de guion en muchas universidades y talleres de escritura suelen afirmar que la construcción del mismo se basa en la ejecución de una prosa desprovista de emotividad, pues lo que se busca no es cautivar con las palabras, sino ayudar a un equipo de rodaje, conformado por artistas y técnicos, a entender la historia y poder, a través de su quehacer, convertir esas palabras en imágenes y sonidos significantes. Por ello, el guion se ha posicionado, en el ámbito de la industria audiovisual, como un texto meramente descriptivo, cuya presentación pormenorizada de acciones y diálogos busca narrar exclusivamente aquello que es tangible o susceptible a ser filmado.

Es innegable que el guion está supeditado a la película, ya que es su principal razón de ser. Es un texto de la transitoriedad: “no está concebido para durar, sino para desaparecer, para convertirse en otra cosa” (Vanoye, 1996, p. 9). Es decir que, para algunos, el guion es creado para morir tras el rodaje o para ser desechado cuando cumple su fin pragmático (Carrière & Bonitzer, 1991). Algunos podrían equiparar su estado efímero con el del texto dramático, concebido para ser montado en escena; sin embargo, a diferencia del teatro, el texto dramático no es descartado una vez montada la obra en un proscenio. Las obras de teatro, por el contrario, han ocupado un puesto privilegiado en el canon literario a lo largo de la historia, a diferencia del guion de cine que se encuentra batallando, desde el corpus (Mignolo, 1994) y de forma emergente (Williams, 2000), el poder consolidarse o establecerse dentro de los géneros literarios consagrados (Gutiérrez, 2018).

Pero, ¿qué diferencia consustancial hay entre el texto dramático y el guion?, ¿qué hace que uno pueda ser considerado forma de arte literario y el otro no? La principal razón por la que el guion es considerado un arte menor obedece, probablemente, a lo estricto de su formato, el cual sigue rígidas normas demandadas por la industria (Maras, 2009). Al respecto, Castro (1999) refiere que hay muchas reticencias, por parte de cierto sector conservador, a aceptar el texto fílmico como un género autónomo, debido a su estrecha vinculación con el medio audiovisual y su poca pureza literaria, puesto que “no se ajustan punto por punto a las manifestaciones de la lírica, la narrativa o la dramática” (p. 654). Si a ello se suma su escritura prosaica, medida y económica, se refuerza la creencia de que el guion no es una forma de arte verbal o que la inflexibilidad de su formato actúa como un corsé que restringe la total libertad del lenguaje en el plano de la expresión. En señal de protesta, José Carlos Huayhuaca

(2023) apunta que son varias las limitantes industriales las que plantea su formato y esto lo ha hecho poco atractivo para el campo literario, pues un guion debe:

evitar otros tiempos verbales que no sean el presente del indicativo, y recursos tan esenciales a la escritura con alto poder de comunicación como el uso connotativo de las palabras, la expresividad de la sintaxis *per se* y, por tanto, una estrategia de implicaciones que permita a los lectores entender muchas cosas sin que el texto las plantee de modo explícito. (p. 49)

Sin embargo, el mismo autor examina casos de guiones que presentan excepciones y saben subvertir de modo interesante y expresivo las supuestas reglas que se deben seguir al momento de escribir un texto cinematográfico. Y es que, si bien la industria audiovisual internacional plantea una serie de normativas para sus escritores, estas no tienen por qué reñir con la vocación artística del guionista. Cabe recordar que en la propia literatura hay algunos subgéneros que demandan ciertas pautas a seguir para su correcta ejecución, sobre todo en el ámbito de la lírica donde se tiene al soneto, el cual se trabaja en catorce versos y cada uno conformado por endecasílabos y distribuidos en dos cuartetos y dos tercetos. También existen otras formas poéticas de composición limitada como el alejandrino (variante del soneto), el limerick (con una estructura de rima AABBA y un ritmo específico), el haiku japonés (con 17 sílabas dispuestas en 3 versos de 5-7-5 sílabas) o el *waka* (versión larga del haiku con cinco versos de 5-7-5-7-7 sílabas por verso). Entonces, el modo en que se escribe el guion no debe ser una razón dirimente para considerarlo una forma no artística o una manifestación no literaria.

El guion demanda, en apariencia, ciertas restricciones expresivas que lo obligan a ser un texto desabrido y que no despierta emociones intensas por su forma de ser enunciado: un texto sin adornos o tropos literarios, figuras retóricas, entre otros recursos. Sin embargo, como demuestra Huayhuaca (2023), hay cuentos y novelas escritas de manera neutral o parca, como si fuesen guiones, al describir solo acciones e imágenes o que, incluso, imitan estilísticamente a textos de menor valor expresivo como listas de compras, anuncios, anotaciones, entre otras. Esto no les resta el valor artístico; por el contrario, forman parte del hecho literario y potencian el discurso narrativo. En ese sentido, la limitación que plantea el formato estándar de guion podría ser también un modo de despertar la inventiva de los guionistas.

Por ejemplo, se suele decir que verbos como “ser”, “querer” o “pensar” son contraproducentes en un guion audiovisual por su intangibilidad o por la imposibilidad de ser registrados por la cámara o el micrófono. Incluso, algunos profesores de guion las tachan como palabras prohibidas. En tal sentido, descripciones del tipo “Valentina **piensa** que su profesor

es muy aburrido como para continuar escuchándolo. Decide no tomar notas y descansar” o “Marlene se **siente** profundamente enamorada del hombre que canta en el escenario unos boleros. Su corazón late fuerte” no son convenientes. El guion cinematográfico invita a escribir única y exclusivamente acciones, situaciones y diálogos que puedan ser registrados en términos visuales o auditivos, y que, por su capacidad evocativa, sugieran determinados estados de ánimo. Entonces, si se quisiera reformular los dos enunciados anteriores bajo estas recomendaciones, se podrían plantear de la siguiente manera: “Valentina deja de mirar al profesor. Bosteza, mientras posa una mano en su mejilla y la otra en su cuaderno cerrado” y, en el segundo caso, convendría entonces: “Marlene contempla al cantante de boleros con una evidente sonrisa. De pronto, se lleva la mano al corazón y exhala todo el aire del mundo”. En el primer caso, se sugiere aburrimiento; en el segundo, el enamoramiento, pero sin hacer alusión directa a estas emociones, pensamientos o sentimientos. Como sentencia Huayhuaca (2023), “el buen guion debe constituir una suerte de pro-puesta en escena, es decir, implicar en su planteo de los hechos una manera de visualizarlos” (p. 58). Así, se habla de un texto sensorial, kinestésico y profundamente evocativo; por tanto, emotivo.

Recientes estudios apuntan al guion y lo posicionan como un texto literario. Por ejemplo, Cristina Jiménez (2020) argumenta a favor del guion de cine al decir que este agrupa ciertas características que lo convierten en un texto que posee su propia poética, retórica y estética. Otros investigadores como Castro Ricalde (1999), Ríos (2007), Pollarolo (2011, 2012), Zylberman (2014) y García-Aguilar (2018) han postulado al guion como un texto con estatuto artístico a través del análisis de ciertos guiones de cine. No obstante, para posicionar el guion como una forma de arte autónoma, no basta con afirmarlo o estudiar un puñado de guiones. Lo que resulta crucial es desarrollar un sistema de categorías que permitan un análisis riguroso y replicable de sus elementos artísticos intrínsecos. Esto implica considerar tanto aspectos estilísticos como narrativos, así como establecer un marco interpretativo que combine el estudio de la ciencia literaria y su tradición con las especificidades audiovisuales del texto guionístico.

El presente artículo pretende trazar estas categorías que faciliten el estudio de un guion como forma de arte literario. El principal objetivo es facilitar una herramienta hermenéutica a académicos del cine y la literatura, estudiantes de humanidades e incluso expertos de la industria audiovisual como *script doctors*² y guionistas, sobre todo para que permita analizar

² El *scriptdoctor* es un profesional contratado para ayudar a resolver problemas concretos de un guion ya culminado, pero que presenta ciertas fallas, ya sea nivel de estructura o progresión dramática. Amerita

un guion audiovisual de manera sistemática. Para ello, se establecerá un cruce entre teoría literaria y cinematográfica. Ahora bien, abordar el guion cinematográfico desde una perspectiva literaria no implica forzar una categoría que le es ajena, sino reconocer que su forma particular de narrar constituye, en sí misma, una poética literaria. Una poética que no se expresa mediante el exceso, y sí a través de la contención y el poder evocativo; que no busca la ornamentación gratuita, sino la precisión expresiva; que no se sustenta en la introspección explícita, y sí en la acción subtextual y sugerente.

2. CONSIDERACIONES NARRATIVAS Y ESTILÍSTICAS PARA EL ANÁLISIS DE GUION

Toda obra de arte compleja y correctamente estructurada no es el resultado de la acumulación azarosa de elementos ni de la pura arbitrariedad del artista que la concibe. La obra de arte no es un objeto que, por mero aglutinamiento de recursos narrativos o de estilo, manifiesta genio o virtuosismo, puesto que la cantidad no siempre es sinónimo de calidad, salvo algunas excepciones como el caso de la novela, la cual es más estimable si es más cuantiosa además de bien escrita. Bajo esta óptica, aunque una obra no sea vasta ni monumental en términos cuantitativos, debe percibirse como una unidad cerrada, cuyos elementos se articulan con precisión, coherencia y de manera deliberada. Y es que, en el ámbito artístico, la sensación de completitud es un requisito indispensable: la obra debe procurar al observador una experiencia inmersiva que lo trastoque en su percepción estética y emocional, y sin dejar vacíos en el mensaje —teniendo en cuenta que todo enunciado artístico es un acto comunicativo— o fracturas de estilo.

En ese sentido, toda obra de arte significativa debería expresar un sentido de unidad que se consigue mediante un sistema de relaciones entre elementos interdependientes que configuran y enriquecen el valor expresivo de la obra. Estos elementos, según Bordwell y Thompson (1995), se suelen dividir erróneamente en dos categorías fundamentales: la forma y el contenido. Ambos autores cuestionan esta dicotomía que lo que hace es fragmentar la obra de arte y relegar la forma a un medio externo al mensaje de la misma. Es como si el artista prestara atención solo a un aspecto de la obra al momento de su construcción en lugar de concebirlos como elementos unificados. En ese caso, la obra resultará deslucida e incompleta; por ende, la experiencia que se derive de ella se verá empobrecida. Por ejemplo, si el lector

mencionarse que el *scriptdoctor* no suele aparecer en los créditos del guion, por lo que no puede ser considerado autor.

percibiera *Conversación en La Catedral* (1969) de Mario Vargas Llosa desde una lectura exclusivamente temática —o sea, centrándose en los hechos, los personajes, los conflictos o el trasfondo político— se perdería la riqueza de su entramado estilístico: la estructura polifónica en que distintas voces se entrelazan temporal y espacialmente, o el uso de vasos comunicantes, técnica que permite alternar escenas que se dan en simultáneo y generar una red de significados que recompensa o frustra las expectativas del lector. Del mismo modo, una pintura como “Tarde de domingo en la isla de la Grande Jatte” de Georges Seurat no podría comprenderse en su totalidad si se atiende solo al contenido (los personajes en el parque y sus acciones), sin reparar en el estilo puntillista, la elección cromática, la composición y el uso del espacio pictórico para producir sensaciones precisas. Asimismo, sería limitado disfrutar *Un perro andaluz* (1920) de Luis Buñuel solo desde una perspectiva estilística: ángulos de cámara, escala y duración de los planos, óptica cinematográfica, etc. Tal enfoque pasaría por alto el carácter transgresor de su narrativa o, mejor dicho, su antinarrativa: la disolución de la lógica causal, la fragmentación temporal, el simbolismo onírico y la estética del automatismo psíquico propias del surrealismo. Por ello, es importante aclarar que el “contenido” y la “forma” son parte del sistema formal total de la película y, por ende, del guion. Los elementos narrativos y estilísticos no solo son indivisibles, sino que además son interdependientes. Para que una obra sea comprendida en su totalidad y alcance un carácter trascendente, es indispensable que ambos planos —forma y contenido— se consideren uno solo. Como sostienen tanto Lumet (1999) como Bordwell y Thompson (1995), la forma de una obra está determinada por lo que se narra en ella, y lo que se narra da sentido al modo en que se estructura estilísticamente. Dicho de otra manera, el qué y el cómo se fusionan en un proceso dinámico que define la experiencia estética; así, estilo y contenido se integran en una unidad formal y funcional en que cada decisión estilística responde a necesidad narrativa, y viceversa.

El análisis literario del guion, en consecuencia, debe contemplar cómo las decisiones formales se entrelazan para construir sentido, generar emoción y proyectar una visión del mundo. Esta perspectiva es la que permitirá, en los siguientes apartados, abordar con mayor profundidad cada uno de los elementos constitutivos del guion —trama, personajes, conflicto, punto de vista y tropos literarios— no como elementos aislados, sino como partes de un sistema total cuyo equilibrio define la potencia artística de la obra.

2.1. CONSTRUCCIÓN DE LA TRAMA Y EL CONFLICTO

Para reflexionar en torno a la trama y su relevancia sustantiva en el guion, es necesario hacerlo desde el enfoque de la narratología. Todorov (1966) planteó las categorías de historia y discurso: la primera se refiere a los acontecimientos en su secuencia temporal y causal, lo que corresponde al contenido narrativo, es decir, los eventos que suceden dentro de la trama, y el discurso alude a la forma en que esos acontecimientos son presentados y organizados en el texto. En ese sentido, el discurso es una forma de expresión y una construcción compleja que involucra decisiones temporales y espaciales tomadas por el narrador. Gennette (1989), por su parte, profundiza en estas distinciones y propone las instancias del relato de historia, relato y narración. La primera, en efecto, tiene que ver con el enunciado, lo que el autor denomina la historia; en otras palabras, “el discurso oral o escrito que entraña la relación entre un acontecimiento o una serie de acontecimientos” (p. 81). La segunda instancia supone la disposición interna del contenido del enunciado, es decir, la forma en que la historia es contada: el discurso/retrato. Y la tercera, la narración, tiene que ver con el sujeto enunciador y su acto de narrar, a veces desde la perspectiva de un personaje o desde la perspectiva del autor mismo.

Sin embargo, la aproximación más cercana desde la teoría literaria, respecto del guion, radica en los postulados de los formalistas rusos, quienes realizaron una distinción respecto al relato en dos términos: la fábula (*fabula*), que se refiere a la secuencia completa de eventos que serán narrados en la historia, y la trama (*sjuzet*), que es la historia tal y como se presenta a través del relato, organizando los eventos. Según Tomashevski (2016), la fábula es la serie de sucesos conectados que se transmiten a lo largo de la obra o lo que realmente ha ocurrido, mientras que la trama es la forma en que el lector descubre lo que sucedió, es decir, el orden en que los eventos se presentan en la obra. Este postulado de 1925 es quizás el que más se acerca a las concepciones de trama en el ámbito del guion cinematográfico, pues aquí se suele catalogar el relato en dos categorías: el argumento (historia) y la trama (la narración). Al respecto, cabe acordar que el argumento, en el contexto guionístico, es la sucesión de acontecimientos que ocurren en la historia, mientras que la trama es el modo en que se organizan estos acontecimientos y se presentan ante el narratario. Como señala Chatman (1990), “una narración es un conjunto porque está constituido de elementos —sucesos y existentes— que son distintos de lo que constituyen. Los sucesos existentes son individuales y distintos, pero la narración es un compuesto secuencial” (p. 21). El cómo se disponen los acontecimientos dentro de esta concatenación causal es determinante en cuanto al efecto que tendrá en el lector del mismo, ya que no es igual para la percepción de un lector experimentado

una trama que se cuenta de manera lineal a una que agregue saltos el tiempo como la analapsis (*flashback*) o la prolepsis (*flashforward*), o tener un relato desordenado, inverso o en *in media res* (Chatman, 1990; Horacio, 2006).

En ese sentido, la trama de un guion cinematográfico no es solo una secuencia de acontecimientos dispuestos en orden cronológico; se trata de una estructura compleja que organiza el sentido del relato y sostiene emocionalmente al espectador. Es “la pauta de acontecimientos internamente coherentes e interrelacionados, que se deslizan por el tiempo para dar forma y diseño a una narración” (Mckee, 2015, p. 65). Al momento de ser construidas, las posibilidades con la trama son infinitas, pues dependen de las direcciones que tome el guionista respecto a la acción llevada por los personajes. Es aconsejable, al momento de elegir correctamente el camino que seguirá determinada historia, conocer las variantes de la trama que, según Mckee (2015), las hay de tres tipos: arquitrama, minitrama y antitrama. Cada una responde a un modo distinto de estructurar la historia, de concebir a los personajes y de relacionar los eventos en el tiempo y la causalidad.

La arquitrama representa el modelo clásico de narración y se caracteriza por girar en torno a un protagonista activo que enfrenta principalmente fuerzas externas en virtud de la consecución de un objetivo claro. Esta lucha se desarrolla dentro de una realidad coherente y causalmente conectada, y en un tiempo continuo, hasta llegar a un desenlace cerrado e irreversible. Este tipo de diseño refuerza la transformación de los personajes, quienes cambian de manera definitiva conforme avanza la historia. La arquitrama busca ofrecer al espectador una experiencia narrativa reconocible, pues es la trama preponderante en el cine clásico hollywoodense (1930-1960), en la que los conflictos se resuelven, el final suele ser feliz y la evolución de los protagonistas es progresiva e irreversible.

En contraste, la minitrama surge como una variación del diseño clásico, pero tendente al minimalismo; y pese a que mantiene la causalidad como principio rector, es una forma condensada y económica de contar historias en la que se reduce la predominancia de las desventuras externas para dar paso a una mirada más íntima sobre los personajes. En ese sentido, lo que cobra relevancia es la interioridad: los pensamientos, emociones y luchas internas del protagonista. Este diseño admite incluso la posibilidad de múltiples protagonistas y, a diferencia de la arquitrama, se inclina hacia los finales abiertos al dejar espacio a la interpretación del espectador. No obstante, conserva suficientes elementos clásicos para que el público perciba que sigue asistiendo a una historia coherente y completa, aunque más centrada

en el viaje interior del protagonista. Finalmente, la antitrama constituye la ruptura más radical. Se aleja deliberadamente de los principios clásicos y propone una narrativa que subvierte la causalidad, recurre a la casualidad, distorsiona el tiempo y puede presentar realidades incoherentes o extravagantes.

Para escribir una minitrama o una antitrama funcional, el guionista debe dominar primero la arquitecra, es decir, saber los principios del clasicismo. Solo quien comprende a fondo sus características puede romperlas de manera efectiva, ya sea para mostrar la vida interior de un personaje en una minitrama o para invitar al espectador a aceptar el absurdo y el carácter disruptivo de una antitrama. En suma, conocer y comprender los tres diseños narrativos propuestos resulta fundamental para el guionista o para el intérprete de un guion. No se trata únicamente de elegir entre ellos, sino de reconocer cómo funcionan, qué expectativas generan en el público y de qué manera pueden explotarse o resquebrajarse para enriquecer la narración. La importancia de estas formas radica en que ofrecen al guionista un mapa para decidir cómo contar y, en última instancia, cómo conectar de manera más profunda con el lector.

En paralelo a la construcción de la trama, el conflicto es el elemento clave que hace de la historia una estructura dinámica que produce lo que Linda Seger (2019) denomina impulso, el cual se suscita cuando una escena transiciona a otra de manera orgánica, de tal manera que la historia se intensifica y complica de manera creciente y progresiva. El conflicto es la base del drama; es el motor que genera tensión y mantiene el interés del espectador. Sin conflicto, no se puede hablar de un guion verdaderamente dramático, ya que es la confrontación entre fuerzas opuestas lo que da forma y dirección a la historia. Este conflicto puede adoptar diversas formas, desde internos y psicológicos hasta sociales y existenciales, pero todos comparten el mismo principio fundamental: la lucha entre dos fuerzas excluyentes que deben llegar a un desenlace. En otros términos, el conflicto es el resultado de causas y efectos enfrentados (Egri, 2023). Según Seger (2019), hay cinco tipos de conflicto: el interno, que surge de las luchas emocionales o existenciales del protagonista que duda de sí mismo; el de relación, que enfrenta a dos personajes con objetivos opuestos de otros y genera tensiones siempre en contraposición a fuerzas exógenas a este; el social o ideológico, que es cuando un individuo desafía a un grupo, institución o sistema que ostenta poder, y refleja diversas problemáticas que atraviesan protagonistas oprimidos; el de naturaleza o situación, que obliga a los personajes a reaccionar ante circunstancias externas extremas como desastres naturales o accidentes científicos; y el cósmico, que sitúa al protagonista frente a fuerzas sobrenaturales y sobrehumanas, comunes en

la ciencia ficción, el cine fantástico o el cine de terror cuando se trata de antagonistas paranormales.

En el marco de la hermenéutica del guion cinematográfico, tanto la trama como el conflicto adquieren un papel determinante, ya que son los ejes fundamentales alrededor de los cuales se organiza la experiencia narrativa. La trama no solo articula los eventos de manera coherente, sino que también establece las bases para el análisis de cómo estos eventos se interrelacionan y cómo se producen los efectos emocionales en el espectador. Por su parte, el conflicto, al ser el motor que impulsa la acción y las transformaciones de los personajes, proporciona el impulso dramático necesario para generar tensión y un significado profundo dentro del relato. Al estudiar estas categorías, desde una perspectiva hermenéutica, se pueden desentrañar los múltiples niveles de interpretación que el guion propone a través de lo que se cuenta y en cómo se cuenta y cómo esas elecciones narrativas y estilísticas se enlazan para crear una experiencia emocionalmente resonante. Por tanto, el análisis de la trama y el conflicto no solo es esencial para entender la estructura narrativa del guion, sino también para desvelar la complejidad simbólica y emocional que le da profundidad como obra de arte literaria.

2.2. LA CONSTRUCCIÓN DE PERSONAJES

La construcción de personajes es un pilar esencial en el diseño narrativo de cualquier guion cinematográfico. A lo largo de la historia del cine, los personajes han sido el medio gracias al cual las historias cobran vida, lo que establece una relación directa entre el guion y la audiencia. Es decir, la experiencia del espectador se construye a partir de la mirada del personaje, quien representa la alteridad dentro del relato. De esta manera, en el personaje se proyectan conflictos o emociones, y también se configura una identificación emocional con el lector a través de la catarsis del mismo, cuyas acciones nos revelan sus rasgos constitutivos y la trama misma. En consecuencia, la construcción de personajes implica la creación de seres ficticios y lleva consigo un profundo trabajo de abstracción, significado, evolución y complejidad psicológica.

En su teoría sobre el dialogismo, Bajtín (2022) sostiene que la obra literaria no es un monólogo unidireccional y arbitrario en que el autor impone su voz, sino un espacio de múltiples voces que se interrelacionan y se confrontan constantemente, hecho que conforma una estructura dinámica. Para Bajtín, el autor se encuentra en una relación dialógica con los personajes, lo que permite que estos tengan una voz autónoma que se entrelaza con la del escritor y con la de los otros personajes, en el marco del universo narrativo construido, así

como con contextos sociales y culturales determinados. Esta estructura polifónica complejiza la obra y la hace más auténtica, basta e independiente de lo real, pues simula un trozo de existencia paralela y convincente. En el guion cinematográfico, la concesión que hace el autor de limitar o agazapar su voz para dar prioridad a la de los personajes es aún mayor, puesto que, debido a su formato estandarizado, el guion impone una neutralidad en su modo de enunciación que hace menos perceptible al autor. Bajo esta lógica, el valor expresivo e inmanente del guion se convierte en una cuestión innegable.

Bajtín (2022) también desarrolla la idea de coexistencia, la cual se manifiesta, en un primer momento, entre las dos instancias o alteridades relacionadas a la obra: el autor y el personaje. Para Bajtin, el autor y el personaje son interdependientes y al mismo tiempo poseen dimensiones autónomas. Son interdependientes porque se complementan dada la excedencia de visión que tiene el autor respecto al personaje sobre la realidad, lo que le permite guiarlo a través de la trama; pero también son autónomos porque, si bien el autor guía las acciones del personaje, el primero debe ser capaz de desligarse del segundo para que este pueda adquirir complejidad y unidad al interior de la historia, dejándolo en su libre albedrío, pero sin contravenir la lógica narrativa o el principio de causalidad. Esto último es infrecuente en la literatura, pero puede tener mayores posibilidades en el guion, en la que la visión del autor está limitada por la preponderancia de lo objetivo y lo medido que exige el propio formato.

Si el autor dominase plenamente al personaje, este sería pasivo y acartonado o una mera transcripción de la visión de mundo del escritor. Según Bajtín (2022), el autor, a través de su consciencia creadora, debería enajenarse del personaje realizando un movimiento de extraposición que le permite “ensamblar al personaje y su vida mediante aquellos momentos que le son inaccesibles de por sí” (p. 23). Esta separación produce un personaje más esférico y complejo, dado que descubrirá por sí sólo, y en diálogo con los otros personajes, la información necesaria para completarse. Al mismo tiempo, permite la creación de personajes que no pensarán necesariamente del mismo modo que el autor a nivel cosmogónico e ideológico, pero que sí enriquecerán el conflicto dentro de la obra, haciéndola más plural y realista. Para lograr la polifonía y la extraposición en un guion, es fundamental darle a cada personaje una voz propia y distintiva que los haga únicos y reconocibles para el lector. Como sostiene Snyder (2019), en el marco del guion de cine, hay que trabajar el tono de personaje, es decir, el modo en que habla, la colección de palabras que usa y las inflexiones que realiza mediante sus diálogos. Es importante atender a estos aspectos, pues, si todos hablan igual, los personajes no

tienen voz propia, y todas las voces que confluyen en el relato serían extensiones de la voz del guionista, lo que desemboca en una obra plana.

En síntesis, en el ámbito del guion cinematográfico, los personajes son mucho más que simples vehículos para el avance de la trama; son construcciones autónomas a través de las cuales se materializan los conflictos y se comunican las emociones que dan sentido a la narrativa. Paul Lucey (1996) defendía la idea de que hay que escribir historias simples, pero personajes complejos. A su vez, Syd Field (1994) le otorga una importancia capital al personaje como eje conductor de la narración: “El personaje es el fundamento básico de su guión. Es el alma, el corazón y el sistema nervioso de la historia. Antes de sentarse a escribir tiene usted que conocer a su personaje” (p. 36). En, efecto, el guionista debe crear personajes sólidos y bien definidos, ya que estos serán los encargados de generar la identificación emocional del público y, por lo tanto, la dinámica narrativa.

Como menciona Zylberman (2014), el guion cinematográfico no es solo un texto funcional para la producción audiovisual, sino que, a través de sus diálogos y acciones, debe generar una experiencia emocional completa. En este sentido, los personajes deben ser contruidos de manera que sus motivaciones, conflictos internos y transformaciones se transmitan principalmente a través de subtexto y de acciones más que por medio de largas descripciones. En suma, un personaje debe ser impredecible, pero verosímil. En esta dualidad aparentemente contradictoria, el lector de un guion debe ser incapaz de adelantarse a los hechos y decisiones que ejecutará el personaje; y aún en esta incapacidad sentir que los estadios que atraviesa el mismo son lógicos y coherentes. Por tanto, se plantea un personaje cuya construcción interna no esté conformada por una acumulación de rasgos psicológicos, sino de un grupo de características físicas, sociales y psicológicas en contradicción que dan cuenta de su imperfección; o mejor, de su humanidad. Este conjunto de elementos complejiza al personaje y lo hace más tridimensional y menos plano. Lajos Egri (2023), plantea estas tres dimensiones que, debidamente trabajadas, constituyen un personaje que se aleja del cliché. Tales dimensiones contemplan su conformación externa e interna y son las siguientes.

En principio, la dimensión física tiene que ver con el apartado exógeno del personaje. Para Egri (2023), esta dimensión es importante porque “nuestra apariencia física influye en la forma en que vemos la vida. Y tiene una influencia infinita sobre nosotros mismos, llevándonos a ser tolerantes, desafiantes, humildes o arrogantes” (p. 66). En ese orden, el componente fisiológico posee una implicancia directa sobre las decisiones que toma el personaje. Entre los

principales elementos que conforman esta dimensión se encuentran todo aquello que salta a la vista y al oído de buenas a primeras: sexo, edad, descripción física (peso, altura), fenotipo, postura, apariencia, defectos físicos, deformidades, enfermedades, vestimenta, tono al hablar, acento, entre otros. Por ejemplo, en el guion de *Magallanes*, escrito y dirigido por Salvador del Solar (2013), se describe al protagonista de la siguiente manera: “MAGALLANES (50), un hombre de baja estatura y contextura delgada, de ropas algo desgastadas y barba crecida, está de pie bajo el sol. Lleva un diario popular doblado bajo el brazo. Su apariencia no logra disimular del todo el pasado militar que la rigidez de su postura todavía delata” (p. 1). La alusión a la postura corporal del personaje ayuda a revelar parte de su pasado, el cual juega un rol importante en su construcción y en los eventos venideros de la trama.

Syd Field (1994) complementa lo anterior al manifestar que toda decisión en la construcción física del personaje tiene que responder a una necesidad de significación. Por ejemplo, la presencia de una cicatriz o de una malformidad sugiere y subraya características psicológicas y emocionales. El adecuado manejo de esta dimensión puede ayudar a procurar rasgos distintivos a los personajes a fin de hacerlos reconocibles para el espectador. Snyder (2019) llama a esta técnica “[c]ojera y parche en el ojo”, la cual plantea que hay que darle características visuales al lector que le permitan reconocer a un personaje de otro, sobre todo cuando hay varios secundarios. De esta manera, el uso de características visuales distintivas no solo facilita la identificación de los personajes, sino que también contribuye a su memoria emocional, hecho que permite que el espectador los recuerde y se conecte con ellos a lo largo de la narrativa.

La dimensión sociológica de un personaje está directamente vinculada a su contexto y las relaciones que establece, las mismas que influyen significativamente en su forma de pensar, sus valores y sus decisiones. Para Lajos Egri (2023), esta juega un rol crucial, pues el personaje es resultado también del mundo que lo rodea y las relaciones que establece. El entorno en el que el personaje nace, crece y se desarrolla afecta su psicología interna, sus relaciones interpersonales y su visión del mundo. Si una persona naciera en un sótano y jugara en una calle sucia de la ciudad, sus reacciones serían distintas a las de un niño que naciera en una mansión y jugara en un entorno bonito y limpio, por ejemplo. Esta dimensión abarca una amplia gama de factores que definen el lugar y el papel del personaje en la sociedad, así como sus interacciones y relaciones importantes. La dimensión social también puede comunicar la naturaleza de una relación, en términos de poder. Por ejemplo: “ALDO (30) entra a la oficina en la que se hallan varios EMPRESARIOS sentados a lo largo de una mesa. Todos se ponen

de pie para estrecharle la mano, excepto su PADRE (60), quien preside la reunión. Aldo se acerca y, cuando llega al sitio del padre, se inclina para darle un firme apretón de manos”. Con esta breve descripción, se sabe que Aldo tiene poder, pero no tanto como su padre.

La dimensión sociológica de un personaje en el guion cinematográfico tiene un impacto consustancial en su comportamiento, sus motivaciones y sus relaciones. Desde su origen y clase social, hasta sus creencias y preferencias personales, el contexto social en que el personaje se desenvuelve define en gran medida su papel dentro de la narrativa. Entender cómo estos aspectos sociales influyen la vida de los personajes ayuda a crear historias más profundas y realistas, pues cada acción o decisión está enraizada en un contexto más amplio que la audiencia puede reconocer y con el cual puede identificarse.

Por último, Egri (2023) plantea la dimensión psicológica, que corresponde al plano endógeno del personaje, el cual influye directamente en sus decisiones, acciones y vínculos con los demás. Esta dimensión abarca una serie de factores intrínsecos que, aunque no siempre se expresan explícitamente, dan forma al comportamiento del personaje a lo largo de la historia. Para que un personaje sea auténtico, su psicología debe estar construida sobre bases sólidas que expliquen tanto sus acciones visibles como también sus motivaciones subyacentes.

Respecto a la vida pasada del personaje y sus ecos y resonancias en la trama, Syd Field (1994) plantea una distinción esencial en la construcción del mismo, y divide su vida en dos categorías: la vida interior y la vida exterior. La vida interior del personaje es el proceso de formación que tiene lugar antes de que comience la historia, vale decir, desde su nacimiento hasta el momento previo al que el personaje es insertado en el relato. Esta es la historia no contada en el AHORA (Chatman, 1990), sino el bagaje emocional, psicológico y experiencial que condiciona las reacciones del personaje ante los desafíos de la trama y que tiene una presencia preexistente al relato. Field sugiere que, para desarrollar bien esta vida interior, el guionista debe preguntarse acerca de aspectos fundamentales de la vida del personaje: ¿qué tipo de familia tuvo?, ¿cómo fue su infancia?, ¿cuáles fueron los acontecimientos capitales en su biografía?, ¿qué valores lo han formado?, y demás.

Por otro lado, la vida exterior de un personaje se refiere al período que abarca desde el inicio de la historia hasta su conclusión. Es el proceso de revelación del personaje en que su mundo interno se ve reflejado en sus acciones y decisiones durante la narración. En tal sentido, el guionista debe encontrar una forma de exponer visualmente los conflictos internos del personaje a través de sus interacciones con el entorno y con los demás. Por ejemplo, en la serie

americana *The Office*, en el capítulo 18 de la temporada 2, se inicia con un *cold open*³ en que el protagonista imprudente, torpe y hasta ese momento antipático, Michael Scott, enseña un video a un grupo de niños, hijos de los trabajadores de la empresa de la cual es gerente, en el que se le ve cuando tenía menos de diez años, participando de un programa de televisión infantil. En el video, el pequeño Michael Scott hace una confesión que deja a todos perplejos: su mayor deseo es tener cien hijos que se convertirían en cien amigos y de esa manera ya nadie se negaría a ser su amigo. Este inteligente recurso visual, a modo de cinta antigua, hace un par de cosas por el espectador: comunica de modo elocuente la vida interior del protagonista y ayuda a entender el porqué de su comportamiento en la vida exterior o en el AHORA, lo que despierta la compasión del espectador.

Como puede apreciarse, la dimensión psicológica del personaje es una de las más ricas y complejas en el desarrollo de un guion cinematográfico, ya que comprende un equilibrio entre el mundo interno del personaje, sus conflictos y motivaciones profundas, y su expresión externa, que se revela a través de sus acciones y relaciones. Esta interacción entre lo interior y lo exterior permite al guion crear personajes que no solo son dinámicos y multidimensionales, sino que también son capaces de generar una experiencia emocional profunda para la audiencia.

Otras consideraciones que se deben tener en cuenta en torno al personaje y a su presencia en el guion son el arco de transformación y el subtexto. El arco de transformación (Seiger, 2019) o arco de la alianza (Snyder, 2019) es el proceso evolutivo del personaje a lo largo de la historia y que se manifiesta de manera progresiva conforme este sortea los obstáculos que se le presentan. El personaje no siempre termina donde empezó; la consigna es que siempre cambia internamente, pues no es el mismo que cuando inició el relato.

El subtexto (Seiger, 2023), por otro lado, corresponde a lo que los personajes esconden tras los diálogos que enuncian. Estos diálogos no siempre deben ser directos u *on the nose* (Snyder, 2019), es decir, que los personajes no deben decir en todo momento lo que sienten, piensan o quieren. Al igual que las interacciones humanas en la vida real, todo lo que se dice tiene una intencionalidad subrepticia, un significado subyacente, tras eso que aparentemente dicen los personajes. El subtexto también podría interpretarse como la subintención detrás del diálogo, algo que los personajes mencionan, pero que agazapa una serie de maniobras pensadas con el objetivo de lograr que el otro haga algo por ellos. Se trata de mandar indirectas de manera

³ Escena corta antes de la *intro* de una serie cómica o *sitcom*.

sutil, aunque lo suficientemente elocuentes como para ser significantes para los otros personajes y para el lector.

Un ejemplo, para ilustrar el subtexto puede ser la escena de *Annie Hall* (1977), de los guionistas Woody Allen y Marshall Brickman. En la escena en cuestión, Annie llama por teléfono a Alvy, algún tiempo después de su ruptura, a las tres de la mañana, y le dice que debe ir rápido a verla, pues se trata de una emergencia. Al llegar, grande es la sorpresa de Alvy cuando Annie le indica “Hay una araña en el baño”. Ese es el texto, una trivialidad en apariencia ridícula, pero que esconde un claro y resonante: “Te extraño” o un “Quiero verte, solo que no puedo decírtelo por orgullo, la araña es un pretexto”. Humanidad en su máxima expresión. Es menester que el guionista experimentado pueda cargar sus diálogos de significados subliminales que otorguen complejidad a los personajes y valor dramático a las escenas. El subtexto puede revelarse también mediante contradicciones entre acciones y palabras, esto es, personajes que dicen una cosa y hacen otra, lo cual refleja sus auténticas motivaciones; o a través de silencios o pausas que pueden tener un peso emocional significativo, y que sugieren tensiones no resueltas.

La construcción de personajes en el guion cinematográfico es un proceso sumamente complejo que va más allá de la creación de simples figuras para la narración. Implica el uso de recursos narrativos, estilísticos y visuales para dar vida a seres que, aunque ficticios, pueden transmitir sentimientos y pensamientos humanos profundos. A través de la adecuada caracterización, la precisión de las dimensiones, la vida interior y exterior, su arco evolutivo y el uso del subtexto, los guionistas logran dar complejidad a sus personajes sin recurrir a descripciones exhaustivas como acontece con mayor libertad en la novela o el cuento.

2.3. EL NARRADOR, PUNTO DE VISTA Y FOCALIZACIÓN

En teoría narratológica, el narrador juega un papel crucial como puente entre los eventos de la historia y la conexión con la audiencia, entre la trama y el lector. Es gracias a él que se presentan los hechos, las emociones de los personajes y las interacciones que componen la trama. Además, dicho sujeto regula la cantidad de información a la que el lector tiene acceso toda vez que le permite manipular la mirada que este tiene sobre los eventos. La figura del narrador, entonces, no solo es una instancia que tiene la tarea de contar una historia, sino de guiar la percepción de la audiencia, al definir lo que se sabe, cómo se sabe y cuándo se sabe. Tiene que ver con una relación de observar y saber, tal como sostienen Gaudreault y Jost (1995), pues el

relato estará mediado por la cantidad de información que el narrador decide compartir con la audiencia.

En la literatura, suele estar claramente definido, ya sea como un narrador omnisciente con acceso a todos los pensamientos y emociones de los personajes, o como un narrador limitado, que tiene acceso solo a los pensamientos de uno o algunos de los personajes, o incluso a ninguno. O, para ser más precisos, según la teoría de Genette (1989), existen el narrador heterodiegético, que es un narrador externo a la historia y no participa en los eventos que narra, y que generalmente relata en tercera persona; un ejemplo de este tipo de narrador es el que aparece en *Cien años de soledad*. El narrador homodiegético, en cambio, es aquel que participa en la historia como un personaje, ya sea secundario o protagonista, tal como ocurre con el Watson en *Sherlock Holmes*. Finalmente, el narrador autodiegético es un tipo específico de narrador homodiegético que es el protagonista de la historia como se observa en una autobiografía o en una novela en primera persona. Esta distinción se vuelve fundamental en la forma en que se perciben los eventos y las emociones.

Ahora bien, el guionista también puede jugar con esta variabilidad en su modo de ejecutar determinada instancia como narrador a través de la focalización. Genette (1989), quien reformula las teorías de Todorov (1966),⁴ complejiza la relación entre el personaje, el narrador y el lector al postular que la focalización determina “quién ve” o “quién percibe”, en lugar de “quién habla”, tal como tradicionalmente se había planteado en teorías previas de análisis literario en que se mencionan términos como la “perspectiva”. Esta distinción permite una mejor comprensión de cómo se filtra la información narrativa a través del personaje o narrador. La focalización en un relato es, por tanto, una selección de la información que se transmite al lector o espectador.

Genette establece tres tipos de focalización: focalización cero, focalización interna y focalización externa. En la focalización cero, el narrador sabe más que los personajes, lo sabe todo, como una especie de Dios. Es un tipo de narrador omnisciente que tiene acceso a toda la

⁴ Todorov (1966), teórico fundamental de la ciencia literaria, se centra en desentrañar los aspectos del relato. Según el autor, en el texto narrativo distingue tres tipos de perspectiva narratológica:

- Narrador > Personaje (la visión “por detrás”): aquí el narrador tiene más conocimiento que el personaje y también la capacidad de mostrar lo que ocurre detrás de las paredes y más allá de lo que los personajes saben o ven.
- Narrador = Personaje (la visión “con”): en este caso, el narrador tiene el mismo nivel de conocimiento que el personaje y no puede ofrecer información que el personaje mismo no haya descubierto.
- Narrador < Personaje (la visión “desde fuera”): en esta perspectiva, el narrador sabe menos que los personajes. Solo presenta lo que se ve y se oye, sin acceder a los pensamientos internos o emociones de los personajes.

información incluyendo los pensamientos y sentimientos de los personajes, así como detalles del entorno que estos no pueden conocer. Dicho tipo de narrador posee la libertad de revelar la totalidad de la historia, lo que le otorga un control total sobre la percepción del lector. La focalización externa, por otro lado, es un tipo de narrador más limitado y que no tiene acceso a los pensamientos o emociones de los personajes. Este narrador solo describe lo que ocurre en el mundo visible, sin entrar en el interior de los personajes. Por último, la focalización interna es cuando el narrador tiene acceso exclusivo a los pensamientos y sentimientos de un solo personaje, y presenta el relato desde su punto de vista subjetivo. En este tipo de focalización, la información está limitada a lo que ese personaje conoce, siente y percibe en un momento determinado, sin saber lo que piensan o sienten los demás personajes. Existe también la focalización interna variable, que es en la que se experimenta la historia cambiando el punto de vista de un personaje a otro y sin que ninguno pueda acceder a los pensamientos o sentimientos del otro. Por último, existe la focalización interna múltiple, en la que el lector experimenta una y otra vez un mismo acontecimiento, pero desde diversos personajes y sus particulares puntos de vista, como acontece en *Rashomon* (1950) de los guionistas Akira Kurosawa, Shinobu Hashimoto y Ryūnosuke Akutagawa.

En el ámbito del cine, los trabajos de Gaudreault y Jost (1995) proporcionan herramientas adicionales para entender la focalización y el punto de vista en los relatos audiovisuales. Basados en la teoría de Genette, plantean el punto de vista cognitivo, el cual versa sobre la relación de saber entre el personaje y el espectador. La focalización interna en el guion de cine puede manifestarse, por ejemplo, en una trama policial, en que el protagonista debe resolver el crimen a través de una serie de acciones que le permitan recopilar pistas. En este caso, la relación cognoscitiva de los hechos de la historia entre el lector y el personaje son equivalentes. En otras palabras, el lector se entera de los hechos de la historia solo a través de la experiencia del personaje, tal como sucede en *Chinatown* de Roman Polanski (1974), *El tercer hombre* de Carol Reed (1949) y *Ace in the Hole* de Billy Wilder (1951). En estas películas, el protagonista aparece en todas o casi todas las escenas, y limita el saber del espectador al de ese personaje concreto. Este recurso no es patrimonio de un solo género y el misterio que produce puede ser aplicado a cualquier tipo de historia en que los efectos de la misma estén basados en la tensión creciente que ocurre conforme el espectador se entera de los acontecimientos relevantes.

Por su parte, la focalización externa en el guion podría manifestarse a través de la preponderancia de un protagonista que sabe más de los hechos de la historia que el

lector/espectador. Ello sucede de manera voluntaria o involuntaria (si se tratase de un personaje con algún tipo de trastorno que lo hace alucinar, desvariar o mentir de manera no premeditada) como en *Una historia de violencia* (David Cronenberg & Josh Olson, 2005) o *American Psycho* (Mary Harron & Guinevere Turner, 2000). En ambos casos, el personaje oculta información al lector/espectador, por lo que restringe el acceso a sus pensamientos o sentimientos. Esto puede servir para generar lo que Hitchcock cataloga, en el libro de Truffaut (2018), como sorpresa, es decir, la vuelta de tuerca argumental o *plot twist* que ocurre hacia el tercer acto y que representa un cambio inesperado y altamente dramático en la historia.

Asimismo, agregan el punto de vista espectral en que el lector/espectador sabe más que el personaje, pues tiene un acceso mayor a los hechos de la historia. Esto sirve para lograr lo que Truffaut denomina *suspense*, entendido como “la dramatización del material narrativo de un *film*, o mejor aún, la presentación más intensa posible de las situaciones dramáticas” (Truffaut, 2018, p. 17). En una conversación con Truffaut, Hitchcock propone el ejemplo de la bomba debajo de la mesa, cuya detonación está próxima. Los personajes desconocen su existencia, algo que no es indiferente al espectador y que hace que este se mantenga en el paroxismo emocional y como queriendo avisar a los personajes del peligro que corren. Diferente sería que la bomba explotase sin advertir al espectador previamente (focalización externa/sorpresa), pero sus efectos serían efímeros. Entonces, el uso de la focalización espectral procura que las emociones que abordan al narratorio sean mayores y más duraderas. Algunos ejemplos de este tipo de focalización son *The Hunt* (Thomas Vinterberg & Tobias Lindholm, 2012) o *The Departed* (Martin Scorsese & William Monahan, 2006), filmes en los cuales se privilegia la información al espectador.

En el cine, la representación del punto de vista se vuelve más compleja debido a la presencia tanto de la imagen como del sonido. En esa línea, Gaudreault y Jost (1995) proponen la ocularización y auricularización, conceptos que amplían la noción de focalización para incluir tanto lo que se ve como lo que se escucha en un relato. La ocularización es el término que se utiliza para describir el punto de vista visual en el cine. Se refiere a cómo la cámara, como instancia narrativa, muestra lo que un personaje ve. Puede adoptar diversas formas: ocularización interna primaria, cuando la cámara se identifica completamente con la mirada del personaje; ocularización interna secundaria, que se construye a través del montaje e intercortando planos del sujeto observador y el sujeto/objeto observado; y la ocularización cero, cuando la cámara muestra la escena desde un punto de vista externo y sin vincularse directamente con la percepción de ningún personaje. Así, el cine puede manipular la percepción

del espectador mediante el uso de planos subjetivos, movimientos de cámara y otros recursos visuales, lo que permite una visión subjetiva u objetiva de los eventos. Por poner un ejemplo, la ocularización interna primaria se podría sugerir en el guion de la siguiente manera: “CHRYSTELL bebe el último sorbo de vino de su copa, la botella está vacía. Mira a DANI, quien está sentado a su costado. Lo ve completamente borroso”. Esta descripción sugiere una cámara subjetiva en que el personaje ha bebido que no puede ver con claridad. En la ocularización secundaria, sería así: “Chrystell deja la copa sobre la mesa y voltea a mirar a la derecha. Ve a Dani sentado”. En este caso, al separar la acción en dos oraciones, se sugiere la presencia de dos planos: uno que contiene al personaje que mira y otro al que es observado. En la ocularización cero, sucedería del siguiente modo: “Chrystell deja la copa sobre la mesa. Voltea a ver a Dani”. En este último caso, la poca especificidad sugiere un punto de vista neutro como si una tercera instancia (la cámara) mirase la escena.

Por otro lado, la auricularización se refiere a la representación del punto de vista sonoro en el cine, similar a la ocularización, pero centrada en lo que los personajes escuchan. Al igual que con la ocularización, la auricularización puede dividirse en auricularización interna primaria, cuando el sonido está claramente filtrado por el oído del personaje, hecho que sucede cuando se distorsionan sonidos debido a su situación o estado emocional; la auricularización interna secundaria, cuando la presencia de los sonidos se hallan dentro de la realidad de la escena (sonido diegético) y, por tanto, son perceptibles por los personajes, más no de modo subjetivo; y la auricularización cero, cuando los sonidos no están asociados con un personaje específico, sino con un narrador implícito, una instancia externa o extradiegética. Este concepto es esencial en el cine, pues los sonidos, los diálogos, los ruidos ambientales o la música juegan un papel crucial en la construcción de la subjetividad de los personajes y en la creación de atmósferas emocionales; sin duda, ello influyendo directamente en la percepción que el espectador tiene de los eventos narrados. El guionista puede sugerir, a través de la descripción, acotaciones o aclaraciones en el diálogo, las diferentes variantes de la auricularización.

2.4. TROPOS LITERARIOS PRESENTES EN EL GUION DE CINE

En un guion cinematográfico, la estructura narrativa se basa en la exposición de eventos y en la forma en que estos se presentan a través del lenguaje, y con el uso de recursos literarios que elevan el nivel simbólico de la obra. En esa línea, debe ser considerado en la valoración hermenéutica del guion de cine, el estudio de los tropos literarios y figuras retóricas presentes en su enunciación. Los formalistas rusos ya habían destacado el valor inmanente de toda obra

literaria expresada en lo que Jakobson (1981) denomina la función poética del lenguaje, aquella que se caracteriza por su expresividad y por el extrañamiento que produce en sus lectores. Tal como ocurre en el teatro, la poesía y la literatura, el guion emplea metáforas, sinécdoques, metonimias, entre otros, para crear significados profundos, incluso cuando la obra está destinada a la representación audiovisual y no a la lectura del texto. Pero no se deben analizar desde un punto de vista meramente lingüístico; antes bien, resulta necesario desentrañar su carácter enfático en la particularidad visual y auditiva. Estos tropos literarios permiten que el guion no solo sea un mapa técnico para la producción de una película, sino una obra artística que ofrece capas de interpretación para el espectador.

Líneas arriba se postuló que el guion, al emplear un formato estándar, es decir, un modo particular y, en teoría, estricto de ser enunciado, podría implicar ciertos desafíos al momento de escribirlo si lo que se buscaba era la emotividad en el plano de la expresión. El guionista, entonces, debía sortear este escollo de modo tal que, por medio de la elección de sus palabras y la construcción de sus frases, fuera capaz de despertar sentimientos en el lector con inventiva e ingenio. En ese sentido, el guionista, obligado a ser sincrético, debe saber usar las palabras para comunicar de manera efectiva el relato y potenciarlo emocionalmente. Esto es posible, según Cristina Jiménez (2020), con un empleo del lenguaje que sea austero y al mismo tiempo emotivo. Y es que “en ese laconismo de la escritura guionística, [el guionista] es el encargado de sugerir matices y universos a través de los tropos, las descripciones, los diálogos y los personajes” (p. 533). Un ejemplo de ello se encuentra en el guion de *Psicosis* (1960) del guionista Joseph Stefano, y del que Seger (2023) indica lo siguiente:

hay una descripción del salón de Norman, «Iluminado solo por la luz que se derrama desde la oficina». La sangre se derrama, como la luz. La descripción de las paredes de la sala es igualmente sugerente: «Rosas gruesas salpican el papel pintado». El uso del verbo «salpicar» nos prepara claramente para las salpicaduras de sangre, cuando Mary sea asesinada en la ducha. (p. 74)

La elección de palabras en este caso es bastante sugerente, lo que demuestra la complejidad que demanda el quehacer guionístico al momento de despertar emociones en el espectador, a la par que se respeta el lenguaje austero y desprovisto de florituras que el medio exige.

Por otro lado, la metáfora es otro de los recursos al que hay que atender al momento de estudiar hermenéuticamente un guion, ya que es de los tropos más poderosos en el mismo. Este recurso permite transformar lo ordinario en algo significativo. En el texto audiovisual, la metáfora visual se refiere a una comparación implícita entre dos elementos y a la evocación de

imágenes y escenas que devienen en una dimensión más profunda del relato. Al igual que el teatro metafórico, como se describe en el análisis de las estructuras teatrales postulados por Schmidhuber (2022), en el guion, la metáfora puede utilizarse para sugerir una realidad que va más allá de lo descriptivo, debido a que puede entrañar significados que refuercen la trama y otorguen imágenes expresivas más elocuentes para el lector.

El hecho de apelar a metáforas, en el texto guinístico, ofrece información sobre la escena y genera una atmósfera emocional que va en consonancia con el estado mental o las emociones de los personajes. De este modo, el guion cinematográfico se convierte en un espacio donde las metáforas se verbalizan al tiempo que se “visualizan” mediante las decisiones formales del guionista. Por ejemplo, la mención a una jaula para reflejar la opresión que sufre un personaje; o la insistencia de imágenes poéticas como la pluma en *Forrest Gump* (Robert, Zemeckis & Eric Roth, 1994) para expresar la idea de viaje; las burbujas que representan el caos interno del personaje en *Taxi Driver* (Martin Scorsese & Paul Schrader, 1972); las formas hirientes y angulosas de un decorado para sugerir lo amenazante del entorno en un *thriller* psicológico; o la mención del labial impregnado en el filo de una copa para sugerir la huella indeleble que una mujer puede dejar en la vida de un hombre. Otro mecanismo clásico es el empleo de un objeto con el fin de representar una situación o estado emocional, tal como un reloj de arena, un grifo que gotea o el sol poniéndose para simbolizar el paso del tiempo.

La sinécdoque es otro recurso literario relevante en el guion, especialmente cuando se busca representar a un personaje o un concepto a través de un fragmento que se asocia con el todo. En este sentido, los guionistas utilizan elementos que, aunque limitados en su extensión, permiten al lector inferir una representación más amplia del personaje o del tema central de la historia. La sinécdoque en el guion cinematográfico se manifiesta cuando, por ejemplo, un gesto, una mirada o incluso un objeto asociado a un personaje se convierte en un símbolo de su conflicto interno o su identidad. Esto es llamado motivo recurrente por Linda Seger (2019). Dicho recurso también puede aplicarse a los escenarios, donde una parte del entorno refleja la totalidad del universo emocional o existencial que el guion busca explorar. Por ejemplo, en una película que aborda el sufrimiento de un personaje, la mención al detalle como la imagen de sus manos temblorosas o de un objeto que él manipula podría simbolizar la totalidad de su angustia, lo cual se convierte en una sinécdoque del dolor que experimenta. En esa misma línea, el guion crea una economía de significados en que un pequeño fragmento de acción o de escena se trueca en un poderoso mensaje sobre la totalidad del personaje o de la historia.

La metonimia, por su parte, se refiere a la sustitución de un término por otro relacionado, como la condición de causa y efecto. En los guiones cinematográficos, este tropo permite que ciertas palabras reemplacen a otras de manera efectiva sin perder su efecto. La metonimia en el guion no necesariamente requiere una explicación verbal directa, sino que confía en que la relación entre los elementos será entendida por el espectador. Por ejemplo, el guionista puede colocar la palabra “TICK TOCK, TICK TOCK” en vez de decir “Un reloj cuelga de la pared, emitiendo un sonido perceptible y agudo”; o podría colocar “BANG” en lugar de escribir “El personaje X dispara el arma”.

Por otro lado, se sabe que en un guion no se debe aludir a la cámara u otros tecnicismos, dado que ello es jurisdicción de un guion técnico, mismo que se emplea en la preproducción, ya escrito el guion, y que es elaborado no por el guionista, sino por otros agentes del proceso de producción.⁵ Visto así, en lugar de colocar en un guion “Norlyn mira a Enrique fijamente”, se podría decir “Los ojos de Norlyn miran a los de Enrique”, situación que sugiere la presencia de un primerísimo primer plano o plano detalle, sin hacer mención directa del mismo. De esta forma, la metonimia se convierte en un dispositivo narrativo que enriquece el guion sin añadir frases o términos innecesarios a la estructura del texto.

En suma, los tropos literarios en el guion cinematográfico no son meras ornamentaciones estilísticas; por el contrario, juegan un papel fundamental en la construcción de significados y en la creación de una experiencia emocionalmente rica para el espectador. Al emplear los recursos mencionados, el guionista contribuye al avance de la trama y crea capas de significado que enriquecen la narrativa. El análisis de los tropos en el guion cinematográfico, entonces, promueve una comprensión más profunda de cómo las decisiones narrativas y estilísticas se entrelazan para formar un relato cohesivo y emocionalmente resonante. Al igual que en cualquier obra literaria, los tropos en el guion son instrumentos que permiten a los guionistas explorar y comunicar la complejidad de la experiencia humana, así como crear universos ficcionales y simbólicos que impactan tanto en la mente (*logos*) como en las emociones (*pathos*) del espectador.

⁵ En el guion literario se describiría el argumento en tiempo presente y de manera detallada, pero con un lenguaje sucinto, económico y pragmático. El encargado de realizarlo es el guionista. En el guion técnico, por el contrario, se especificaría cuestiones plásticas como la escala de plano, la angulación, el movimiento de la cámara, el sonido en cada plano, entre otros. La elaboración del guion técnico y la propuesta visual de la película recaería en el director, director de fotografía y/o el sonidista.

3. CONCLUSIONES

El guion cinematográfico puede y debe leerse como una obra de arte literario cuyo valor no se agota en su función industrial; su condición “transitoria” no lo devalúa: conforma una poética de la condensación y la precisión que convierte cada acción, imagen y diálogo en una herramienta estética y funcional. La aparente inexpresividad formal no es una camisa de fuerza que neutraliza la emoción, sino que resulta ser el mayor de los distintivos para postular al guion como una forma de arte verbal, equiparable a cualquier género literario canonizado.

Para sostener críticamente esa autonomía artística, es imprescindible este marco hermenéutico inmanente que articula teoría literaria y estudios cinematográficos. La unidad formal debe guiar la lectura: el qué y el cómo se fusionan en un solo ritmo, tono, montaje sugerido y manejo del tiempo y del espacio cinematográfico. Este enfoque ha devenido en las categorías replicables trabajadas en el presente artículo y que sirven para evaluar la consistencia causal, la pertinencia del punto de vista, el espesor del subtexto, el conflicto, los personajes y la función de los tropos a fin de evitar el reduccionismo hacia lo técnico y la lectura meramente temática. Con otras palabras, el guion no adorna, no es artificio, más bien, organiza la experiencia del lector-espectador con un lenguaje sucinto, de elementos mínimos y efectos máximos.

En síntesis, revalorizar el guion como arte literario implica leerlo desde su especificidad audiovisual: una escritura de precisión que organiza sentido, emoción y mundo. El sistema categorial aquí delineado habilita un análisis riguroso y transferible para el ámbito académico o la industria audiovisual, y mejora la práctica al volver conscientes las elecciones que sostienen su potencia poética, retórica, estética y expresiva.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAJTIN, M. M. (2022). *Estética de la creación verbal*. Siglo Veintiuno.
- BORDWELL, D., & THOMPSON, K. (1995). *El arte cinematográfico: Una introducción*. Paidós.
- CARRIÉRE, J., & BONITZER, P. (1991). *Práctica del guión cinematográfico*. Paidós Iberica Ediciones S A.
- CASTRO, M. (1999). “¿Es el guion cinematográfico un género literario?”. En R. Alvarado *et al.* (Comps.), *Literatura sin Frontera* (pp. 652-663). UAM.
- CHATMAN, S. (1990). *Historia y Discurso: La estructura narrativa en la novela y el cine*. Taurus Humanidades.

- DEL SOLAR, S. (2013). Magallanes. <https://drive.google.com/file/d/12SymPWT6Mvfpflx1sApE45pBDIDQUXEu/view?usp=sharing>
- EGRI, L. (2023). *El arte de la escritura dramática: fundamentos para la interpretación creativa de las motivaciones humanas*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- FIELD, S. (1994). *El libro del guión: fundamentos de la escritura de guiones: una guía paso a paso, desde la primera idea hasta el guión acabado*. Plot Ediciones.
- GARCÍA-AGUILAR, A. (2018). «El cochecito» de Rafael Azcona: el guion cinematográfico como obra literaria. *Latente Revista de Historia y Estética Audiovisual*, 16, 83-95. <https://doi.org/10.25145/j.latente.2018.16.003>
- GAUDREAU, A., & Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico: cine y narratología*. Oniro.
- GENETTE, G. (1989). *Figuras III*. Editorial Lumen.
- GUTIÉRREZ, J. S. (2018). El guion cinematográfico: su escritura y su estatuto artístico. *Signa*, (27), 523. <https://doi.org/10.5944/signa.vol27.2018.21855>
- HUAYHUACA, J. C. (2023). *Del libro a la pantalla: Relaciones del cine y la literatura*. Fondo Editorial de la PUCP.
- HORACIO (2006). Arte poética. En *Arte Poética y otros textos de Teoría y Crítica Literaria* (2ª ed.) (pp. 39-89). Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones.
- JAKOBSON, R. (1981). *Lingüística y poética*. Cátedra.
- JIMÉNEZ, C. (2020). La autonomía del guion cinematográfico como género literario. La genialidad creativa de Buñuel y Julio Alejandro en *Viridiana* (1961). *Signa*, (29), 523-547. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/7337720.pdf>
- LUCEY, P. (1996). *Story Sense: A Screenwriter's Guide for Film and Television*. McGraw-Hill Humanities/Social Sciences/Languages.
- LUMET, S. (1999). *Así se hacen las películas*. Ediciones Rialp.
- MARAS, S. (2009). *Screenwriting: History, Theory and Practice*. Wallfower Press.
- MCKEE, R. (2015). *El guion: Sustancia, estructura, estilo y redacción de guiones* (12ª ed.). Alba Minus.
- MIGNOLO, W. D. (1994). Entre el canon y el corpus: Alternativas para los estudios literarios y culturales en y sobre América Latina. *Nuevo Texto Crítico/Nuevo Texto Crítico*, 7(14/15), 23-36. <https://doi.org/10.1353/ntc.1994.0027>
- POLLAROLO, G. (2011). El guion cinematográfico, ¿texto literario? *Lexis*, 35(2), 289-318. <https://doi.org/10.18800/lexis.201102.003>
- POLLAROLO, G. (2012). *Los guiones del «ciclo Hollywoodense» de Manuel Puig: copias, reescrituras y apropiaciones* [Tesis de PhD, Universidad de Ottawa].

- RÍOS, M. (2007). El guion cinematográfico como género literario: su autonomía a partir de adaptaciones de Manuel Puig y Ricardo Piglia [Tesis de maestría, Universidad de Chile]. <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/108960>
- SCHMIDHUBER (2022). La dramaturgia y los tropos literarios. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 239-246. <https://doi.org/10.7410/1101>
- SEGER, L. (2019). *Cómo convertir un buen guión en un guión excelente*. Rialp.
- SEGER, L. (2023). *El secreto del mejor cine: El subtexto en el guion y en la novela*. Rialp.
- SNYDER, B. (2019). *¡Salva al gato!: El libro definitivo para la creación de un guión*. Alba.
- TRUFFAUT, F. (2018). *El cine según Hitchcock*. Alianza Editorial Sa.
- TODOROV, T. (1966). Las categorías del relato literario. En *Análisis estructural del relato*. Tiempo contemporáneo. https://monoskop.org/images/2/26/Barthes_Roland_Todorov_Tzvetan_El_analisis_estructural_del_relato_1970.pdf
- TOMASHEVSKI, B. (2016). Temática. En *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (2ª ed.) (pp. 271-294). Siglo Veintiuno.
- VANOYE, F. (1996). *Guiones modelo y modelos de guión: argumentos clásicos y modernos en el cine*. Grupo Planeta (GBS).
- WILLIAMS, R. (2009). *Marxismo y literatura*. Ediciones Península.
- ZYLBERMAN, L. (2014). El lugar del guión: debates para una posible investigación. *Revista Iberoamericana de Comunicación*, (26), 27-39.

LOS DERECHOS HUMANOS EN EL CINE QUE VERSIONA LA OBRA DE MARIO VARGAS LLOSA

HUMAN RIGHTS IN CINEMA THAT ADAPTS THE WORK OF MARIO VARGAS LLOSA

Benjamín Rivaya
Universidad de Oviedo
rivaya@uniovi.es
<https://orcid.org/0000-0002-0938-4923>

Tatiana Chávez Filinich
Universidad Antonio Ruiz de Montoya
tatiana.chavez@uarm.pe
<https://orcid.org/0000-0001-6309-3302>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.267>

Fecha de recepción: 22.06.25 | Fecha de aceptación: 28.08.25

RESUMEN

La literatura de Mario Vargas Llosa, en gran medida, gira en torno a los derechos humanos y cómo estos son vulnerados. Tópicos como el autoritarismo, el quiebre del estado de derecho, el desborde de poder, la crítica a instituciones tradicionales como la escuela, la iglesia, el ejército, etc.; son abordados con tal destreza y profundidad que dejan en evidencia el conocimiento de la sociedad latinoamericana por parte del autor. La construcción de los personajes y la descripción del contexto en que estos se sitúan ha contribuido a que la obra vargasllosiana sea adaptada al cine —en la mayoría de los casos— con buenos resultados. La selección de obras y adaptaciones filmicas realizada busca explorar el machismo, la prostitución, la dictadura y la corrupción; y cómo cada uno de estos aspectos constituye una forma de violencia que impactará en la vida de los personajes, afectando derechos como la dignidad humana, la libertad, la igualdad, etc.

PALABRAS CLAVE: derechos humanos, machismo, prostitución, autoritarismo, corrupción.

ABSTRACT

Mario Vargas Llosa's literature largely revolves around human rights and their violations. Topics such as authoritarianism, the breakdown of the rule of law, the abuse of power, and critiques of traditional institutions like schools, the church, and the military are addressed with such skill and depth that they reveal the author's profound understanding of Latin American society. His character development and the descriptions of their contexts have contributed to the success of many of Vargas Llosa's works, which have been adapted for film. The selection of works and film adaptations presented here seeks to explore machismo, prostitution, dictatorship, and corruption, and how each of these constitutes a form of violence that impacts the lives of the characters, affecting rights such as human dignity, freedom, and equality.

KEYWORDS: human rights, sexism, prostitution, authoritarianism, corruption.

Varias novelas de Mario Vargas Llosa han sido llevadas al cine: *Los cachorros*, *Pantaleón y las visitadoras*, *La ciudad y los perros*, *La tía Julia y el escribidor* y *La fiesta del chivo*. Además, *Travesuras de la niña mala* se convirtió en serie televisiva. Pues bien, sobre el cine que utiliza como trama argumental las narraciones de Vargas Llosa versará este trabajo que parte de dos premisas: que la literatura del Nobel peruano utiliza los derechos humanos como argumento y que, en general, su obra ha sido bien llevada, aceptablemente llevada a la pantalla.

Lo primero no es extraño, pues los derechos humanos son tópicos dramáticos y, por tanto, el argumento de muchas narraciones (Rivaya, 2024). En efecto, habida cuenta de que hoy día se identifican los derechos humanos con la justicia, o como dice Sandel (2015), “en el mundo cada vez se extiende más la idea (en la teoría, aunque no siempre en la práctica) de que la justicia consiste en respetar ciertos derechos humanos universales” (p. 30), no es extraño que muchas obras tanto literarias como cinematográficas versen sobre los derechos humanos, ya que, desde siempre, se idearon y contaron relatos sobre lo que es justo e injusto. La segunda cuestión, que la literatura de Vargas Llosa ha sido bien adaptada al cine, perfectamente podría no haber sido así, pero en cualquier caso ocurrió. Por una parte, la literatura del Nobel peruano es muy cinematográfica; baste con leer muchos de sus libros para darse cuenta de que piden ser llevados a la pantalla. Por otra, algunas de sus más destacadas novelas fueron convertidas en películas por el director peruano Francisco J. Lombardi. Pues bien, el presente artículo quiere analizar el tópico de los derechos humanos en el cine que adapta la literatura de Mario Vargas Llosa, aunque si de lo que se trata es de constatar la presencia de la justicia en una obra cinematográfica basada en la literatura y las películas están conseguidas, realmente no habrá una gran diferencia entre utilizar la literatura o la cinematografía, pues lo que interesa es el argumento dramático. Recuérdense las palabras de Martha Nussbaum (1997), quien decía que la misma misión pedagógica podían cumplir la literatura como el cine a la hora de formar buenos ciudadanos.

LOS CACHORROS: LA CONSTRUCCIÓN DE LA MASCULINIDAD

Los Cachorros fue publicado en 1967 y se cuenta entre las primeras obras de Vargas Llosa. Análogamente a lo que el autor narra en *La Ciudad y los perros*, se exploran parte de sus experiencias juveniles en la Lima burguesa de los años 50, específicamente de su paso por la escuela, los amigos y las primeras enamoradas. Por su parte, la adaptación cinematográfica del libro fue una producción mexicana que se estrenó en 1973, y en los papeles protagónicos tuvo a actores de la talla de José Alonso y Helena Rojo; es más, la crítica destacó la participación

de esta última. Tanto el libro como la película giran en torno a la identidad y al ejercicio de la masculinidad. Sin embargo, en el libro, el tono en que se desarrolla la historia —pese a un suceso trágico central— mantiene el humor y el espíritu juvenil; mientras que la película adquiere uno dramático e impregnado de ansiedad y depresión por parte del protagonista.

El contexto es fundamental en la obra (téngase en cuenta que en la película hay ciertos ajustes, dado que la historia transcurre en Ciudad de México y que se trata de un país laico, el colegio no es regentado por religiosos; por otro lado, Cuéllar, el protagonista, ingresa hacia el término de la primaria). La acción se sitúa en Miraflores, un distrito de clase media alta tradicional limeña, y se deja atrás el gobierno civil y democrático de Bustamante y Rivero para dar lugar a un gobierno militar durante ocho años. En medio del autoritarismo en que vive el país y las restricciones a las libertades —que luego veríamos con nitidez en *Conversación en la Catedral*—, los jóvenes de la historia asisten a una escuela religiosa, privada y de varones. A la par, la atmósfera que los rodea es una especie de burbuja urbana que gira al son del mambo de Pérez Prado, boleros y valeses, clubes de playa, las salas de cine y un estilo de vida que refuerza la idea de que estamos ante un espacio exclusivo que se asocia a la seguridad y a cierto lujo.

Cuéllar llega a la escuela en tercero de primaria, y aunque destaca por sus modales, calificaciones y cae en simpatía de los sacerdotes y maestros, aún debe ‘ganarse’ el aprecio de los compañeros de aula. En un primer momento, sufre acoso, *bullying* (téngase en cuenta que entonces estaba normalizado el hostigamiento, los insultos y los apelativos que se tomaban como bromas pesadas), pero el protagonista poco a poco va a ser aceptado por sus compañeros y un punto clave será el empezar a jugar fútbol. De allí en adelante la conexión con ellos será mejor y es precisamente encontrándose en las duchas, luego de un partido, cuando Cuéllar será atacado ferozmente por Judas, el perro. El cercenamiento de su miembro viril marcaría un hito en la vida del protagonista. Lo señalado aquí contrasta con la seguridad anotada en el párrafo anterior, es decir, finalmente hay violencia psicológica y a la par un accidente atroz que impactará en la identidad de Cuéllar.

Como se desprende de la obra literaria, en los entornos masculinos los criterios para medir la virilidad precisamente van en la línea de la fuerza física o la práctica de deportes colectivos como el fútbol, el saber defenderse frente a insultos o infamias, ciertos códigos de grupo, la lealtad, el fumar o beber alcohol, entablar relaciones con muchachas y los primeros encuentros sexuales con ellas, etc. Bourdieu (2000), por su parte, subraya que la virilidad se

asocia a “la desfloración de la novia, abundante progenie masculina, etc. —que esperan del hombre que es verdaderamente hombre” (p. 24). El protagonista, sin embargo, distará de dichas prácticas y no cubrirá las expectativas de sus pares. Como advierten Aguirre y Güell (2002), “[l]os mandatos de la masculinidad son los comportamientos esperados de un hombre frente a las distintas situaciones en que él se involucra al establecer sus relaciones primarias” (p. 13). Entiéndase esto último frente a la familia, amigos, las mujeres, etc.

Dado que el ataque sufrido fue a una edad temprana, Cuéllar inicialmente no va a ser muy consciente de los efectos que esto traerá en su desarrollo y, en especial, en su personalidad. Aun cuando los amigos prometen guardar silencio, se filtra entre los compañeros del colegio y del barrio lo sucedido y empiezan a llamarlo “Pichulita”. En el Perú, pichula es sinónimo de pene, por lo que usar un diminutivo resulta ofensivo y será tomado por Cuéllar como una suerte de asociación a la mariconería; es más, se sentirá humillado e incluso se irá a los golpes por ello. Empero, más adelante el protagonista se resignará y bromeará con su apodo al punto de que él mismo se presentará ante terceros: “Hasta estiraba la mano a los nuevos amigos diciendo mucho gusto, Pichula Cuéllar a tus órdenes” (Vargas Llosa, 2024a, p. 138).

En la película vemos un contraste respecto al libro, ya no será “Pichulita”, sino “Pinguita” —toda vez que es su equivalente en México—, y el personaje nunca se resigna ni lo llega a tomar a la broma; más bien, se mira a sí mismo desde la impotencia, la pérdida de virilidad, del falo, de no ser lo suficientemente macho y, en consecuencia, ello le traerá problemas para relacionarse con las mujeres. Así:

Parte del poderío de la masculinidad es ser culturalmente definido como no femenino; los atributos masculinos son presentados como positivos, y los femeninos como negativos. La construcción social de masculinidad, por lo tanto, se beneficia y perpetúa el igualmente construido binario masculino/femenino. (Espinosa, 2018, p. 37)

Quizá lo que más pueda destacarse con relación a la adaptación cinematográfica sea la vida joven-adulta del protagonista. Cómo transita rápidamente hacia otra etapa en la que queda poco espacio para la adolescencia, el juego, la amistad y la complicidad que sí se ve plasmada en el libro y a un ritmo distinto. Es en la adolescencia, pues, la etapa en la cual la condición del protagonista se torna compleja y su cuerpo pasa a un primer plano. Se trata de una etapa de transición hacia la vida adulta y hacerse hombre bajo el mandato de la masculinidad con la ejecución de una serie de actos simbólicos.

La hombría es un mandato absoluto, pero no está nunca probado de manera definitiva, porque su producción tiene la forma de una transición entre la no-hombría y la hombría. Como

los mandatos someten a esos jóvenes a dar múltiples pruebas de su cumplimiento, ellos nunca terminan de estar seguros de si son, por fin, plenamente hombres o no. Incluso en algo aparentemente tan evidente como la constatación de los rasgos físicos de la masculinidad, aún allí permanece la duda (Aguirre & Güell, 2002). El joven Cuéllar de la película es opaco, distante y tímido, voyerista, depresivo, sobreprotegido por sus padres y vive junto a una madre fagocitante con quien mantiene una relación aparentemente incestuosa; además, es torpe y violento con las mujeres.

Buena parte de la película se ocupa de la relación del protagonista con Teresa (Helena Rojo), situación que dista del libro. Las muchachas miraflores que frecuentan Pichulita y sus amigos son tímidas, inocentes, algo vergonzosas, van a la playa y se divierten yendo al cine y tomar helados, o saliendo a fiestas y bailar. Teresa es una modelo, desinhibida, vive sola y cuenta con experiencias sexuales previas. Ante la insistencia de Pinguita por volver a intentar una relación con ella, esta le suelta una frase lapidaria: “Yo necesito un hombre y tendría que salir a buscarlo”. Cuéllar ve a sus amigos casarse y divorciarse, alcanzar metas, colocarse laboralmente y tener cierto éxito lo que se traduce también en la afirmación de la masculinidad. En ese sentido, Fuller (2012) señala que:

[a]un cuando la aprobación femenina sea fundamental para demostrar la masculinidad de un varón y la reprobación de sus parejas los torne vulnerables frente a ella, son sus pares, quienes, en última instancia consagran su masculinidad porque solo los iguales pueden asumir esta tarea. (p. 119)

Hacia el final, Cuéllar ya no puede más con la frustración, con la impotencia y busca a la única mujer que no lo rechazaría: su madre. Se acuesta en la cama de ella, toma un revólver y se dispara; mientras que el final dispuesto por Vargas Llosa va por un accidente automovilístico, probablemente como parte de las carreras de piques, de los excesos con el alcohol o el abuso de sustancias. La propuesta de Fons en la película es compleja y psicoanalítica, cargada de silencios, gestos y una intensidad particular que enrarece la atmósfera; la de Vargas Llosa, en cambio, apuesta por el infortunio sin tornarse en una tragedia de mayores dimensiones, los diálogos son juveniles, frescos y divertidos que van al son del mambo. No se puede soslayar, a lo largo del cuento, el valor de la amistad y la sincera preocupación de los compañeros de escuela por Cuéllar, desde el momento del accidente, su forma de relacionarse con las muchachas, el que logre tener enamorada o pareja para el baile, que haga algo útil o productivo con su vida o recordarlo hacia el final como un compañero querido.

En cuanto al ámbito de protección de los derechos humanos, se observa una afectación al derecho a la identidad del protagonista. Por un lado, tomando en cuenta el contexto de la obra y de la película, la identidad sexual aún era un tema pendiente de ser abordado jurídica y socialmente. Aunque Cuéllar no transita de género ni requiere cambios en sus documentos de identidad, sí se manifiesta su condición de vulnerabilidad luego de sufrir el accidente en la escuela donde su autoestima y salud mental se verán comprometidas. Para Siverino (2016), “el derecho a la identidad es ni más ni menos que el derecho a ser uno mismo y a ser percibido por los demás como quien se es” (p. 231) y agrega:

la identidad sexual ha sido comprendida como la parte de la identidad total de las personas que posibilita el reconocerse, aceptarse y actuar como seres sexuados y sexuales. La sexualidad es el elemento organizador de la identidad total de las personas, entendiendo que las coordenadas de identificación se establecen, en primer lugar, en referencia al cuerpo, comprendiendo a la distinción sexual —morfológica— como una primera evidencia de la diferenciación humana. (p. 232)

Cuéllar se autopercebe como varón, pero a la vez considera que no lo es de forma suficiente porque carece del miembro viril —es decir, el ser varón se traduce en la biología y la genitalidad— y de allí los problemas para relacionarse con las mujeres, más aún en el campo sexual. Aun tratándose de una fatalidad, el Estado, entre sus obligaciones, tiene el deber de garantizar el libre desarrollo de la personalidad y la salud mental de las personas. En el primer caso, Landa (2021) señala que con el libre desarrollo de la personalidad “se exigen las condiciones necesarias para que se garantice el libre desenvolvimiento de las personas en todas sus facetas” (p. 92). En el segundo, de acuerdo con la Organización Mundial de la Salud (OMS, 2025):

La salud mental es un estado de bienestar mental que permite a las personas hacer frente a los momentos de estrés de la vida, desarrollar todo su potencial, aprender y trabajar adecuadamente y contribuir a su comunidad. Tiene un valor intrínseco e instrumental y es un derecho humano fundamental. (párr. 2)

En ese sentido, un Estado en que se hubiere trabajado de forma eficiente problemas estructurales como la progresiva erradicación del orden patriarcal y de los estereotipos de género, contribuiría a disminuir la carga emocional recaída sobre el protagonista, e incluso el acompañamiento de los maestros en la escuela y por parte de su familia y amigos también podría haberse dado de manera más asertiva. No obstante, la época en que se dieron los acontecimientos y transcurrió la vida de Cuéllar, sea en la sociedad limeña o mexicana, la progresividad referida no se advertía como necesaria, como tampoco lo era el derecho a la salud mental; pero eso no le resta su carácter exigible.

LA CIUDAD Y LOS PERROS: LA VIOLENCIA EN ENTORNOS EDUCATIVOS

Con *La ciudad y los perros* (Vargas Llosa, 2024b), que obtuvo el Premio Biblioteca Breve de Seix Barral, Vargas Llosa adquiriría notoriedad como novelista, a la vez inicia en buena medida el *boom* de la novela latinoamericana. En perspectiva literaria, utiliza muy diversos y novedosos recursos, pero era una obra que bien podría ser llevada al cine, lo que hizo Lombardi más de dos décadas luego de su aparición. El relato tiene mucho de autobiográfico, pues el escritor estudió al inicio de la década de los cincuenta en el Colegio Militar Leoncio Prado, que, en buena medida, es retratado por la obra, tanto la literaria como la cinematográfica. Por lo que a nosotros nos interesa, ese internado militar vale como espacio donde se violan sistemáticamente los derechos humanos, situación que pareciera una metáfora de la sociedad peruana, como muchos intérpretes de la obra aseguran.

El largometraje inicia con una escena en que unos cadetes del último curso obligan a dos reclutas novatos a pelear como perros, mordiéndose entre sí; y luego les exigen, con un claro contenido sexual, que se laman. Pero conforme la cámara va filmando por todo el recinto nos encontramos con que los cadetes someten a violencia a otros de los nuevos soldados, y para ello llevan a cabo prácticas que bien podríamos calificar de torturas. Solo un recluta se defiende frente a los acosadores, el Jaguar, que demuestra gran arrojo y los vence, pero todos los demás son sometidos brutalmente. Como dirá el protagonista, Alberto Fernández, el Poeta, “en ese colegio son muy salvajes”. En efecto, salvajismo y animalización de las víctimas parece lo propio del trato entre los internos al punto de que la presentación que Lombardi hace nos recuerda momentos de *Saló o los cien días de Sodoma* (1975), de Pasolini. Después, cuando otra escena se represente en las duchas, veremos semejanzas con el cine carcelario. Ambas referencias, la bestial película de Pasolini y el género presidiario, se desarrollan en espacios cerrados de los que no se puede escapar y en los que se cometen todo tipo de barbaridades y de vulneraciones de los derechos humanos más básicos, tal como ocurre en el Colegio Leoncio Prado. Luego será un recluta en concreto, Ricardo Arana, apodado el Esclavo, quien sufre el acoso constante de los abusones y al que “fregaban todo el tiempo”. Entre otras cosas, le “orinaban cuando dormía, escupían en su comida, le obligaban a hacer imaginaria cuando no le tocaba”, etc.

¿Podrá decirse que esta obra es un alegato contra el machismo? Creo que sí, pero no porque hable de la desigualdad entre hombres y mujeres. Realmente, en una ocasión sí se ve esa desigualdad, sobre todo cuando el Poeta va a visitar a Teresa, la chica a la que pretendía

Arana, precisamente. La tía de la muchacha, que ya tiene 18 años, le pide a esta que se espabile, en referencia a Fernández. “Me quedaré ciega y nos moriremos de hambre si tú no haces algo”, le dice, recordándole que en la casa necesitan un varón para sobrevivir y que a una mujer mayor y sola le espera el peor de los futuros. Pero no se trata de una película sobre el machismo por narrarnos las condiciones en que las mujeres viven en un régimen patriarcal, sino porque nos cuenta la circunstancia que viven los hombres en ese mismo régimen. Pues, así como el machismo propone un modelo de feminidad, también presenta otro modelo de masculinidad, el que critica *La ciudad y los perros*.

A propósito del canon de varón del machismo, el antropólogo Marvin Harris (1997) dice lo siguiente:

¿Acaso no se ha educado a nuestros jóvenes en la creencia de que es varonil consumir grandes cantidades de carne, fumar dos paquetes al día, aguantar más que nadie bebiendo, apechugar con las incomodidades, correr riesgos, conducir deprisa, ser rápido al desenfundar y no mostrar miedo? (pp. 212-213).

La hombría, en el sentido de valor, de falta de miedo, resultará fundamental para el desarrollo de la trama. El Poeta le dirá al Esclavo: “Si saben que tienes miedo, te fregaste; hay que hacerse el macho, ¿te das cuenta? Es cuestión de hacerse respetar. Si no, estás reventado toda tu vida”. Más adelante, Fernández explicará a Teresa por qué a Arana le llaman el Esclavo: “Es que se deja pisar”. Con carácter premonitorio, tras ver juntos una película, Teresa le dice a Alberto que le hubiera gustado que un personaje del filme no se muriera, a lo que este le contesta que tenía que morir: “era un maricón y, en las películas, a los que son así, siempre les matan”.

Por su parte, el Jaguar se reirá y llamará “maricón” al Serrano porque, al robar un examen, se orinó “de miedo”. Aquel, que es el paradigma de esa masculinidad, en diversas circunstancias asegurará: “Yo no soy un cobarde” o “soy un hombre”. Frente a ese modelo, parece que se reivindica otro, el que representa el teniente Gamboa: “Usted es duro pero derecho” le dice el Poeta.

El otro gran pecado es ser un soplón, pero, de nuevo, hay actuaciones que no se pueden tolerar y deben ser denunciadas, situación que nos viene a proponer el relato de Vargas Llosa/Lombardi. Ambos “vicios”, la cobardía y la denuncia, darán lugar a la tragedia y, a la vez, a la reivindicación de otros valores, que parece que han de ser los que inspiran la ideología de los derechos humanos: la dignidad y el respeto.

Análogo a lo revisado en *Los Cachorros*, la masculinidad ejercida en su versión más conservadora y tradicionalista se presenta nuevamente en un espacio educativo; pero militarizado, jerarquizado y autoritario. Los jóvenes de la historia miden su virilidad, se enfrentan, se ponen a prueba entre ellos de forma permanente, tanto dentro como fuera de la escuela y en diferentes ámbitos: académico, social, sexual, etc. Se entiende que los Estados en aras del cumplimiento de sus obligaciones concretas en materia educativa deben desarrollar estrategias que contribuyan a suprimir los estereotipos sexuales (Comité DESC, 1999), hecho que no sucede aquí; antes bien, se refuerza. La dignidad y el respeto se precarizan y la escuela deja de ser un espacio seguro donde los protagonistas puedan desarrollarse ampliamente; en efecto, se encuentran en riesgo e incluso uno de ellos llega a perder la vida. Para Pollmann (2008):

Todo ser humano tiene, por el mero hecho de serlo, derecho a que se defiendan su dignidad, precisamente porque todo ser humano, a raíz de las violaciones y de la falta de autorrespeto que acaso haya experimentado, solo puede hacer patente su dignidad en cierta medida. (p. 28)

En esa línea, la Declaración Universal de Derechos Humanos (ONU, 1948) precisa que el derecho a la educación debe contribuir al libre desarrollo de la personalidad y, en gran medida, ello se dará sobre la base de amplios márgenes de tolerancia. Por su parte, a nivel regional interamericano, el Protocolo de San Salvador (OEA, 1988) pone énfasis en la necesidad de respetar los derechos humanos en los ámbitos educativos y que se garantice el pluralismo ideológico. Sin embargo, como anota Thiebaut (1999), la tolerancia tiene dos facetas: positiva y negativa. La primera se refiere a lo que comúnmente llamamos “soportar” y restringimos nuestro sistema de creencias; la segunda, más bien, apuesta por “comprender” y crear un sistema de razones. En el colegio militar, la tolerancia es baja, los estudiantes se adaptan de mala gana al régimen vertical y empiezan a adoptar prácticas autoritarias y violentas con sus propios pares. Al respecto, la disciplina en la escuela resulta incompatible con la dignidad humana, pues se observan tratos degradantes y humillación pública por parte de los docentes o instructores hacia los jóvenes cadetes. Por último, el sistema educativo instalado en la escuela militar da cuenta de cómo aquel modelo dista significativamente del actual y de los propósitos centrados en los estudiantes y su bienestar. Así, el Comité de los Derechos del Niño (2001) se pronuncia al respecto y precisa que:

se insiste en la necesidad de un planteamiento holístico de la educación que garantice que las oportunidades educativas disponibles reflejen un equilibrio satisfactorio entre la promoción de los aspectos físicos, mentales, espirituales y emocionales entre la educación, las dimensiones intelectuales, sociales y prácticas, y los aspectos correspondientes a la infancia y al resto de la vida. El objetivo general de la educación es potenciar al máximo la capacidad

del niño para participar de manera plena y responsable en una sociedad libre y sus posibilidades de hacerlo [...]. La educación debe ser favorable a los niños y debe inspirar y motivar a cada uno de ellos. Las escuelas deben fomentar un clima humano y permitir a los niños que se desarrollen según la evolución de sus capacidades. (párr. 12)

PANTALEÓN Y LAS VISITADORAS: LA (DOBLE) MORAL

Pantaleón y las visitadoras es una comedia inspirada, según contó el autor, en un hecho real del que supo en dos viajes que realizó a la Amazonía, en 1958 y 1962, y que en su novela magnífica y distorsiona. Lo más llamativo es que mientras redactaba la novela, escribió también el guion cinematográfico, lo que ya nos dice que el propio autor entendía que el relato debía ser literario y filmico. Tan es así que, junto con José María Gutiérrez, Vargas Llosa acabó dirigiendo la película que calificaría de “catástrofe”, y que pidió encarecidamente que nadie viera y que yo no he podido encontrar. La versión de Lombardi, en cambio, me resulta una buena versión de *Pantaleón*, por más que inevitablemente haya diferencias que saltan a la vista: la Brasileña se convierte en la Colombiana, desaparece el personaje de la madre del protagonista, al igual que la delirante secta del niño mártir, pero todo ello no obsta para que siga siendo una buena película, una notable adaptación de la novela. En efecto, el resultado del trabajo de Lombardi es una comedia peruana no apta para todos los públicos, pero sí para plantear interesantes problemas jurídicos, morales y políticos. El argumento es conocido: el capitán Pantaleón Pantoja, del ejército peruano, recibe el encargo más extraño de su vida, organizar un batallón de “visitadoras” (prostitutas) que satisfaga las —aparentemente— apremiantes necesidades sexuales de los soldados que se encuentran en la región amazónica del Perú. Así, la trama sirve para plantear, entre otros, dos problemas relativos a los derechos humanos.

En primer lugar, la cuestión de la prostitución, sin duda problemática. Moralmente, ¿es lícita? Tradicionalmente se condenó, en el entendimiento de que con el sexo no se debe comerciar, pero ¿efectivamente no se debe mercantilizar el sexo? Esta inquietud se desprende a raíz de que Pantaleón Pantoja acaba teniendo una perspectiva empresarial sobre el asunto, una vez que el experimento alcanza “un éxito absoluto” y de este modo, por ejemplo, para aumentar la rentabilidad de la empresa, entrega material pornográfico a los soldados que están a la espera de recibir el servicio sexual; gracias a ello, logra disminuir el tiempo de la prestación. Desde la perspectiva no del “empresario”, sino de la “trabajadora”, resulta curioso que el lema de las visitadoras sea “El trabajo ennoblece y dignifica”. ¿Efectivamente cualquier trabajo, este en concreto, ennoblece y dignifica? Entiendo que, en sede moral, caben dos respuestas tendenciales, una desde el objetivismo moral, otra desde el relativismo: o bien se

trata de un atentado contra la dignidad y no se debe ejercer la prostitución ni aprovecharse de ella, o bien es esa una cuestión moral que debe resolver cada uno, de tal forma que cada quien es libre de prostituirse o no. La primera alternativa la defiende El Sinchi en su programa radiofónico cuando adjetiva los servicios prestados como “pecaminosos e inmorales”, hablando después de “industria del pecado”, postura que también defiende el padre Beltrán. Esta opción es tenida en cuenta por el mismo Pantaléon, pues, preocupado por el cumplimiento del servicio, elabora un reglamento que, además de organizar el cumplimiento de la prestación, trata de proteger la dignidad de las mujeres toda vez que establece algunos límites: “Queda terminantemente prohibido bajo pena de expulsión definitiva del usuario, solicitar a la visitadora aberraciones sexuales”.

En cualquier caso, el hecho que se parta de una u otra visión de la prostitución suele tener consecuencias políticas y jurídicas: por un lado, quien es partidario de legalizarla, convirtiéndola en un trabajo más; por otro, quien es partidario de su prohibición, por resultar un atentado contra quienes ejercen el oficio aun cuando estos presten su consentimiento. Desde luego, en *Pantaleón y las visitadoras* parece que todas las prostitutas disfrutaban con su trabajo y lo admiten de buen grado, pero quizás Vargas Llosa en la novela y Lombardi en la película jugaron con esa actitud. Supongo que habrá quien diga que una comedia sobre la prostitución necesariamente la blanquea, dulcifica o justifica, porque adopta una perspectiva idealista cuando realmente la prostitución es dominio, explotación y sumisión. Pudiendo ser eso cierto, no deja de resultar una graciosa comedia, género que ha de estar dispuesto a reírse de (casi) todo.

En segundo lugar, la trama podría plantear otro problema un tanto más alambicado y que enfrente a los defensores del Estado liberal con los del Estado social en lo referente, precisamente, a los derechos sociales; dicho planteamiento sería propio de una “farsa truculenta”, tal como el autor calificó su novela (Vargas Llosa, 2015, p. 9). Me explico. Avanzado el metraje, una vez que los (varones) lugareños tienen conocimiento de lo que ocurre en los campamentos militares de la zona, ellos también pretenden disfrutar (efectivamente, disfrutar) del mismo servicio. El alcalde de una población del Amazonas se lo expondrá a los militares, y contrapondrá privilegios a derechos:

Consideramos un privilegio abusivo que el servicio de visitadora sea exclusivo de los cuarteles. Exigimos que los ciudadanos mayores de edad y con libreta militar tengan derecho a utilizar ese servicio. Y a las mismas tarifas reducidas que los soldados.

Hay, digámoslo así, una clara demanda social, al hilo de la que podría discutirse sobre la cuestión de género; por ejemplo, ¿por qué las mujeres no reclaman una prestación semejante? Pero la que quiero plantear es otra cuestión. Si por una parte el carácter sexuado de los seres humanos genera necesidades (“Nosotros también queremos mujeres, señor. No sólo los soldados tienen necesidades”, le dice un vecino a la autoridad militar), necesidades que bien podríamos calificar de básicas o fundamentales y, por otra parte, el Estado social asume como tarea propia la satisfacción de ese tipo de necesidades, las básicas o fundamentales, ¿no podría el Estado encargarse de remediar ese apetito, al menos el de los que, por su carácter o por algún otro rasgo de su personalidad, tienen dificultades para satisfacerlo? Frente al argumento de principios, nos encontramos aquí el de utilidad, que otra vez formula El Sinchi en su programa radiofónico al referirse a:

la encomiástica labor que don Pantaleón ha estado realizando en procura de la satisfacción de las necesidades íntimas de los centinelas del Perú [...] tengo en mis manos un informe de la policía nacional. ¿Saben ustedes cuántas violaciones se registran mensualmente desde que don Panta puso en funcionamiento el servicio de visitadoras? Cero. Sí, así como lo escuchan, cero. Nuestra Amazonía está en calma. Nuestras madres, hermanas y novias pueden salir ahora a la calle sin temor. Los loreanos podemos preciarnos de vivir en un lugar, el único lugar del mundo entero donde los delitos sexuales han sido abolidos.

Claro que esto lo dice El Sinchi mientras las visitadoras están siendo violadas, precisamente. Pero más allá de la contradicción, supongo que los liberales, incluso los que admitieran la prostitución como trabajo legítimo, condenarían el servicio de visitadoras, que implicaría subir los impuestos para financiarlo. Como anota Marta Lamas (2014):

[a]unque desde la perspectiva del liberalismo político no hay razón para estar en contra del comercio sexual mientras lo que cada quien haga con su cuerpo sea libremente decidido, muchas personas consideran que la compra-venta de sexo es de un orden distinto de otras transacciones mercantiles. (p. 168).

De otro lado, los conservadores también condenarían dicha actividad porque significaría un atentado contra la religión y la familia. Es más, tal vez algunos socialistas (no todos ni mucho menos) vean bien semejante intervención estatal.

LA FIESTA DEL CHIVO: LA CORRUPCIÓN Y EL AUTORITARISMO

La fiesta del chivo, publicada hacia el año 2000, retrata de forma magistral una de las dictaduras más crueles en el ámbito latinoamericano. Comprende el periodo entre 1930-1961 en que República Dominicana se encontraba bajo el mando de Rafael Leónidas Trujillo, llamado también “el chivo”. Vargas Llosa denuncia el sistema autoritario, el quiebre del estado de

derecho, la corrupción institucionalizada y el copamiento de poder de parte del dictador y su entorno, integrado tanto por civiles como por militares. Por su parte, la adaptación cinematográfica de la obra estuvo a cargo de Luis Llosa, primo del autor, quien fue respetuoso de la historia original.

Análogamente a lo que sucede en el libro, la película recoge personajes claves que trabajan junto al dictador y son cómplices de la corrupción de su gobierno; entre ellos, Johnny Abbes y el Dr. Agustín “Cerebrito” Cabral. Si bien Trujillo gobernó de forma directa en solo dos periodos, se valió de personas de su entorno próximo para mantener el poder y proyectar una imagen democrática frente a la comunidad internacional, particularmente por las presiones ejercidas por la Organización de Estados Americanos (OEA) ante las múltiples denuncias de violación de derechos humanos durante ese periodo.

El universo vargasllosiano es en gran medida masculino, sus protagonistas son varones y las historias se desarrollan en espacios tradicionalmente ocupados por ellos; no obstante, en *La fiesta del chivo*, aun cuando el contexto gira en torno a la dictadura de Trujillo, la protagonista es una mujer: Urania Cabral.

Vargas Llosa sitúa la novela en la sociedad dominicana de los años 50 en adelante, lapso en el cual destacan sucesos reales importantes como el caso Galíndez, su secuestro y posterior desaparición forzada; y la muerte de las hermanas Mirabal —cuya historia sería llevada al cine en diferentes oportunidades, como *In the time of the butterflies* (Barroso, 2001) o *Tropico de sangre* (Delancer, 2010)—. La película homónima de Luis Llosa recrea tales acontecimientos e incide en el carácter disruptivo del gobierno de Trujillo, la erosión de la democracia y, especialmente, en la normalización de actos delictivos en diferentes instancias, así como en la sujeción al poder por parte de las fuerzas del orden al punto de involucrar a sus familias.

En el primer caso, tenemos el secuestro del jurista español Jesús de Galíndez, opositor del Benefactor de la Patria, quien en sus escritos y conferencias desarrolladas en universidades de EE. UU. denunciaba los horrores del régimen —desde la falta de democracia, elecciones controladas por un partido único, hasta las desapariciones forzadas y ejecuciones extrajudiciales— y la necesidad imperiosa de encontrar una respuesta por parte de la comunidad internacional. Este hecho, sumado al atentado contra la vida del presidente venezolano Rómulo Betancourt y el asesinato de las hermanas Mirabal, traería consigo sanciones diplomáticas y económicas (falta de suministro de petróleo, bloque a las

importaciones y exportaciones, etc.) por parte de la OEA en perjuicio de República Dominicana. Leamos:

La poderosa maquinaria de periodistas, congresistas, cabilderos, abogados y empresarios que Trujillo tenía en Estados Unidos no pudo contener la batahola que armó la prensa, empezando por *The New York Times*, y muchos congresistas, ante la posibilidad de que un dictadorzuelo caribeño se hubiera permitido secuestrar y asesinar a un ciudadano norteamericano en territorio de Estados Unidos. (Vargas Llosa, 2021, pp. 114-115)

En la obra, el autor detalla lo que sería la estrategia de Trujillo y Abbes para ocultar lo sucedido con Galíndez, incluso respecto a la forma de deshacerse del cadáver. La violencia alcanza tal dimensión y se explica en las ansias de permanecer en el poder por parte del Jefe y su entorno, que secuestra y ejecuta a quienes operaron dicha desaparición. Así, Tavito, hermano de Antonio De la Maza, es expuesto a la prensa como si él hubiera matado a Murphy, el piloto que trasladó a Galíndez —en medio de una historia sensacionalista con mención a prácticas homosexuales—, y luego se hubiera suicidado. El cadáver de Tavito aparecerá como un despojo con una soga alrededor del cuello simulando dicho suicidio y arrojado por los agentes del servicio de inteligencia en la puerta de su casa: “Su marido se ahorcó en la cárcel. Se lo trajimos para que lo entierre como Dios Manda” (Vargas Llosa, 2021, p. 118). Tiempo después, Antonio De la Maza (hermano de Tavito) buscará venganza y se convertirá en uno de los asesinos de Trujillo.

El empleo de la prensa para ensuciar la reputación y la honorabilidad es una práctica recurrente en las dictaduras. No solo hablamos de las restricciones a la libertad de expresión, sino a la corrupción desde el ámbito público y el involucramiento de los privados quienes también buscarán beneficios económicos, licitaciones y privilegios por parte del Jefe. Tal como asevera Lamo de Espinosa (1997), “[e]n las dictaduras no hay propiamente corrupción; ella misma es la corrupción institucionalizada” (p. 274).

En este sentido, Montoya (2012) señala que:

Hoy la corrupción ya no se percibe solo como un ruido marginal al funcionamiento de los sistemas políticos y de la convivencia entre ciudadanos pertenecientes a la misma colectividad social. Ella es más bien reconocida como una de las principales amenazas a la democracia, pues conspira contra su legitimidad, vulnera el Estado de derecho y afecta el uso de recursos públicos orientados al cumplimiento de derechos o a fines de interés colectivo. Por ello, un acto de corrupción constituye una grave muestra de deslealtad frente a las reglas que debieran regir un comportamiento social honesto, pues supone el aprovechamiento inmoral de lo público para un beneficio privado, acción que es aún más nociva cuando la ejecutan personas que detentan cargos públicos. (p. 11)

En el segundo caso, la muerte de las hermanas Mirabal va a tomarse como uno de los más violentos de la región al punto que, en honor a ellas, se conmemore el Día de la no violencia contra las mujeres, cada 25 de noviembre. Vargas Llosa parte de ese hecho para crear el personaje de Urania Cabral, quien de alguna manera representará la violencia contra las niñas y mujeres durante la dictadura. Las películas citadas que abordan la historia de las hermanas Mirabal evidencian la conducta pedófila de Trujillo y su mirada machista y despectiva hacia las mujeres.

Urania es una figura trágica de la dictadura trujillista; en tanto su padre, el Dr. Cabral, es la caricatura de esta, el despojo de lo que marcó una era donde, si bien sus capacidades y su lealtad al régimen le jugaron a favor para ocupar altos cargos de confianza durante ese periodo, su cobardía conllevaría su ruina, aquella ‘debilidad’ advertida por el Jefe y que despreciaba tanto, porque en su entorno solo cabían quienes fueran capaces de todo por la salvación de la patria. ¿Podríamos advertir que el Dr. Cabral sería capaz de entregar a su propia hija en manos del Benefactor de la Patria, a efecto de recuperar la confianza de este y ser partícipe de una cuota de poder? No, “Cerebritito” Cabral era un padre amoroso y celoso; pero ¿quién se involucra con una dictadura de este calibre y resulta ser inocente?, ¿podría alegar a su favor desconocer o no estar de acuerdo con toda esa corruptela? No. Acaso el Dr. Cabral no sea más que un demócrata precario y que se acomoda a las circunstancias y busca su conveniencia, o que puede intercambiar principios y declinar de estos con arreglo a los tiempos recios que se presenten¹.

La fiesta del chivo es, sin duda, una de las más destacadas obras de Vargas Llosa; y con relación a la película, lo más destacable es la fidelidad del guion y el hecho de mantener la clave de denuncia de un sistema dictatorial. Un soporte fundamental será la actuación de Isabella Rossellini en el papel de Urania adulta, quien resume el dolor de una era, el desarraigo y el silencio e impunidad que representó la violencia del régimen incluso hasta el día de hoy, pues no existe una Comisión de la Verdad oficial en República Dominicana que haya investigado lo sucedido bajo dicha dictadura. A lo largo de la novela, así como en la película, observamos una serie de derechos humanos vulnerados. Los personajes transitan entre la

¹ La escena de la violación sexual elaborada por Luis Llosa no logra alcanzar el clímax de violencia, angustia y, sobre todo, desconcierto y decepción de Urania. En todo caso, valga recordar la puesta en escena de la obra realizada en el Teatro Británico de Lima en el año 2007, bajo la dirección de Jorge Alí Triana y con las notables actuaciones de Alberto Ísola, en el papel de Trujillo; y de Norma Martínez, en el papel de Urania. En esta adaptación al teatro se destaca la representación de la violencia sexual hacia la protagonista, respetuosa e intensa a la vez, que lograba involucrar a la audiencia.

violencia física y sexual como en el caso de Urania; advertimos también la tortura y muerte de las hermanas Mirabal o la desaparición forzada de Galíndez. Asimismo, a nivel estatal se destaca el copamiento institucional generalizado, la corrupción y el quiebre completo del estado de derecho orquestado por Trujillo, Abbes y su entorno; hasta el acceso a la justicia y las garantías judiciales que le serían negadas a “cerebrito” Cabral.

CONCLUSIÓN

Así las cosas, el cuerpo del trabajo solo ha confirmado las hipótesis de este: las novelas de Mario Vargas Llosa han sido llevadas razonablemente a la gran pantalla, al cine, y sus argumentos giran, en buena medida, en torno a los derechos humanos.

En *Los cachorros* y *La ciudad y los perros*, en el marco de estructuras autoritarias, el machismo y la masculinidad generan una violencia inmisericorde que no respeta los derechos humanos de los débiles y los cobardes, los que se tiene por poco hombres. En *Pantaleón y las visitadoras*, por su lado, se trata del argumento de la prostitución y, por tanto, el de los límites de la libertad que, en este caso, además, se vincula con los derechos sociales y con el derecho a satisfacer necesidades básicas. Por último, *La fiesta del Chivo* versa también sobre la libertad, pero la libertad política, la cual, cuando falta, trae consigo la corrupción, inevitablemente vinculada a la dictadura.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIRRE, R. & GÜELL, P. (2002). Hacerse hombres. La construcción de la masculinidad en los adolescentes y sus riesgos. (Síntesis de estudios cualitativos sobre salud sexual y reproductiva de adolescentes y jóvenes varones en países seleccionados de América Latina). Organización Panamericana de la Salud. Organización Mundial de la Salud. https://healtheducationresources.unesco.org/sites/default/files/resources/santiago_hacerse_hombres_1.pdf
- BARROSO, M. (Director). (2001). *In the time of the butterflies* [Película]. Ventanarosa, MGM Televisión, Showtime Networks.
- BOURDIEU, P. (2000). *La dominación masculina*. Anagrama.
- COMITÉ DE DERECHOS ECONÓMICOS, SOCIALES Y CULTURALES DE NACIONES UNIDAS. (1999). Observación General N° 13. El derecho a la educación (art. 13 del PIDESC). U.N. Doc. E/C.12/1999/10.
- COMITÉ de los Derechos del niño de Naciones Unidas. (2001). Observación General N° 1. Propósito de la educación (párr. 1, art. 29 de la Convención sobre los derechos del niño). U.N. Doc. CRC/GC/2001/1.

- DELANCER, J. (Director). (2010). *Trópico de sangre* [Película]. Kemasi Films.
- ESPINOSA, I. (2018). Interseccionando desigualdades espaciales en Quito: la lucha por el derecho a la ciudad desde identidades diversas y disidentes. En G. Endara (Ed.), *¿Qué hacemos la (s) masculinidad (es)? Reflexiones antipatriarcales para pasar del privilegio al cuidado*. (pp. 29-37). Friedrich Ebert Stiftung Ecuador. <https://library.fes.de/pdf-files/bueros/quito/14520.pdf>
- FULLER, N. (2012). Repensando el machismo latinoamericano. En *Masculinities and Social Change*, 1(2), 114-133. <https://hipatiapress.com/hpjournals/index.php/mcs/article/view/218>
- HARRIS, M. (1997). *Nuestra especie*. Alianza Editorial.
- LAMAS, M. (2014). ¿Prostitución, trabajo o trata? Por un debate sin prejuicios. En *Debate feminista*, (50), 160-186. https://debatefeminista.cieg.unam.mx/index.php/debate_feminista/article/view/1164
- LAMO DE ESPINOSA, E. (1997). Corrupción política y ética económica. En F. Laporta & S. Álvarez (Eds.), *La corrupción política* (pp. 271-293). Alianza Editorial.
- LANDA, C. (2021). *Derechos a la dignidad, libre desarrollo de la personalidad e identidad personal*. Palestra/Pontificia Universidad Católica del Perú.
- MONTOYA, Y. (2012). *Estudios críticos sobre los delitos de corrupción de funcionarios en Perú*. Instituto de Democracia y Derechos Humanos de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- NUSSBAUM, M. (1997). *Justicia poética*. Editorial Andrés Bello.
- ORGANIZACIÓN MUNDIAL DE LA SALUD (OMS). (2025). *¿Qué es la salud mental?* <https://www.who.int/es/news-room/fact-sheets/detail/mental-health-strengthening-our-response>
- POLLMANN, A. (2008). Derechos Humanos y dignidad humana. En F. Reátegui (Coord.), *Filosofía de los derechos humanos: problemas y tendencias de actualidad* (pp. 21-29). Instituto de Democracia y Derechos Humanos de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- RIVAYA, B. (2024). *Los derechos humanos en el cine*. Palestra.
- SANDEL, M. (2015). *Justicia. ¿Hacemos lo que debemos?* Debate.
- SIVERINO, P. (2016). Propuesta para una ley de identidad de género peruana. En *Derecho & Sociedad*, (47), 227-241. <https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/derechoysociedad/article/view/18887>
- THIEBAUT, C. (1999). *De la tolerancia*. La balsa de Medusa.

VARGAS LLOSA, M. (2015). *Pantaleón y las visitadoras*. DeBosillo.

VARGAS LLOSA, M. (2021). *La fiesta del Chivo*. Debolsillo.

VARGAS LLOSA, M. (2024a). *Los jefes. Los cachorros*. Alfaguara.

VARGAS LLOSA, M (2024b). *La ciudad y los perros*. Alfaguara.

“AMPLIAR EL CANON IMPLICA CUESTIONAR LA LÓGICA JERÁRQUICA Y CENTRALISTA QUE HA REGULADO SU CONSTRUCCIÓN, Y ABRIR EL CAMPO LITERARIO A MANIFESTACIONES QUE DESESTABILIZAN SUS FRONTERAS TRADICIONALES”

ENTREVISTA A GUISELGA GONZALES FERNÁNDEZ

Carolina Sthefany Estrada Sánchez
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
estradasanchezsthefany@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-0513-0395>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.268>

Doctora y magister en Literatura Peruana y Latinoamericana por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Docente del Departamento de Literatura e investigadora del Instituto de Investigaciones Humanísticas de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la misma universidad. Sus líneas de investigación están vinculadas a transnacionalismos andinos, literaturas regionales, literaturas no canónicas, memoria y violencia política, y modernidades alternativas desde el enfoque interdisciplinario de los Estudios culturales. A su vez, pertenece al grupo de investigación ESANDINO de la UNMSM. Ha sido profesora visitante en la Università degli Studi di Cagliari (Italia) en el año 2019 y becaria de intercambio docente en el programa Erasmus K+107 en la misma universidad en el 2023. También ha realizado una estancia posdoctoral en la Universidad de Granada (España) en 2025. Ha publicado *El dolor americano. Literatura y periodismo en Gamaliel Churata* (2009), *Efraín Miranda. Antología poética* (2016), *Tengo el color mismo de mi Madretierra. Rito andino y decolonialidad en la poética de Efraín Miranda Luján* (2019) y *Cartografía de la poesía surandina de los ochentas: entre el canon y la disensión* (2025).

El libro Tengo el color mismo de mi Madretierra: rito andino y decolonialidad en la poética de Efraín Miranda Luján (2019) ha sido leído como el primer acercamiento orgánico a la obra de este poeta puneño frente a una tradición crítica marcada por análisis aislados u olvidos voluntarios. ¿Qué implicó, a nivel metodológico y conceptual, asumir esa tarea de sistematización crítica?

Implicó, en primer lugar, una redefinición del propio alcance del estudio. Si bien mi texto ha sido leído como un acercamiento orgánico a la poética de Miranda Luján, es necesario precisar que el análisis se concentra solo en sus dos primeros poemarios, *Muerte cercana* y *Choza*. Esta delimitación no respondió a una decisión previa, sino que fue el resultado de un proceso que se fue transformando a medida que avanzaba la investigación.

Cuando comencé el estudio, mi intención era ocuparme únicamente de *Choza*, la obra más conocida de Miranda. Sin embargo, al advertir que mi lectura difería en algunos aspectos de la tradición crítica que establecía una ruptura tajante entre *Muerte cercana*, leído como un libro de filiación occidental y “rilkeano”, y *Choza*, entendida como la obra andina del poeta, se hizo evidente la necesidad de revisar los supuestos sobre los que se había construido esa interpretación. Lejos de percibir una ruptura, yo veía una continuidad entre ambos textos, y ello fue lo que me llevó a preguntarme por el origen de esa lectura.

A nivel metodológico, esta inquietud condujo a un trabajo de archivo que permitió rastrear el punto de partida de dicha interpretación en un artículo de Wáshington Delgado, publicado a propósito de la aparición de *Muerte cercana* en la década de 1950. Delgado reconoce la influencia de Rilke y ubica los versos mirandianos lejos de influencias populares. El problema no radica en la validez de esa lectura inicial, sino en su repetición acrítica por parte de la tradición posterior, muchas veces sin relectura del texto de Miranda (quizá porque era de difícil acceso) ni contextualización del propio Delgado. Se olvidó que su interpretación se dio en un contexto específico lo que explica ciertos énfasis y omisiones entendibles. Hay que recordar que Delgado, si bien nació en el Cusco, a los tres años se asentó en Lima con su familia, de modo que el mundo andino no le era tan cercano como a cualquier limeño de esa década. La formación que recibió en Lima tuvo un fuerte peso de la tradición occidental, así que no le podemos pedir otro tipo de lectura en ese momento. Recordemos que, en esas décadas, pese a la presencia y actividad de Arguedas, el mundo andino era todavía algo lejano para quienes vivían en la capital. Recién a partir de los años 60, y gracias al desarrollo de las ciencias sociales, poco a poco se generó un interés mayor.

Entonces, recuperar esa historicidad crítica, recordando, como señala Walter Mignolo, la necesidad de no olvidar “la mano que dibuja la mano”, creo que fue un paso fundamental de la investigación. Esta revisión permitió comprender que la relación entre *Muerte cercana* y *Choza* no debía pensarse en términos de oposición, sino como parte de un proyecto poético coherente y atravesado por lo que Sebastián Salazar Bondy intuyó tempranamente como una “sensibilidad diferente”, que no es sino la sensibilidad andina. A partir de esta constatación, el estudio se centró en esclarecer esa continuidad, lo que justificó la delimitación del corpus a los dos primeros libros y dejó abierta la necesidad de futuros trabajos sobre *Vida* y *Padre sol*.

La sistematización crítica también exigió ubicar a Miranda en su contexto histórico y poético, hecho que implicó revisar y problematizar la noción misma de Generación del 50. Las conclusiones a las que llegué me llevaron a reconstruir el campo poético puneño de esa década mediante otro trabajo de archivo que pude completar gracias a la colaboración de poetas, artistas e intelectuales de dicha región.

Si tengo que referirme exclusivamente a *Chozas*, puedo decir que, en el plano conceptual, su abordaje implicó un desplazamiento deliberado de los marcos interpretativos occidentales que habían dominado la lectura de la obra de Miranda. Para comprender cabalmente su poética, se me hizo necesario situar el análisis en una “lógica” andina y atender a principios fundamentales como el carácter sagrado de la existencia y el principio de relacionalidad del todo. Estas nociones me permitieron comprender los mecanismos compositivos de la obra, la configuración del hablante lírico, la presencia de múltiples voces y niveles enunciativos, así como las tensiones entre oralidad y escritura propias de un sujeto que se mueve en las fronteras culturales. Pero la obra de Miranda es muy rica y compleja, y había que desentrañar en ella varios aspectos, por lo que tuve que recurrir a diversos enfoques. En realidad, mi trabajo se inscribe en la perspectiva de los Estudios culturales y decoloniales. Me apoyé en los aportes de la antropología simbólica de Clifford Geertz y Victor Turner, particularmente en sus estudios sobre el rito y la noción de “drama social” de este último; en los planteamientos de Aníbal Quijano y Walter Dignolo, este último fundamental para señalar el carácter decolonial de la obra de Miranda y explicar aspectos que habían sido considerados problemáticos por la crítica, como la presencia del castellano. Para abordar la complejidad del discurso presente en *Chozas*, me sirvió mucho la pragmática del discurso lírico de Luján Atienza que articulé con los estudios sobre oralidad y escritura, testimonio y memoria, y un poco de la propuesta de Bajtín y, de manera central, los estudios andinos que me permitieron explicar por qué en este tipo de poéticas no necesariamente funcionan las concepciones occidentales de “género literario”, “figuras retóricas”, etc., y cómo las categorías andinas no solo atraviesan la poética de Miranda, sino que constituyen el núcleo de su discurso.

De este modo, mi estudio intenta proponer una relectura de la obra de Miranda y cuestionar buena parte de los marcos críticos desde los cuales había sido leída, reubicándola en el campo literario desde una lógica no hegemónica.

En sus investigaciones, lo surandino aparece formulado como un concepto que permite leer la poesía peruana desde dinámicas regionales, tensiones con el centralismo y procesos de construcción de subjetividades poéticas diferenciadas. En ese marco, ¿considera que lo surandino funciona principalmente como una categoría analítica, un espacio de enunciación poética o una posición política dentro del campo cultural?

Pienso que funciona de las tres maneras y, en el caso de mi trabajo, de forma indesligable. Como categoría analítica porque sirve para ordenar e interpretar un fenómeno. No se trata solo de una referencia geográfica, sino que remite a una configuración cultural, simbólica, histórica y estética específica, aunque, vale la pena aclararlo, no pretende ser esencialista, sino dialogante. Creo que permite pensar una experiencia andina situada y puede funcionar como marco para leer y entender el rol que desempeñan los elementos andinos presentes en una determinada obra, el lenguaje poético y una posición específica frente al canon.

Lo surandino es también un espacio de enunciación poética y no solo un tema o contexto, sino que debe entenderse como el lugar desde donde alguien se pronuncia. Las voces poéticas enuncian desde una experiencia histórica y cultural situada, y se van construyendo desde esa experiencia y con ella. En tal sentido, construirse desde esa experiencia implica que esa voz, ese alguien, lleva dentro de sí esa historia de tensiones y luchas que se dan en distintos niveles (histórico, social, cultural, político, lingüístico, etc.) algunas veces lejos de las temporalidades occidentales y de manera diversa a otras experiencias. Como espacio de enunciación poética, lo surandino muestra y organiza la voz, las imágenes y la lógica simbólica de un texto atravesado por el imaginario andino.

En cuanto a lo político, enunciar desde lo surandino es tomar posición frente al canon limeño, criollo o eurocéntrico, así como también una forma de resistencia simbólica y de disputa por la legitimidad cultural. Lo surandino reivindica saberes, lenguas y sensibilidades históricamente marginalizadas; a su vez, reubica a los poetas no como “poetas regionales” y sí en tanto sujetos político-culturales. En este nivel, asumir lo surandino supone una posición política dentro del campo cultural toda vez que desafía las jerarquías del canon y propone una poética anclada en saberes y sensibilidades que han sido largamente subalternizados.

En el marco de sus estudios sobre poéticas surandinas y procesos de descentramiento del canon, ¿cómo definiría el sujeto poético surandino y qué rasgos lo diferencian del sujeto lírico dominante en la tradición capitalina?

Este asunto es complicado. Podría referirme de manera bastante general a un sujeto surandino señalando determinadas características, pero siento que estaría poniendo límites a su riqueza y complejidad.

A grandes rasgos, podría decir que este sujeto se constituye desde lo surandino como espacio de enunciación y que articula memoria histórica, territorialidad e imaginario andino. En él, no prevalece la noción de individuo, sino que tiende a lo comunal, por lo que se trata de un sujeto que desborda el “yo” lírico para articular una voz relacional y, en muchos casos, colectiva, atravesada por la memoria, la oralidad y una concepción no escindida de la relación con la naturaleza. Esta relación con la naturaleza, y con la lengua, no es metafórica, sino ontológica, y suele posicionarse desde una exterioridad relativa al canon (todo esto obviamente en diversos grados). Estas características son tanto estéticas como políticas en la medida en que suponen una toma de posición en el campo cultural y una disputa por los modos de legitimación de la poesía peruana.

¿En qué se diferencia del sujeto lírico capitalino? Este último se caracteriza por su carácter moderno en el que prevalece lo individual. Es un sujeto que tiende a universalizar su experiencia y responde a tradiciones metropolitanas, situación que lo hace concebirse como un ser distinto de la naturaleza. De ahí que sea un sujeto que se legitima a través de sus instituciones, mientras que el sujeto surandino disputa su legitimidad en el campo cultural. Eso puedo señalar de manera bastante gruesa, si tengo que responder a la pregunta planteada.

Pero me gustaría añadir que todo este asunto del surgimiento de las identidades tiene que ver no solo con las historias locales, cada una con su propia peculiaridad, su ritmo, su problemática, sino también con los diseños globales que se van imponiendo. Por ello, en mis investigaciones prefiero siempre aclarar y delimitar los conceptos que uso y fijarme límites espaciales y temporales. Lo hago porque de otra manera siento que estaría siendo muy ligera y hasta podría estar tergiversando realidades e historias. Por eso, me cuesta tanto señalar características generales.

Así que, en realidad, pienso que no existe un solo sujeto poético surandino, y considero que esto es un punto que debemos tener muy claro. No hay que caer en esas visiones lineales y homogeneizadoras que tanto cuestionó el maestro Antonio Cornejo Polar cuando se refería a lo multifacético de nuestra tradición cultural. De otra manera, no podríamos explicar la presencia de poetas como Oswaldo Chanove o Alonso Ruiz Rosas, por ejemplo. Recordemos que las identidades no son estáticas; mucho menos si nos referimos a aquellas que surgen y se van resignificando en los espacios de frontera donde confluyen tradiciones culturales diversas. De allí su complejidad, pero también su riqueza. Me parece que las nociones de fronteras culturales y fronteras móviles son conceptos claves para pensar este asunto y reflexionar sobre los procesos historiográficos regionales. Las fronteras culturales, en efecto, son espacios en que se hacen posibles relaciones interculturales que generan nuevos sujetos, nuevas identidades y diversos procesos socioculturales.

Quizá podemos hablar de un sujeto poético surandino en una época y en un contexto determinado. Por ejemplo, el sujeto que surge en la década de los años 50 en Puno muestra diferencias respecto de aquel que surge en los años 80. No estoy diciendo que no tengan nada que ver, pero sí es posible percibir sus diferencias, en principio, porque son contextos diferentes y responden a distintas necesidades. Pero no hay que olvidar que incluso en una misma época pueden surgir diversos sujetos culturales; y ello es un poco lo que planteo en *Cartografía de la poesía surandina de los ochentas: entre el canon y la disensión*. Allí propongo —al referirme al sujeto poético surandino de esa década (y enfatizo en “poético” porque habrá que ver qué pasa con el sujeto narrador)—, y que denomino “sujeto del desborde popular”, que su esencia está determinada por la confluencia de diversos sujetos que, en un determinado momento, comparten una agenda frente a cierta problemática. Se trata de un sujeto que se construye desde la fractura, desde esa diversidad no siempre conciliadora, pero que sabe sobreponerse a ella al darse cuenta que hay una agenda más importante que las diferencias internas: el centralismo cultural, la discusión sobre el poder intelectual, entre otras problemáticas.

¿Qué caracteriza a este sujeto surandino de los ochentas? Su carácter tensional, su clarísima posición anticentralista, la percepción más clara (respecto de los sujetos que lo antecedieron) del valor de sus propuestas, el convencimiento desenfadado y feliz de saberse diferente y de sentir que no necesita ninguna venia proveniente de la capital, es decir, la conciencia plena de su autonomía.

En su libro citado (el último de su producción), usted muestra, a partir de un trabajo de archivo, cómo ciertos colectivos literarios limeños de los años 80 jerarquizaron e invalidaron las propuestas poéticas surgidas desde el surandino. Desde esta perspectiva, ¿cómo entiende hoy el papel de la crítica capitalina en la producción del canon y en la persistencia de estas asimetrías en el campo cultural?

En principio, creo que la crítica capitalina debe ser entendida como un actor central en la producción, administración y reproducción del canon literario peruano, y no como una instancia meramente evaluativa o descriptiva. En ese sentido, efectivamente, durante los años 80, determinados colectivos y circuitos críticos limeños (digo determinados porque recordemos que hubo otros escritores y críticos como Antonio Cornejo Polar, Tulio Mora y Paul Llaque, por mencionar a tres, que sí tuvieron una visión de mayor apertura) no quisieron, o no pudieron, ver las propuestas poéticas surgidas en el sur andino; y esto es particularmente llamativo por la intensa actividad que hubo allí. Por el contrario, estos colectivos limeños activaron mecanismos sistemáticos de autolegitimación que funcionaron como una suerte de plataforma desde la cual se autopromocionaron. Hasta donde recuerdo, no hubo un pronunciamiento negativo sistemático sobre las poéticas regionales sureñas, pero sí un afán muy evidente de invisibilizarlas. Con ello, lograron reducir la comprensión de las manifestaciones de la época a las suyas y el resto quedó como expresión aislada de lo local, se negó su densidad conceptual y estética, y se dio su exclusión de los espacios de discusión y de legitimación literarias. Así que la crítica capitalina no solo produjo un canon, sino que definió activamente sus fronteras al establecer qué formas de enunciación eran consideradas literariamente válidas y cuáles quedaban fuera de ese horizonte.

En la actualidad, hay una mayor apertura, pero me pregunto si esa apertura se hubiera dado sin la aparición de las redes sociales o las diversas plataformas que han permitido una mayor visibilización de la producción literaria a nivel nacional. En este punto, ya es bien difícil no ver, es más difícil ignorar. Sin embargo, entiendo que persisten estas asimetrías pese al discurso de apertura que se escucha. ¿Qué porcentaje de la crítica de nuestro país mira hacia las regiones o trabaja corpus no abordados o, cuando menos, poco estudiados? En San Marcos, en Literatura, sí hay un grupo de docentes que vienen trabajando en este campo: Milagros Carazas, Mauro Mamani, Gonzalo Espino, Elías Rengifo, por mencionar a algunos, y otros que comienzan a interesarse (lo cual es muy positivo). Fuera de San Marcos, hay más estudiosos, pero me parece que todavía no

lo suficiente. Hay quienes siguen dando vuelta y vuelta sobre los mismos autores de siempre. ¿Por qué? Porque no se quiere pensar al Perú desde la literatura. Hacerlo implica entrar en un terreno complejo, lleno de contradicciones históricas, sociales, políticas; implica mirarnos al espejo, ver nuestras limitaciones y, algunas veces, no nos gusta complicarnos y preferimos estar tranquilos manteniendo la ilusión de que en el jardín literario no pasa nada y todo marcha bien.

Hay todavía cierta inercia histórica y rezagos del centralismo cultural, porque mucho de lo que se dice queda en lo declarativo; por ello, habrá que ver si esa apertura a la que me referí no es solo el resultado de prácticas críticas que han sabido adaptarse a nuevos discursos sin alterar sustancialmente sus criterios de legitimación. Es decir, aunque en el presente observemos una mayor apertura retórica hacia la diversidad y el descentramiento, lo surandino (y no solo lo surandino) todavía continúa siendo incorporado de manera condicionada, a veces como excepción, otras como diferencia administrada y pocas como interlocución en igualdad de condiciones en el campo cultural. Entonces, pienso que hay que ir más allá de lo declarativo y comenzar a ocuparse de las manifestaciones literarias que tanto tiempo han sido postergadas.

Interrogar el rol de la crítica implica revisar el canon y cuestionar los supuestos epistemológicos desde los cuales se ha ejercido históricamente, así como asumir la necesidad de un desplazamiento real de los centros de legitimación. Sin una revisión profunda, los procesos de descentramiento corren el riesgo de convertirse en gestos superficiales que reproducen, bajo nuevas formas, las mismas desigualdades que dicen combatir.

Dentro de la crítica literaria peruana, ¿qué riesgos o desafíos implica analizar poéticas regionales sin caer en lecturas folclorizantes o esencialistas?

Considero que supone enfrentarse a riesgos que no pueden entenderse únicamente como errores interpretativos, sino como efectos de una tradición crítica históricamente atravesada por relaciones de poder. El riesgo de la folclorización no ha sido accidental: responde a una lógica centralista que ha tendido a leer las producciones no capitalinas como expresiones culturales subordinadas, valorables en tanto representen una alteridad controlable, pero sin capacidad de intervenir en los debates estéticos y conceptuales del campo literario, como ya lo señalé.

A ello, como bien manifiesta la pregunta, se suma el riesgo del esencialismo, que ha fijado lo regional, y particularmente lo andino, como una identidad estática y homogénea. Este tipo de lectura, lejos de reconocer la complejidad histórica de estas poéticas, las encierra en una imagen cristalizada que resulta funcional a su marginación, ya que las presenta como ajenas a los procesos de innovación, conflicto y experimentación que se le atribuyen al centro. Si lo vemos así, el esencialismo no me parece una simplificación inocente, y sí, más bien, una operación crítica que contribuye a mantener intactas las jerarquías del canon. Por eso es tan importante leer a Antonio Cornejo Polar.

Así que el desafío, me parece, estriba en desarticular estas operaciones mediante un enfoque que asuma las poéticas regionales como prácticas estéticas e intelectuales capaces de proponer lenguajes y formas, y de discutir criterios de legitimación. Esto implica abandonar la idea de la región como periferia y pensarla, más bien, como un espacio de producción de sentido y de conflictividad estética. En ese orden, categorías como lo surandino solo resultan productivas cuando se conciben como posiciones históricas y políticas, atravesadas por tensiones internas y por su relación conflictiva con el centro, y no como marcas identitarias cerradas.

Por otro lado, pienso que asumir este desafío demanda una revisión radical de la propia práctica crítica en tanto la lectura de poéticas regionales exige interrogar los supuestos desde los cuales ejercemos nuestra labor. Es más, empuja a una revisión tanto de los dispositivos de legitimación que históricamente han regulado qué voces son escuchadas como también de las condiciones materiales a partir de las cuales se ejerce la crítica literaria en el Perú. Esto último tiene que ver con un problema mayor que es la educación. Como sabemos, en nuestro país, el aparato crítico está centrado en la capital y no en las regiones. ¿Por qué no en las regiones? Porque desde hace siglos la educación ha sido un privilegio. Para tomar conciencia de ello, basta revisar la historia de la educación en el sur de nuestro país y recordar cómo, a comienzos del siglo XX, los pobladores de Puno venían caminando desde esa región para pedir que se creara una escuela y sus hijos pudieran educarse. La educación no se ha impartido por igual, así que ¿de qué tradición crítica regional podemos hablar? El flujo de jóvenes que llega a Lima a completar su formación demuestra que es un problema todavía no superado; pero ellos también tienen una responsabilidad: son quienes deben comenzar a pensar sus respectivas regiones.

El asunto es que mientras los supuestos que mencioné no sean cuestionados, las lecturas que se realicen respecto de las poéticas regionales corren el riesgo de reproducir, bajo discursos aparentemente inclusivos, las mismas asimetrías simbólicas que han estructurado históricamente el campo cultural.

Gran parte de sus investigaciones se han centrado en atender producciones que se encuentran al margen o invisibilizadas por la crítica tradicional. Bajo esta perspectiva, ¿en qué medida su trabajo busca ampliar el canon literario peruano y cómo cuestiona la lógica misma de su construcción?

Ocuparme de producciones marginadas o invisibilizadas por la crítica tradicional no responde solo a un deseo de ampliación cuantitativa del canon literario peruano, sino que pretende ser, como se menciona en la pregunta, una intervención crítica en la lógica misma de su construcción. Mi trabajo, aparte de buscar incorporar nuevas voces a un repertorio previamente establecido, procura plantear interrogantes sobre los criterios, los dispositivos y las relaciones de poder que han determinado históricamente qué textos, sujetos y poéticas son considerados legítimos en el campo literario de nuestro país.

Por ende, el análisis de poéticas surandinas y de autores como Efraín Miranda intenta evidenciar que la exclusión del canon no se explica solo por una supuesta falta de calidad estética, sino por mecanismos críticos e institucionales que han privilegiado formas de enunciación, tradiciones y sensibilidades alineadas con una matriz capitalina y eurocéntrica. Ampliar el canon, desde esta perspectiva, supone desplazar el foco desde la obra aislada hacia las condiciones de producción, circulación y lectura que hacen posible, o impiden, su reconocimiento.

Al mismo tiempo, mi trabajo pretende cuestionar la idea del canon como una estructura estable, neutral y acumulativa; por el contrario, propone entenderlo en tanto espacio que se halla en permanente disputa. Esto quiere decir que las poéticas situadas en los márgenes no deberían ser asumidas como anexos o correcciones tardías, sino como prácticas estéticas que tensionan los límites del canon y ponen en crisis sus supuestos epistemológicos. En este sentido, pienso que la ampliación del canon solo es significativa en la medida en que va acompañada de una revisión crítica de los marcos interpretativos y de los centros de legitimación que lo sostienen.

Mi trabajo intenta proponer que el verdadero desafío no consiste en integrar lo excluido sin alterar el orden existente, y sí en reconocer que estas producciones obligan a repensar qué entendemos por literatura, por valor estético y por tradición. Desde esta óptica, ampliar el canon implica, necesariamente, cuestionar la lógica jerárquica y centralista que ha regulado históricamente su construcción, y abrir el campo literario a manifestaciones que desestabilizan sus fronteras tradicionales.

Parte de la formación universitaria, en la carrera de Literatura, suele orientarse al contacto con el canon occidental, ya sea a nivel de textos literarios como de teorías y enfoques críticos. En ese contexto, ¿cómo se integran los estudios culturales en las mallas curriculares y de qué manera inciden en la formación de los estudiantes de la carrera?

Desde mi punto de vista, la incorporación de los estudios culturales en las mallas curriculares constituye un desplazamiento fundamental para repensar el lugar de la literatura dentro de las humanidades. En el caso de la Facultad de Letras de San Marcos, la existencia de un curso de Estudios Culturales resulta significativa. Aunque no conozco en detalle el sílabo ni la metodología con que actualmente se imparte, su existencia señala el reconocimiento institucional de que la disciplina literaria no opera en un vacío ni puede pensarse tampoco como un campo autónomo y desvinculado de su contexto social, político y cultural.

Los estudios culturales permiten mostrar a los estudiantes que la literatura forma parte de un entramado histórico y simbólico más amplio, del cual se nutre y al cual responde. Esta mirada resulta relevante en un país como el nuestro, donde los procesos culturales están atravesados por profundas desigualdades, tensiones territoriales y disputas por la representación. Así, la formación literaria se ve enriquecida cuando se habilitan herramientas que permiten comprender no solo los textos, sino también las condiciones de producción, circulación y recepción que los hacen posibles.

Recuerdo que, hace algunos años, comenzó a circular en las aulas sanmarquinas una postura según la cual los estudios culturales no deberían tener un peso significativo dentro de la disciplina literaria. Estas ideas me parecieron problemáticas, sobre todo porque coincidían con un momento en que, a nivel internacional, las investigaciones en humanidades se orientaban cada vez con mayor énfasis hacia enfoques culturales, interdisciplinarios y críticos del canon. Uno de los

argumentos sostenía que las investigaciones resultantes parecían pertenecer a otras disciplinas como la sociología o el psicoanálisis, y que, en consecuencia, se diluía la especificidad literaria.

Sobre este asunto, considero que el problema no radica en la incorporación de los estudios culturales al ámbito literario, sino en la capacidad del investigador para articular esos enfoques con un análisis riguroso de los textos. No existe, a mi entender, un divorcio entre literatura y estudios culturales; antes bien, la separación tajante que se intentó imponer en algún momento responde a una concepción restrictiva y defensiva de la disciplina. Los estudios culturales no anulan la especificidad de lo literario, sino que amplían sus posibilidades de lectura al situarlo en relación con procesos históricos, sociales y simbólicos concretos.

En ese sentido, la incidencia de los estudios culturales en la formación de los estudiantes es, desde mi punto de vista, profundamente positiva toda vez que les ofrece herramientas críticas para comprender la literatura como una práctica situada y atravesada por relaciones de poder y por disputas de sentido. Lejos de empobrecer la lectura, estos enfoques la complejizan y la enriquecen, pues permiten una comprensión más amplia de los fenómenos literarios y de las obras mismas, hecho que resulta indispensable para pensar críticamente la producción cultural en un contexto tan complejo y heterogéneo como el nuestro.

Desde su experiencia como investigadora y docente universitaria, ¿cuán complejo puede resultar ejercer la crítica literaria siendo mujer en una carrera históricamente hegemonizada por voces masculinas y cómo estas dinámicas atraviesan su trabajo académico?

Desde mi experiencia, ha sido un proceso complejo en el que se han dado tensiones explícitas e implícitas al interior del campo académico. Sin embargo, no se tratan únicamente de cuestiones individuales, sino de dinámicas estructurales que han naturalizado ciertas formas de autoridad crítica y han condicionado los modos en que las mujeres participamos, intervenimos y somos leídas dentro de la disciplina.

Es verdad que la situación ha cambiado si la comparamos, por ejemplo, con la década de los años 90, aunque no del todo. A lo largo de los años, he podido constatar que el trabajo académico realizado por mujeres suele estar bajo un mayor escrutinio, como si debiera demostrar

de forma permanente su legitimidad y su rigor. Esta exigencia adicional —a veces muy visible y otras no tanto— atraviesa la recepción de las investigaciones, la valoración de los enfoques teóricos y el reconocimiento en los espacios institucionales (todavía les cuesta invitarnos y lo hacen como ellos mismos dicen “para evitar problemas con las mujeres”: les duele citarnos en sus estudios). Dicha situación no ocurre con muchas voces masculinas que han ocupado posiciones de centralidad desde una legitimidad que rara vez ha sido cuestionada o sometida a revisión. Por el contrario, ha sido visible el apoyo y el elogio mutuo, entre ellos. Esta no es solo mi percepción, como se comprenderá, a lo largo de los años, docentes, investigadoras, narradoras y poetas de diversos ámbitos e instituciones hemos intercambiado experiencias y las conclusiones han sido muy similares. Felizmente, creo percibir otra actitud en generaciones más jóvenes. Claro que, debo añadir, siempre ha habido excepciones.

Sin duda, estas dinámicas han incidido en mi trabajo académico, sobre todo en la elección de los objetos de estudio. Investigar poéticas surandinas, archivos invisibilizados y procesos de descentramiento del canon ha significado situarme en una posición incómoda dentro del campo, y donde la marginalidad de los objetos se superpone con cierta deslegitimación de género que a veces está ahí, muy latente. Esta doble tensión ha sido, no obstante, un espacio productivo de reflexión crítica en la medida en que me permitió tomar conciencia de cómo operan las jerarquías simbólicas en la crítica literaria.

Entonces, desde esta experiencia, ejercer la crítica literaria no ha sido solo una práctica intelectual, sino también una toma de posición. Asumir una perspectiva situada ha implicado cuestionar los modos en que se construye la autoridad crítica y resistir la idea de una neutralidad disciplinaria que, en realidad, ha encubierto históricamente relaciones de poder. En ese orden, mi trabajo académico está atravesado por una voluntad de intervención que intenta producir conocimiento a la par que contribuir, aunque sea un poco, a desestabilizar las estructuras de género que han regulado el campo literario.

Es cierto que mis investigaciones no se centran en la obra de mujeres, aun cuando se trata de un campo que me interesa y que considero fundamental. He optado, de manera consciente, por trabajar con procesos de descentramiento del canon y con autores que han sido históricamente invisibilizados en un afán por intervenir en zonas del campo cultural que tradicionalmente han sido copadas por la crítica masculina. Esta decisión no implica desatender la perspectiva de género,

sino ponerla en práctica desde otro lugar: el de disputar la autoridad crítica en territorios que han sido considerados, durante mucho tiempo, espacios “naturales” de intervención masculina. Investigar estos temas desde una posición femenina ha significado situarme en una doble exterioridad, a saber: por el género y por los objetos de estudio, y también por asumir esa incomodidad como una forma de intervención política dentro del campo académico.

Partiendo de esta experiencia, ejercer la crítica literaria es una práctica intelectual y una toma de posición. Mi trabajo académico, de un lado, responde a la voluntad de cuestionar las jerarquías que, en determinados momentos, han regulado quién puede hablar con autoridad sobre determinados temas y, de otro lado, está articulado por el deseo de contribuir a la desestabilización de estructuras históricamente naturalizadas al mostrar que podemos intervenir, con igual legitimidad, en todos los espacios del debate académico.

Miranda, María. *Espacios en miniatura. Muestra de poesía contemporánea del Perú. Presentando a 5 poetas de Arequipa*. Arequipa: Cíclope Ambicioso/El Pasto Verde Records, 2024, 236 pp.

DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.269>

María Miranda se ha propuesto rozar el flujo de la poesía escrita y difundida en la Arequipa de este siglo a partir de una brevísima compilación de sus exponentes. Fruto de tal roce es un puñado de poetas que puede contarse con los dedos de una sola mano, pues el título del libro podría haber sido *Estos 5*; pero, como suele suceder, el ingenio tiende a buscar emblemas que hablen fuerte y claro por uno mismo; era de esperarse que se distinguiera de otras denominaciones, como *Estos 13* (1973) de José Miguel Oviedo. De tal manera, *Espacios en miniatura* apuesta por cinco poetas que han coexistido en el siglo XXI al pie del volcán y cuyos proyectos literarios han respondido tanto a un pluralismo estilístico como a una actividad cultural y profesional. Los modos de escribir, los motivos personales y la formación laboral de cada exponente traen consigo los elementos naturales que se imprimen en cada atmósfera, vale decir, en cada microcosmos en que la autora pretende adentrarse cautelosamente.

Dicha aproximación se adhiere a una constelación de aportes vitales para la crítica literaria y académica de la región. A decir verdad, la estela de proyectos antológicos sobre poesía comprende la *Lira arequipeña* (1889) de Manuel Pío Chávez y Manuel Rafael Valdivia, *La poesía en Arequipa en el siglo veinte. Estudio y antología* (1990) de Jorge Cornejo Polar, *Antología de la poesía en Arequipa: Generación '80* (1990) de Rolando Luque y los dos libros de Tito Cáceres Cuadros: *Poetas de Arequipa. Antología: Los clásicos* (1995) y *Antología de la poesía arequipeña (1950-2000)* (2007). Hay artículos, monografías y otras antologías sobre la lírica producida en la Ciudad blanca, pero las que han sido mencionadas pueden considerarse referentes canónicos o textos clásicos que deben visitarse si uno anhela introducirse a la poesía de Arequipa. Visto así, no resulta exagerado agregar a esta lista de lumbres el libro de María Miranda, puesto que pese a ser un trabajo escueto en cantidad, su tratamiento de cada poética seleccionada se esfuerza por ser minucioso y concienzudo; a su vez integra fragmentos de los poetas antologados, entrevistas sobre sus procesos creativos y una interpretación general de las poéticas.

Desde una suerte de prólogo, titulado “Extrañas criaturas”, la editora demarca la temporalidad abarcada y presenta a los poetas elegidos. Se trata de escritores nacidos entre 1979 y 1985, los cuales han producido versos por más de 15 años en la ciudad, han explorado

diversos campos artísticos y han proyectado su escritura en revistas del circuito cultural. Asimismo, el oscilamiento entre campos laborales relativos a la educación, el periodismo y la gestión cultural ha contribuido a desarrollar sus expresiones literarias. Estas extrañas figuras son Jimmy Barrios, Gloveralberto, Heiner Valdivia, Jhonatan Segura y Augusto Carrasco. Ante ellos, Miranda expresa gratitud y admiración, y resalta sus singularidades y diferencias estéticas, pero no sin apuntar lo que en mayor medida los une: su ímpetu de juventud por la autogestión. Dicha independencia es afín a las concepciones tan particulares que tienen del espacio poético, esto es, de los reinos interiores que posee la palabra en sus obras.

El primer extraño que conocemos es Jimmy Barrios, de quien se recopila un total de 53 textos: 13 poemas de su libro *La escuela nueva* (2024) y 40 textos de *El oscuro mar de la sustancia* (2020) —30 aforismos o micropoemas y 10 poemas en prosa—. Los poemas transmiten muchas predilecciones que Barrios comparte en la entrevista, tales como la exploración de la totalidad de las cosas a través de la arbitrariedad del lenguaje, el disenso con la norma pública, la figura del escritor como lector que viene de la enseñanza escolar, la condensación simultánea de imágenes en una especie de aleph y la búsqueda de un poema-torrentera que arrastre y albergue las experiencias. A esto cabe añadir la reincidencia en palabras y neologismos que observa Miranda, las cuales tienen una procedencia señera del universo semántico del poeta. Para Barrios, escribir es como ver el mar, una ola puede demostrar la insignificancia de uno mismo, pero también puede ser su punto de partida.

El segundo extraño en presentarse es Groveralberto —seudónimo de Grover Alberto Anco Silva—, quien figura con 25 poemas: 4 de *EnÓrbita* (2016), 15 de *Poesía transhumanista hecha con micro-circuitos* (2021) y 6 de *Poesía transhumanista hecha con micro-circuitos II* (2024). De su poesía se advierte un ludismo que juega con lo transgresor e iconoclasta sin quedarse estático, pues se desarma y reconstruye. El poeta reconoce que su escritura se gesta en la automarginación y en un pensamiento que viene de los libros, mientras describe su rol lírico como el de un espejo orgánico que refleja el interior y el exterior, lo abstracto y lo tangible. Opina, además, que la inmediatez mata la calidad editorial y que las tareas fundamentales de un poeta son escribir bien y actuar responsablemente como todo ciudadano, incluso si esta responsabilidad tiene como consecuencia la censura, ya que el verdadero artista será censurado por sus obras de protesta.

El tercer extraño es Heiner Valdivia, cuya poesía se avoca a transgredir lo convencional en todo lo relativo a la textualidad y a la materialidad del aparato poético, por lo que invita al

lector a deformar la realidad. De su larguísimo repertorio, tenemos 13 poemas que lo representan: 3 de *El denario habitual* (2013), 3 de *Eklosión* (2015), 3 de *Terapias y diagnósticos del Dr. Petrus Carmichael* (2016) —junto con 4 cartillas reproducidas del poemario-objeto aludido— y 4 de *Voluptas mystica* (2018). De tal modo, se da una exposición directa de una estética con base en el esoterismo, la metafísica, la ficcionalización de la ciencia, la constante experimentación con la objetualidad del libro, la pasión por el cine y el impulso por fabricar heterónimos en un mundo que cede su ser al lector. El poeta sintetiza esto en lo que puede llamarse una búsqueda de un todo superior que trasciende los sentidos y una mística efímera que explora diversos estados de la consciencia.

El cuarto extraño practica el arte fotográfico y la escritura poética a la par, y su nombre es Jhonatan Segura. En efecto, su poesía tiende a interactuar con el exterior de la historia y descubrir una nostalgia por el pasado, mientras condensa la calle, la coloquialidad circundante y la fiereza del paisaje. En total, 16 poemas integran la sección que le fue dada: 3 de *Krankenhaus* (inédito) y 3 de *Los colores de la fiebre* (2025). En sus declaraciones, J. Segura reconoce que su proceso de escritura ha sido lento y que su estilo es tan llano como narrativo. Esto implica que no intenta librarse del autobiografismo ni de influencias como las de Watanabe, dado que sus libros siguen el tema de la nostalgia en diferentes situaciones, tal cual las fotografías que captura espontáneamente. Cree también que el lector debe expropiar la obra y que lo social es un tema, pero no un cometido en la poesía, pues la literatura es un inagotable ejercicio íntimo con un enorme poder de sugestión.

El quinto extraño practica un estilo poético que focaliza la transformación de las palabras entre la esfera urbana y la esfera personal. Hablamos de Augusto Carrasco, quien se ubica con 17 poemas: 3 de *Poemas fanzineros* (2005-2010), 6 de *Charchasugas* (2015), 1 de *Characata Champloo* (2022) y 7 de *La revolución, china* (2012-2024). Para Carrasco, escribir es como caminar y publicar es como colocar un banderín en un determinado lugar. Podría decirse que su experiencia en el circuito cultural de Arequipa lo ha motivado en su recorrido, así como la necesidad de catalogar lo observado y la influencia de la estética pop lo han marcado en su escritura. Ello no lo aparta de sus posicionamientos políticos, pues *R. D.* (2022) y *La revolución, china* se cargan de denuncias sociales sin perder sus matices vivenciales. En ese sentido, cabe notar que su poética se ha nutrido de preferencias por el exterior, como el trabajo en la calle y la fuerte afición al grafiti.

Llegamos, así, al epílogo “Bajo el volcán”. En este corto cierre, Miranda agradece la colaboración de estas cinco figuras extrañas y recalca que los une una convicción que los orienta a resistir como alteradores de la realidad y prestidigitadores de la palabra, debido a que no creen en los premios ni en los libros por encargo.

Si es posible cuestionar detalles de esta recopilación poética, señalaría dos. Por una parte, el concepto de la edición es muy original, pero no termina de conectar con lo transmitido por el título. Los espacios en miniatura apelan al microcosmos de cada poeta, pero no lo suficiente a los fósforos y cajetillas a las que rinde homenaje la forma objetual del libro. Hubiese sido mejor si, desde un inicio, se hubieran alzado halos figurativos entre los fósforos y los espacios, pues colocarlo en las últimas páginas da una impresión un tanto forzada de la metáfora. Por otra parte, la categoría del microcosmos está un tanto gastada, por lo que hubiese sido preferible emplear otro término o reconstruirla de otro modo, aunque sea agregando adjetivos que la doten de mayor identidad. No obstante, este no sería un desacierto cabal si consideramos el proceso de atomización en las subjetividades latentes del mundo posmoderno.

Para terminar, podría señalar distintos aciertos en este proyecto; a saber, el balance de la selección, la apuesta por una canonización poética para este siglo o el diálogo entre el diseño y los paratextos que le dan sugestión al libro. Sin embargo, lo que se lleva mi atención es el subtítulo “Muestra de poesía contemporánea del Perú”. Nadie nos quita el volcán ni el país, habida cuenta de que aluden a lo mismo desde distintos ángulos. Todas las regiones son el Perú, y todos los poetas, el himno de su ser; sin importar qué tan contradictorio se escuche.

Edward Álvarez Yucra
Universidad Nacional de San Agustín
mosiahalfvarez@hotmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-3149-4061>

Fernández Cozman, Camilo. *Interculturalidad y sujeto migrante en la poesía de Vallejo, Cisneros y Watanabe* (2ª ed.). Lima: Universidad de Lima, 2024, 144 pp.

DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.270>

La literatura peruana es diversa y compleja; y su vasta obra representa la riqueza cultural de sus diferentes culturas, lenguas y formas de vida. El Perú milenario se trasluce en cada palabra de sus textos. En su proceso literario, confluyen una serie de interacciones y voces que se entrecruzan para construir realidades ficcionales que intentan amalgamar todas las sangres que conforman nuestro país. Por ello, es necesario tener una manera de abordar la comprensión de las letras nacionales, es decir, una metodología que permita al lector desentramar las interrelaciones o fusiones sociales de las ficciones, dado que su sentido proteico se construye en un constante devenir. De tal modo, con estas premisas, la segunda edición de *Interculturalidad y sujeto migrante en la poesía de Vallejo, Cisneros y Watanabe*, de Camilo Fernández Cozman, catedrático de la Universidad de Lima y de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, así como insigne investigador de la poesía peruana a través de diferentes artículos y libros, muestra que sí es posible comprender los intersticios heterogéneos de nuestra lírica.

Dividido en cuatro capítulos, “La interculturalidad y el sujeto migrante”, “La poesía de César Vallejo, el sujeto migrante y la interculturalidad”, “La poesía de Antonio Cisneros, el sujeto migrante y la interculturalidad” y “La poesía de José Watanabe, el sujeto migrante y la interculturalidad”, Fernández Cozman sistematiza los conceptos teóricos y metodológicos con los cuales realizará la exégesis de los poetas mencionados. Desde la “Introducción”, el autor plantea la génesis de sus estudios respecto a la obra de estos bardos. Así, aquellos escritores representan la multiplicidad de voces y estilos que conforman el canon literario: lo andino nacional, el criollo cosmopolita y la tradición oriental. A partir de lo expuesto, en el primer apartado, el crítico despliega lo relacionado al sujeto migrante y a la poesía intercultural, además de los diferentes niveles que abordará en su interpretación: la lengua, la estructuración literaria, lo figurativo-simbólico y la cosmovisión. En el segundo capítulo, estudia la recepción crítica sobre el sujeto migrante y lo andino en la poesía del autor de *Trilce*, y el análisis de su obra lírica. En el tercer acápite, sistematiza los libros de Antonio Cisneros y después analiza el estado de la cuestión sobre el tópico delineado para finalizar con la lectura crítica de tres poemarios (*Comentarios reales*, *Como higuera en un campo de golf* y *Crónica del niño Jesús de Chilca*). En la cuarta y última sección de la investigación, se aborda la poesía de José

Watanabe y su relación con el haiku, así como lo intercultural y la dimensión argumentativa en los libros *El huso de la palabra* e *Historia natural*.

En cuanto al desarrollo de los temas, Fernández Cozman aborda los aspectos de la migración y lo intercultural. En el primer caso, hay una filosofía desarrollada en el devenir de la experiencia migrante que se denota en la poesía de los escritores seleccionados. En efecto, existe una lucha de poder de las diferentes realidades que buscan imponerse en la representación del discurso lírico. No obstante, en los poemarios analizados, estas culturas lingüísticas se entrecruzan para amalgamar las voces que enriquecen la idiosincrasia poética del Perú. En su diversidad e interrelación se gesta la idea de nación peruana: no una fusión que absorbe una cultura a otra, sino un entretejido que muestra la complejidad de su dinamismo cultural.

A la manera de otros textos que abordaron la interrelación de las culturas en la literatura nacional, tenemos *El imaginario nacional Moro-Westphalen-Arguedas: una formación literaria* (1989), de Alberto Escobar, en el cual se estudian las afinidades y divergencias de sus poéticas en la formación de una nación. También tenemos el libro de Yolanda Westphalen Rodríguez, *El eslabón perdido. Surrealismo, indigenismo y neoindigenismo en Abril, Arguedas, Moro y Westphalen* (2022), en el que vincula, pese a las perspectivas aparentemente disímiles de estos autores y sus obras, la continuidad de las corrientes vanguardistas con el indigenismo.

Un aspecto para destacar en el libro de Fernández Cozman es la organización de los tópicos y la metodología de análisis, además del desarrollo de conceptos relacionados a los estudios retóricos y argumentativos. Así, explicados los aspectos de la poesía intercultural y el sujeto migrante, en cada apartado realiza la sistematización de las obras, el examen riguroso del estado de la cuestión y el análisis de las figuras con su respectiva cosmovisión. Asimismo, el investigador explica en detalle —y de manera didáctica— las ideas de la Retórica General Textual, la teoría de la argumentación de Chaïm Perelman y Lucie Olbrechts-Tyteca, así como las provincias figurales y los estilos de pensamiento, nociones propuestas por Giovanni Bottioli.

En relación con el contenido, en el primer capítulo, el catedrático de la Universidad de Lima aborda el aspecto teórico de la poesía intercultural y el sujeto migrante. De este modo, inicialmente, conceptualiza y discute las ideas de Hans-Georg Gadamer, Jürgen Habermas, Max Weber, entre otros autores. Luego, trata los conceptos Ángel Rama sobre la

transculturación y de Antonio Cornejo Polar sobre el sujeto migrante, y algunos conceptos de Néstor García Canclini, Fernando Ortiz, José Carlos Mariátegui, Xavier Albó, Carlos Iván Degregori, entre otros. En el aspecto metodológico, toma las ideas de Tomás Albaladejo y Giovanni Bottioli. Además de lo dicho, establece los niveles de su análisis: la lengua utilizada en las composiciones, la estructuración literaria de acuerdo con los géneros, lo figurativo-simbólico y los elementos que aparecen en los poetas estudiados, y la cosmovisión que se construye a partir de la exégesis.

Otro aspecto que cabe mencionar, en este primer apartado, es el nivel hermenéutico y el método retórico que expone el autor. En este punto se destaca la explicación precisa de los lineamientos de la Retórica General Textual, la cual posee representantes como Stefano Arduini, Tomás Albaladejo, Antonio García Berrio y Giovanni Bottioli. Del primero, toma la noción de los campos figurativos; del cuarto considera la teoría de los estilos de pensamiento (disyuntivo o separativo, distintivo y confusivo) y las provincias figurales (metáfora, sinécdoque, metonimia, negación). También, Fernández Cozman sistematiza las voces que intervienen en el poema, a saber, el locutor y el alocutario. Manifiesta de manera enfática sobre la ficcionalidad del texto poético y aleja este producto cultural de cualquier rasgo biográfico, ya que se debe entender que la obra literaria es una construcción y representación de temas o circunstancias, y no el reflejo de la vida del escritor. Por último, establece una ruta de desarrollo de la poesía intercultural partiendo desde Manuel González Prada hasta la vanguardia y posvanguardia nacional, así como la categoría del sujeto migrante planteado por Antonio Cornejo Polar.

En el segundo capítulo del libro, el autor desarrolla su lineamiento metodológico sobre la obra del poeta de Santiago de Chuco, César Vallejo. Así, distingue las tres etapas que atraviesa la obra vallejana; luego, examina con rigurosidad y precisión las investigaciones en torno al tópico de lo andino en dicho bardo. De este modo, realiza un panorama analítico de las ideas de José Carlos Mariátegui, Estuardo Núñez, Luis Monguió, André Coyné, Alberto Escobar, Roberto Paoli, David Sobrevilla, Pedro Granados, Mauro Mamani, entre otros. De otro lado, sobre los estudios del sujeto migrante, estudia y establece vasos comunicantes entre los conceptos vertidos por Antonio Cornejo Polar, José Cerna-Bazán y sus juicios interpretativos desarrollados en diferentes textos.

Después de esta revisión de la recepción crítica, se analiza los poemarios del autor de *El tungsteno*. Con ello, examina el poema “Idilio muerto” de *Los heraldos negros* y realiza una

interpretación de las voces de lo andino y lo occidental que confluyen en el texto poético, así como la manifestación y transición de la voz migrante que interpela, determina y transgrede, con sus omisiones sintácticas y sus deícticos, su lugar de enunciación. Para el caso de *Trilce*, aborda varios poemas como el “LXIII”, “LIX”, “XXX”, en los cuales encuentra la simbología de lo andino en la humanización de los animales y los neologismos. A su vez, realiza la exégesis del sujeto migrante en el texto “XIV” con la teoría de los estilos de Giovanni Bottioli. Después, interpreta la universalización de lo andino en *Poemas humanos* con el poema “Telúrica y magnética”, pues el crítico advierte una transculturación de los elementos vernáculos y la cultura occidental. Como último aspecto, se encuentra el carácter dialógico del sujeto migrante en el texto “Hoy me gusta la vida mucho menos...”, lo que es analizado en el plano retórico.

En cuanto al tercer capítulo, Fernández Cozman sistematiza la poesía de los años 60 en siete tendencias temáticas y posturas intelectuales. Después, establece una organización de la producción lírica de Antonio Cisneros para situar el cronotopo de los libros que aborda. Con ello, en *Comentarios reales* manifiesta su interculturalidad examinando su estructuración, la polifonía de los locutores y alocutarios, la ironía ridiculizadora en el plano de lo figurativo-simbólico, y la cosmovisión en el que se halla la confluencia de lo andino y lo occidental en poemas como “Descripción de plaza, monumento y alegorías en bronce” y “Toro”.

Sobre el sujeto migrante, el investigador analiza de libro *Como higuera en un campo de golf* los siguientes poemas: “En la Universidad de Niza” y “Otra vez el invierno + “Dos indios” de Alfredo Bryce” y “Tres églogas II. Sol (Bornemouth)”. Aquí revisa el elemento de la memoria fragmentada y la desmitificación de los personajes históricos a través del locutor personaje en el primer texto; luego las referencias intertextuales, la memoria como factor para reconstruir el presente y la identidad heterogénea en el segundo poema; por último, el argumento por comparación del lugar de enunciación, la metamemoria y la actitud desmitificadora del pasado familiar en la tercera composición.

Con relación al libro *Crónica del Niño Jesús de Chilca*, el docente de la Universidad de San Marcos reflexiona sobre su interculturalidad, la polifonía, el funcionamiento del poemacrónica, los campos figurativos (antítesis, repetición, metáfora), el comunitarismo indígena, la migración forzada y el empleo de expresiones coloquiales. En el caso del último libro de Antonio Cisneros que se considera en esta exégesis, *El libro de Dios y de los húngaros*, se interpreta al sujeto migrante y su imposibilidad de nombrar, la memoria fragmentada y las fronteras difusas de la territorialidad.

En el cuarto y último capítulo, se clasifica la lírica de los años 70 en la que se sitúa José Watanabe; después, distingue tres etapas de su poesía y luego examina la recepción crítica de investigadores como Luis Fernando Chueca, Alberto Valdivia Baselli, Randy Muth, Víctor Vich, Tania Favela, entre otros. Posterior a ello, estudia el aspecto intercultural en *El huso de la palabra* e *Historia Natural*, en el que indaga sobre la relación de su poética con el haiku, el registro informal literaturizado, el predominio de la antítesis, la cosmovisión evocadora de la idiosincrasia de lo andino, la dimensión argumentativa que dialoga o contrapone el mito con la racionalidad instrumental, y la experiencia del migrante relacionado con la imagen de los animales y las creencias aludidas en los poemas.

Por lo expuesto, *Interculturalidad y sujeto migrante en la poesía de Vallejo, Cisneros y Watanabe*, de Camilo Fernández Cozman, en esta segunda edición, se posiciona como un libro esencial para desentramar las redes heterogéneas y las distintas voces que coexisten en una tensa armonía que caracteriza a la lírica nacional, la cual se haya siempre en debate y cultivada por la riqueza de su diversidad migrante.

Jhonny Jhoset Pacheco Quispe
Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas
pchujpac@upc.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0001-7052-0317>

Castillo, Luis Alberto. *La máquina de hacer poesía. Imprenta, producción y reproducción de poesía en el Perú del siglo XX* (2da edición). Lima: La Balanza Taller Editorial, 2025, 285 pp.

DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.271>

En líneas generales, los estudios literarios sobre la poesía peruana del siglo XX no han mostrado mayor interés por la(s) máquina(s). En el mejor de los casos, su abordaje ha estado motivado por el estudio de su representación en los textos, mas no por los usos que estas recibieron en el entorno editorial, tan ligado a la producción de la poesía y de la literatura escrita en general. De ese modo, estaríamos ante un espacio aún poco explorado que se configura a partir de la creación poética, el desarrollo tecnológico vinculado a la imprenta, el proletariado gráfico y las experiencias y prácticas editoriales. *La máquina de hacer poesía* de Luis Alberto Castillo —libro de reciente publicación en su segunda edición por La Balanza Taller Editorial¹— se inserta sobre esa relación entre máquinas y poesía, y ofrece una lectura crítica al respecto, a la vez que ensaya una genealogía de los soportes materiales que permitieron la producción y reproducción de la poesía en el Perú durante el siglo XX.

El primer capítulo, titulado “La minúscula”, se centra en el caso del primer poemario de Manuel González Prada, *Minúsculas* (1901), impreso con una imprenta tarjetera, comprada en una juguetería para Alfredo, hijo de González Prada y Adriana de Verneuil. En muy poco tiempo, el pequeño Alfredo fue instruido por su padre en las nociones básicas del oficio y con su pequeña imprenta pasaba los días “jugando”. Meses después, la familia iniciaría un proyecto que terminaría con la edición de 100 ejemplares de *Minúsculas* —titulado así por los poemas cortos y por los pequeños tipos móviles que se utilizaron en su producción—, cada uno numerado e impreso con el nombre del destinatario. La dinámica se organizaba en tres momentos: Manuel proveía los textos, Alfredo los cajeaba —acto de componer, a partir del manuscrito, letra por letra el texto utilizando los tipos móviles— y Adriana los imprimía. Así, en la intimidad del hogar se conformaba esa máquina familiar de hacer poesía que, como señala Castillo, encuentra su potencia en “la apropiación familiar de un medio de producción —adquirido inicialmente para fines recreativos— que se convierte en condición de posibilidad del poemario y le imprime una forma específica” (pp. 33-34).

¹ Se trata de una mejorada y aumentada versión de la que habría sido su primera edición, publicada en 2019 por Meier Ramírez Publicaciones Independientes.

El segundo capítulo se titula “La máquina carcelaria” y se ocupa de los Talleres Tipográficos de la Penitenciaría de Lima. Aunque hoy extinta, esta institución fue clave para la expansión de la poesía a inicios del siglo XX. Muestra de aquello es que llegó a publicar, entre sus años más productivos, algunos de los libros troncales de nuestro canon literario: *La canción de las figuras* (1916) de José María Eguren, *El caballero Carmelo* (1918) de Abraham Valdelomar, *Walpúrgicas* (1917) de Luis Berninsone, *Trilce* (1922) y *Escalas* (1923) de César Vallejo, entre otros. Uno de los aspectos más curiosos y significativos de este periodo es la relación que, a partir del contacto de Valdelomar, se comienza a establecer entre algunos poetas y escritores en Lima con los talleres de la penitenciaría. Los poetas tuvieron la oportunidad de acceder a la cárcel y participar personalmente del proceso editorial al punto de realizar pruebas y acompañar en el proceso de imprenta; hecho que les permitió experimentar múltiples posibilidades de intervenir creativamente sobre el diseño de los textos en el papel (los espacios, las mayúsculas, etc.). Esta cuestión caracterizaría, además, al periodo de las vanguardias: “los talleres instalados al interior de una prisión permitieron un acercamiento del poeta al proceso de producción del libro que lo dotaron de cierta autonomía y reconfiguraron en nuestro medio las relaciones entre el autor y su propia obra” (p. 70).

El tercer capítulo, titulado “La diosa de 3820 kilos”, refiere a la máquina tipográfica traída desde Italia por Julio César y José Carlos Mariátegui, y que dio vida, en octubre de 1925, a la gesta emprendida con Librería, Editorial e Imprenta Minerva, la cual editó una variedad de libros, revistas, folletos y demás textos durante la segunda mitad de la década. Sin duda, el proyecto más ambicioso del que se ocupó Minerva fue la revista *Amauta* (1926-1930), pues reunió a un importante grupo de artistas, poetas y periodistas en una labor sin precedentes en el Perú. Es más, Minerva se hizo cargo de obras claves como *Una esperanza i el mar* (1927), *Tempestad en los Andes* (1927), *5 metros de poemas* (1927), y otras, lo cual revela una etapa sumamente productiva. Al respecto, Castillo sugiere que este conjunto de personalidades cercanas a *Amauta* experimentó y fue partícipe de un proceso de apropiación de los medios de producción editoriales para introducir un gesto subversivo; a saber, la literatura y la prensa en contra de un Estado conservador, racista y represivo con los sectores populares del Perú. En suma, en criterio del autor, el aporte de Mariátegui a la incipiente industria editorial de la década de 1920 estribó en imprimirle una impronta de modernización que transformaría el oficio del editor en la esfera social: “dar vida a una prensa obrera tuvo un fuerte impacto político y reveló la capacidad de la máquina para intervenir en la producción de subjetividades y promover la organización de la clase trabajadora en la esfera pública” (p. 125).

El cuarto capítulo se titula “La máquina de hacer poesía” y nos muestra un recorrido de manera ciertamente superficial habida cuenta de la gran cantidad de años que abarca, esto es, tres décadas que van desde 1930 hacia los primeros años de la década de 1960. Cabe recordar que la muerte de Mariátegui, en 1930, cierra un capítulo importante no solo para Minerva y la revista *Amauta*, sino para la aún precaria industria del libro. La aparición, en la misma década, de la Compañía de Impresiones y Publicidad (CIP), dirigida por el poeta Enrique Bustamante y Ballivián, trajo consigo la publicación de libros como *Las islas extrañas* (1933) de Emilio Adolfo Westphalen *Agua* (1935) de José María Arguedas, lo cual marcó el inicio de un contexto de baja producción editorial en comparación a la fecunda década de 1920.

A su vez, la introducción de la impresión *offset* en la producción del libro en el Perú, a inicios de los años 60, liderada por Populibros Peruanos fundada por Manuel Scorza, abre una brecha que comienza a desligar a los autores del proceso editorial, aquel que, en el segundo y tercer capítulo, había llegado a su punto más álgido. En ese contexto, Castillo propone que, si la narrativa tomó el camino masivo, gracias la producción en serie liderada por la experiencia de Populibros —entre 1963 y 1965 vendieron más de 1 millón de ejemplares de su catálogo—, la poesía, en cambio, se enunció desde otro lugar más artesanal, fruto de la impresión tipográfica y del grabado encabezados por La Rama Florida de Javier Sologuren. Este tipo de edición artesanal y de un destacado cuidado editorial —hecha con una imprenta de mano y cuyo taller estaba en Chaclacayo— supuso una ventana para nuevas generaciones de jóvenes poetas: Blanca Varela, Carlos Germán Belli, Javier Heraud, Jorge Eduardo Eielson, entre otros. Para Castillo, el esfuerzo de Sologuren como editor es notable a partir de lo que él denomina como una *sensibilidad del impresor*, la cual pasaría por una conciencia sobre la materialidad de la palabra en que la figura del poeta no es solo la de un artista y creador, conocedor de su arte, sino que además dispone del conocimiento técnico para producirlo. Quizás ese sea el motivo por el cual el catálogo de La Rama Florida tuvo una especial atención a la parte gráfica y artística de la edición.

El quinto capítulo, titulado “La máquina de guerra”², aborda el periodo que comprende la década de 1960 y 1970, momento clave en la producción de poesía, puesto que supuso el acceso tanto a la lectura como a la producción material vinculada a la escritura por parte de las

² Cabe aclarar que la noción de “máquina de guerra”, tal como aquí es propuesta, no guarda relación con el sentido que Gilles Deleuze y Félix Guattari le otorgan. Castillo utiliza la vinculación entre el término *machina* y la guerra para hacer el contrapunto con el análisis que propone Ángel Rama en *La ciudad letrada* (1984). Es decir, en criterio del autor, Hora Zero habría constituido una máquina de asedio del espacio político, social y cultural de la ciudad de Lima en la década de 1970.

clases populares. En dicho contexto se inserta el protagonista de este capítulo: el movimiento Hora Zero. Como señala el autor, este capítulo no tiene como centro la apropiación de un tipo de máquina en específico; por el contrario, su interés reside en la creativa articulación del mimeógrafo, la intervención recurrente en la prensa y el recital como artefacto de experimentación y reproducción poética, los cuales, en suma, son elementos que constituirían una máquina de guerra contra la ciudad letrada limeña.

El último capítulo es “La máquina automática” y nos propone pensar la producción de poesía entre las décadas de 1980 y 1990, y en el contexto de la apropiación de la fotocopidora como soporte material para la producción de la experimentación poética. Esta experimentación, además, converge con una estética emparentada con la contracultura subterránea limeña de esos años, vinculada con el *collage* y la piratería, por ejemplo. Así, Castillo revisa las experiencias surgidas en torno a Kloaka, Taller NN, *ASALTOALCIELO* y los nuevos poetas jóvenes como Montserrat Álvarez, Carlos Oliva, entre otros. Si por un lado estos proyectos y poetas participan de la apropiación de medios de rápida circulación —anticipándose a la velocidad con la que entraría el siglo XXI y la tecnología digital, con sus dinámicas de hiperconexión—, por otro lado, más bien, se terminó por consolidar la dinámica que con la introducción del *offset* se había creado y en la cual los autores se desligaron del proceso de producción editorial: “la abstracción y automatización que introdujeron las máquinas fotocopadoras [...] harían que imprimir ya no se conciba como una gesta colectiva” (p. 229). Las últimas décadas del siglo XX clausuran aquello que el autor comprende como una *épica de la publicación* que habría permeado toda una época. Se prosigue afirmando que se produce una reconfiguración entre la relación del poeta con los editores y, sobre todo, con un aparato productivo que ya no se encuentra articulado por el trabajo de imprenta. Así, Castillo propone una idea —a nuestro criterio poco problematizada, incluso superficial— por medio de la cual sostiene que, frente a unas décadas marcadas por la violencia, la poesía se retrotrae de su carácter vinculado a un imaginario revolucionario hacia un nihilismo y un repliegue que desemboca en una “poesía intimista”.

El libro cierra con un epílogo compuesto por dos partes. De un lado, en un tono autocrítico, Castillo anota que su estudio ha estado centrado en Lima y reconoce la posibilidad de ser un análisis carente de una mirada nacional que incluya otras experiencias y procesos contemporáneos. En tal sentido, en un esfuerzo de articulación, apunta brevemente dos experiencias de notoria importancia para el desarrollo literario en el Perú tanto en la costa norte como en el sur andino: La Bohemia Trujillana (posteriormente Grupo Norte) y el diario *El*

Norte (1923-1927), y el *Boletín Titikaka* (1926-1930) y el grupo Orkopata, respectivamente. De otro lado, el autor sostiene que la pregunta por los soportes materiales que condicionan la producción de poesía es de plena actualidad y debería abrir camino hacia una reflexión en torno a las relaciones de escritura y tecnología a propósito del contexto de apogeo digital en que nos encontramos.

En suma, *La máquina de hacer poesía* es un libro importante que permite elaborar una relectura crítica acerca de la relación entre las máquinas y la poesía toda vez que enfatiza en los soportes materiales que hicieron posible la producción de parte importante de la poesía peruana del siglo XX. Sumado a ello, el libro demuestra una rigurosa y sólida investigación, y resulta didáctico debido a su esquematismo presentado en unos muy ordenados seis capítulos que dividen el siglo XX a partir de las experiencias editoriales más notables en cada periodo. Es valioso, por demás, que el libro incluya una serie de fotografías de primeras ediciones sobre las cuales se va desarrollando el análisis, hecho que demuestra un arduo trabajo de archivo.

A modo de cierre, es pertinente sugerir y ensayar tres ideas que, aunque quizás más subterráneas que explícitas, surgen de la lectura de *La máquina de hacer poesía* como insumos para seguir pensando la relación entre los soportes materiales de impresión y los procesos editoriales de poesía en el Perú. La primera de ellas se refiere a comprender la producción de poesía en el siglo XX en términos de apropiación de los medios de producción editoriales. Vale decir, el libro nos entrega, a través del concepto de apropiación y su historización en los procesos editoriales, una muestra de la experimentación que, más allá de concebir a la máquina solo como un medio para la explotación humana, deja abierta la posibilidad, por el contrario, de que estas también operen como herramientas que apunten a la liberación de las potencias creativas.

La segunda idea gira alrededor de tomar partido por comprender el ecosistema editorial literario como un territorio afectivo. Esto supone desautorizar ese lugar sacrosanto que la literatura le ha otorgado al escritor y al editor en tanto figuras individualizadas y solitarias. Si bien *La máquina de hacer poesía*, a lo largo de sus seis capítulos, reconoce liderazgos y esfuerzos singulares indiscutibles de los propios escritores por publicar sus textos y también de promotores editoriales, al mismo tiempo, sin duda, está reconociendo todo ese tejido socioafectivo que opera como sostén de los mismos procesos al reconocer el carácter colectivo de toda empresa editorial. Basta pensar en la edición casera del poemario de González Parada sostenida por los afectos familiares; la participación de los obreros encarcelados en la

Penitenciaría de Lima que establecieron contacto directo con los propios autores; o en Mariátegui y su intensa comunicación de carácter continental que hizo de la colaboración la base de *Amauta*; o las 16 colecciones de La Rama Florida dirigidas por el propio Sologuren y por amigos de su círculo, o incluso el recital horazeriano como forma de intervención sensible y de interacción con un público en vivo. De tal modo, estaríamos ante la urgencia de seguir inaugurando lecturas centradas ya no únicamente en las individualidades (poeta, editor), sino también por situar el interés en los entramados sociales con que estas se articulan.

La tercera idea, vinculada con el territorio afectivo, pasaría por el reconocimiento de todos los agentes que intervienen en el proceso editorial para otorgar a la máquina un lugar que no es independiente de los otros elementos con los que se compone. Siguiendo el razonamiento de Gilles Deleuze y Félix Guattari sobre las máquinas, debemos comprender que estas no expresan nada por sí mismas; antes bien, lo que hay que subrayar son los agenciamientos de los que las máquinas son parte, así como las formaciones sociales que les han dado origen. Por ejemplo, con el caso de la imprenta de la Penitenciaría de Lima y de Minerva, nos encontraríamos ante un agenciamiento poeta-máquina-proletariado gráfico que revela el posible carácter transformador y crítico de la máquina. En efecto, estaríamos ante ensamblajes sociales, políticos, estéticos y tecnológicos compuestos por humanos (obreros gráficos, poetas, periodistas, editores) y no humanos (imprentas, linotipos, fotocopiadoras). En suma, se trata de ensamblajes en que la máquina no solo es condición de posibilidad de transformación humana, sino que es constantemente intervenida y transformada por el humano, lo que articula un flujo bidireccional que, en última instancia, puede (y debe) replantear nuestras relaciones con la(s) máquina(s), las de hacer poesía y, en general, las de cualquier tipo.

Mario Alfonso Lanao De La Torre
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
mario.lanao@unmsm.edu.pe
<https://orcid.org/0009-0001-9990-248X>

Mautino Guillén, Alejandro. *La retórica neobarroca y la construcción del discurso erótico en la poesía de Carlos Germán Belli*. Lima: Horizonte, 2024, 150 pp.

DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.272>

La poesía de Carlos Germán Belli ocupa un lugar singular dentro del canon literario peruano. Perteneciente a la generación del 50, su escritura ha sido examinada desde perspectivas diversas —la alienación del sujeto moderno, la visión burocrática y opresiva del mundo, el desencanto existencial y demás—, pero rara vez desde el eje que articula su propuesta estética de manera más profunda y original, a saber: el discurso erótico y su imbricación con la retórica neobarroca. Es precisamente esta omisión lo que el libro de Alejandro Mautino Guillén, *La retórica neobarroca y la construcción del discurso erótico en la poesía de Carlos Germán Belli*, se propone subsanar. El trabajo, estructurado en cuatro capítulos, traza un recorrido analítico que parte del estado de la cuestión (estudios críticos) hasta el análisis del discurso erótico en su dimensión transtextual y posmoderna; así, ofrece una lectura renovada de uno de los poetas más complejos que ha dado el Perú.

El primer capítulo, titulado “La crítica y Carlos Germán Belli: hacia una orientación de su praxis poética”, constituye un balance riguroso y bien articulado de los estudios que la crítica literaria ha dedicado a la obra belliana, con especial atención al tópico del eros. Mautino rastrea, desde Alberto Escobar —quien en su *Antología de la poesía peruana* ya advertía la inusual mezcla entre lo moderno y lo antiguo como rasgo definitorio de Belli— hasta investigadores más recientes, y organiza el corpus crítico en torno a seis ejes temáticos: la lectura del erotismo como expresión de la imposibilidad del disfrute en un mundo hostil; la concepción del deseo como impulso de trascendencia; el papel del cuerpo y del alma en la experiencia erótica; la búsqueda del goce pleno como comunión espiritual y carnal; la figura del sujeto de enunciación como iniciador del deseo; y, finalmente, la construcción del discurso erótico en diálogo con la tradición cultural de Occidente. La conclusión a la que llega el autor es reveladora, pues la crítica anterior ha abordado de manera fragmentaria los elementos del cuerpo, el deseo y la figura femenina, y sin enmarcarlos en un proceso más amplio que los dota de sentido, a saber, la poética neobarroca y la transtextualidad. Esta constatación justifica la propuesta del libro y le otorga coherencia metodológica desde sus primeras páginas.

El segundo capítulo, dedicado a la retórica neobarroca, es quizás el más ambicioso en términos teóricos. Mautino emprende aquí un recorrido por la genealogía del barroco en América Latina a la par que atiende a sus transformaciones desde la estabilización colonial

hasta su resemantización en el siglo XX. Para ello, recurre a un amplio aparato conceptual que incluye la noción de conflictividad cultural desarrollada por José Antonio Maravall, la concepción del barroco como artificio y parodia elaborada por Severo Sarduy, así como las reflexiones de José Lezama Lima respecto de la tensión y del plutonismo como rasgos del neobarroco latinoamericano. A estas perspectivas se suman las formulaciones de Alejo Carpentier acerca de lo real maravilloso y la propuesta antropofágica de Oswald de Andrade, que permite comprender los procesos de apropiación y resignificación de la tradición occidental en el contexto cultural latinoamericano. De este andamiaje, emerge la propuesta central del capítulo, vale decir, que el discurso neobarroco se articula en la poesía de Belli en tres niveles. En el nivel cultural, la poética belliana absorbe modelos de la tradición clásica occidental y los mezcla en una praxis híbrida que combina cultismos, humor negro y jerga coloquial, tal como puede apreciarse en el poema “Amanuense”. En el nivel textual, el exceso, el artificio, la intertextualidad y la parodia estructuran composiciones como “Expansión biliar”. En el nivel histórico-político, por su lado, el neobarroco funciona como resistencia cultural y la humanización de los símbolos de la modernidad —el hada cibernética, el robot rocín, la mujer máquina— se advierte en poemas como “El hada cibernética”, el cual revela una escritura deconstructiva que desmonta los imaginarios modernizadores desde dentro. El vínculo que traza Mautino entre neobarroco y posmodernidad resulta especialmente iluminador, ya que ambos comparten el debilitamiento de la historicidad, la crítica a los metarrelatos del progreso y la apertura hacia la hibridez, la inmediatez del discurso y el culto al cuerpo y al goce.

El tercer capítulo, “Entre tradición y modernidad. Una poética transtextual”, aborda la poética transtextual de Belli en el marco de la tensión entre tradición y modernidad. Apoyándose en los planteamientos de Octavio Paz, Antonio Cornejo Polar, Jürgen Habermas, Marco Martos y Camilo Fernández Cozman, el autor del libro sostiene que la poesía belliana es el resultado de un proyecto riguroso que tiene al idioma como herramienta privilegiada y que se nutre de un código heterogéneo en el cual se disuelven lo clásico y lo moderno, lo manual y lo tecnológico, lo culto y lo coloquial. Esta tradición moderna no implica una síntesis armónica, sino una tensión permanente a nivel lingüístico, sintáctico y semántico: el lenguaje arcaico es puesto al servicio de una experiencia radicalmente contemporánea. En tal sentido, la poesía de Belli desmitifica el discurso occidental desde su horizonte cultural latinoamericano mediante un diálogo intertextual que el autor analiza a la luz de los cinco tipos de transtextualidad propuestos por Gérard Genette. De particular relevancia resulta el análisis de

la paratextualidad, articulada en el prólogo que Belli escribió para *Hablemos de amor* (1975), antología en que el poeta formula su propio pensamiento en torno al erotismo, la figura femenina y la relación entre cuerpo erótico y cuerpo poético. La poética transtextual de Belli —sostiene Mautino— no se limita al diálogo con la tradición literaria de Occidente; antes bien, se extiende hacia una relación consigo misma, donde prólogos, epígrafes, títulos y advertencias dirigen al lector hacia los bordes de la alusión y la reflexión, lo que configura una escritura que dialoga al mismo tiempo con T. S. Eliot y con Borges, con el soneto petrarquista y con el surrealismo de Antonin Artaud.

El cuarto capítulo, “El discurso erótico en la poesía de Carlos Germán Belli”, que constituye el núcleo analítico del libro, explora directamente el análisis de los poemas a partir de los postulados de la Retórica General Textual y de algunos planteamientos de la lingüística cognitiva. Empieza con el acápite “El lenguaje del cuerpo y en el que podemos encontrar dos registros complementarios: el erotismo de los cuerpos, que en poemas como “A la noche” despliega una búsqueda de la unión corporal como condición de continuidad del ser, y el erotismo de los corazones, donde el deseo amoroso y pasional anhela ser correspondido. En este marco, la figura femenina, tema del segundo acápite, no es un elemento ornamental sino el eje estructural de la poética belliana: motor de la vida, lugar del placer y portadora de la creación. En efecto, Mautino distingue con precisión cinco tipos de representación femenina en la obra de Belli: la mujer del campo, vinculada a un amor pleno y libre; la mujer cibernética y moderna, paradoja entre la magia y la deshumanización; la mujer nominal, arquetipo de la tradición occidental recontextualizado; la mujer esposa, dama y señora, encarnación del amor cortés; y la mujer incompleta e incorpórea, ligada al plano místico y astral.

Sobre este universo figurativo opera un complejo sistema de metaforización que estructura el discurso erótico, a saber: las metáforas orientacionales, las ontológicas y las estructurales, cuya operación conjunta permite comprender cómo el lenguaje poético construye y organiza la experiencia del deseo. Particularmente sugerente resulta el análisis del discurso erótico vigilante, pues en este el cuerpo femenino aparece sometido a la mirada controladora del locutor del poema, tal como se evidencia en la “Villanela”, que convierte al cuerpo femenino en un espacio de disputa, tensión y posesión, y mientras la poética de la abundancia —la exuberancia del deseo, el apetito de plenitud— convive con una poética de la carencia, esto es, la del ser escindido, incompleto, que busca en el contacto erótico y lúdico su redención.

En ese sentido, el libro de Mautino Guillén logra uno de los objetivos más difíciles en el ámbito de los estudios literarios: proponer una lectura original sin desatender la solidez del aparato teórico ni la minucia del análisis textual. Su mayor aporte reside en demostrar que los elementos que la crítica anterior había señalado de manera aislada —el cuerpo, el deseo, la mujer, la intertextualidad— solo adquieren plena inteligibilidad cuando se los concibe dentro del proceso que los genera: la retórica neobarroca como práctica de resistencia cultural y el discurso posmoderno como horizonte estético en que Belli inscribe su proyecto poético. La propuesta de articular tres niveles de análisis del neobarroco —cultural, textual e histórico-político— ofrece, además, un instrumento metodológico replicable para el estudio de otras poéticas del ámbito latinoamericano que han sido históricamente leídas desde categorías inadecuadas. Se trata, en suma, de un trabajo que restituye a la poesía de Carlos Germán Belli la complejidad que merece y que contribuye, desde una perspectiva rigurosa y comprometida, a la renovación de los estudios sobre la poesía peruana del siglo XX.

Lennin Melendez Castillo
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
camel.lenin@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0006-0464-0963>