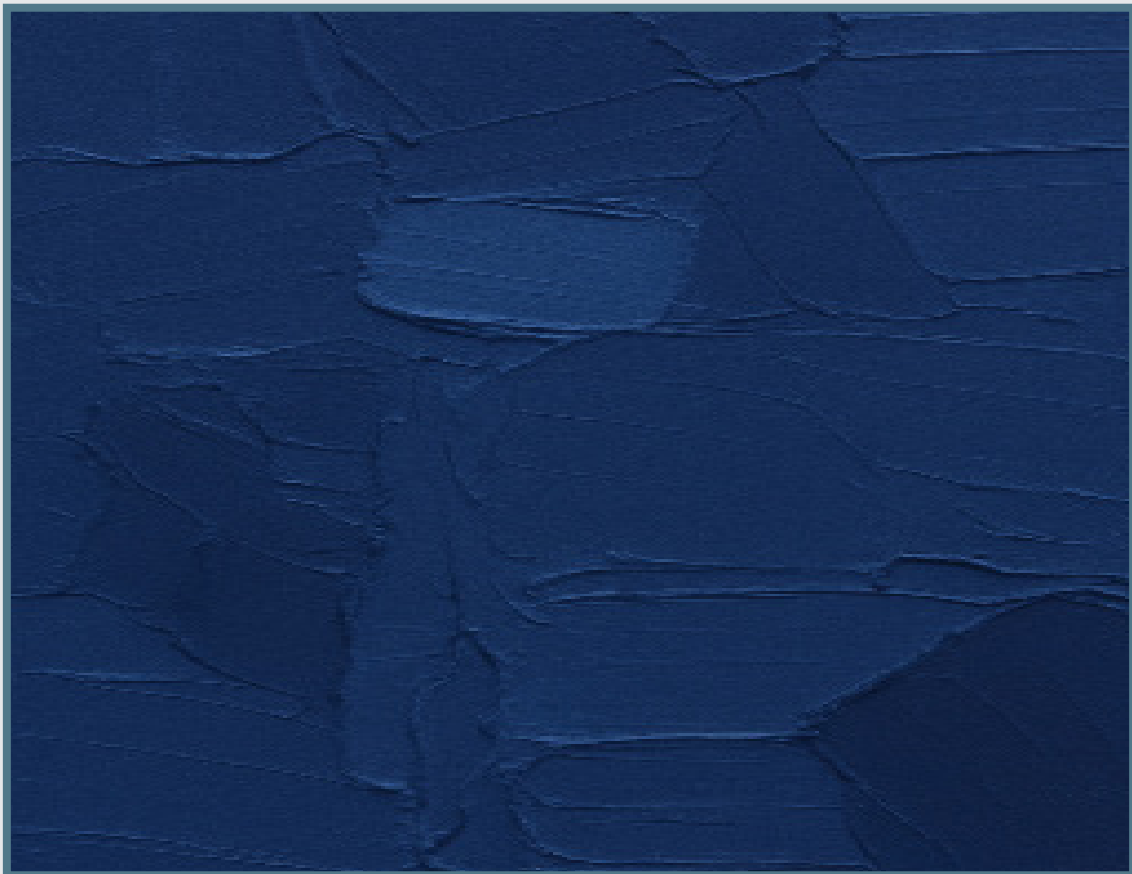


VOLUMEN I

NÚMERO I



Revista de Estudiantes de la Facultad de Letras  
y Ciencias Humanas de San Marcos



E-ISSN N.º 3119-7396





# AZUL

Revista de Estudiantes de la Facultad  
de Letras y Ciencias Humanas  
de San Marcos



Vol. 1, N.º 1

Diciembre 2025



# AZUL

Revista de Estudiantes de la Facultad  
de Letras y Ciencias Humanas de San Marcos

Vol. 1, N.º 1- Diciembre 2025

Periodicidad semestral

Lima - Perú

## Directora

Julia Martell Caro (ORCID: 0009-0006-9154-5947)

## Editoras generales

Julia Martell Caro (ORCID: 0009-0006-9154-5947)

D'yanna Meza Eguizabal (ORCID: 0009-0001-9715-1555)

## Comité editorial

Yadira Massiel Bazán Ramos (ORCID: 0009-0008-1949-9928)

Alexa Kaomi Bojorquez Suarez (ORCID: 0009-0008-9662-8930)

Tania Faviana Maria Carbajal Alvarez (ORCID: 0009-0008-4299-8602)

Milagros Joselyn Florez Agurto (ORCID: 0009-0001-7645-3335)

Ingrid Fiorella Hospinal Montalvan (ORCID: 0009-0007-9523-1870)

Mayli Evelyn Inocente Ramos (ORCID: 0009-0003-0561-5530)

Sarai Eli Landa Rojas (ORCID: 0009-0001-4706-6520)

María Fernanda Morillo Ortiz (ORCID: 0009-0004-3578-6565)

Irina Izavo Quispe Machado (ORCID: 0009-0000-1756-8370)

Linda Celeste Velásquez Monzón (ORCID: 0009-0002-5003-3567)

## Comité académico de docentes

Oswaldo Bolo Varela (ORCID: 0000-0001-7335-043X)

Andrés Napurí (ORCID: 0000-0003-1103-572X)

Sofía Pachas Maceda (ORCID: 0000-0001-8736-8534)

Álvaro Revolledo Novoa (ORCID: 0000-0002-9170-9968)

Mónica Solórzano Gonzáles (ORCID: 0000-0002-1317-8778)

Marcel Velázquez Castro (ORCID: 0000-0002-5770-8400)

## Cuidado de edición

Yadira Bazán Ramos, Julia Martell Caro, D'yanna Meza Eguizabal e Irina Quispe Machado

azulletras.flch@unmsm.edu.pe

Depósito legal: N.º 2025-14782

ISSN N.º 3119-7396 (En línea)

DOI:

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Facultad de Letras y Ciencias Humanas

Avenida Germán Amézaga N° 375 - Ciudad Universitaria, Lima - Perú

© Revista *Azul*, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, 2025.

Los autores conservan los derechos de autor de sus artículos.



Esta obra está licenciada bajo CC BY 4.0

(<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)



# CONTENIDO

## Editorial

Julia Martell Caro y D'yanna Meza Eguizabal 13

## Arte

**Poéticas visuales del duelo: cuerpo, paisaje y religiosidad popular en *Días de soledad* (2023) de Conny Lazarte**

Mariateresa de Jesús Choy López 17

**Qué tal raza (2002): el autorretrato como estrategia visual de denuncia en Claudia Coca**

Mayli Evelyn Inocente Ramos 36

**El carácter grotesco en el arte gráfico de Carlos Tovar en torno a la figura de Dina Boluarte durante el periodo de crisis política 2024**

María Montserrat Marro Cordero 61

## Bibliotecología y Ciencias de la Información

**Transformación de los campos laborales y las competencias de los profesionales de la información**

María José Cárdenas Gómez

Irina Izavo Quispe Machado

Jaime Anderson Arenas Quispe 86

## **Comunicación Social**

### **Greenwashing: poder, desinformación y hegemonía corporativa**

Lesly Astrid Rojas Hermitaño 107

## **Conservación y Restauración**

### **Caracterización, elaboración y preparación de las Colas Grenetinas para Conservación y Restauración del Patrimonio Cultural**

Xenia Sarai Durand Pérez  
Albert Josue Jimenez Huaman  
Laura Ingrid Mendoza Concha 127

### **Ensayos sobre materiales de reintegración cromática y su aplicación en una obra de arte**

Sarai Eli Landa Rojas 159

### **Diagnóstico de las colecciones museísticas en el Centro Histórico de Lima**

José Alonso Magán Villena 183

## **Filosofía**

### **Cuerpos sin alma, almas sin cuerpo: ontología del ser en las películas de Mamoru Oshii: *Ghost in the shell* (1995) y su secuela *Innocence* (2004)**

Claudia Alejandra Díaz Rodríguez 211

## ¿Tiene sentido abordar el papel del lenguaje en Hegel?

Mario Andree Soto Salvatierra

230

## Lenguas, Traducción e Interpretación

### La influencia del quechua en el cine peruano: *Retablo* (2017) y *La teta asustada* (2009)

Tania Faviana Maria Carbajal Alvarez

Sergio Gabriel Flores Aliaga

Tatiana Pamela Flores Vizcarra

Paloma Lucero Isla Verdi

Maria Isabel Palomino Uchuya

Krystel Samira Pinedo Gonzales

Dayanna del Pilar Venturo Gonzales

242

### Análisis de términos polisémicos en quechua *sallqa* y *kawsay*

Matias La Rosa Pinedo

Guillermo Perez De Pina

262

## Literatura

### La representación de la figura femenina en la sección "Rincón Amable" de la revista *Alma Latina* (1915-1916)

Yadira Massiel Bazán Ramos

278

**La muerte de Chirli como símbolo de la autodestrucción de la identidad femenina de Damaris en *La perra* (2017) de Pilar Quintana**

Sheelak Skarlent Fernández Mendoza

293



## Editorial

*Azul* surge para ofrecer un espacio plural donde las distintas voces de las escuelas de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas puedan complementarse y enriquecerse. La finalidad de *Azul* es, ante todo, abrir un espacio de publicación que reconozca el valor académico del trabajo estudiantil. Esta revista aspira a consolidarse como un espacio de diálogo constante, de descubrimiento y de encuentro, en el que los estudiantes puedan reconocer el valor de su propio trabajo y proyectarlo hacia nuevas audiencias.

La revista apuesta por visibilizar las preocupaciones contemporáneas, los debates en formación, los procesos de aprendizaje y experimentación que se viven en las aulas, pero también por fomentar el pensamiento crítico. En este sentido, su existencia no solo es un acto de difusión, sino también un gesto de reconocimiento: el trabajo intelectual de los estudiantes merece ser leído, debatido y archivado como parte de la producción académica de la universidad.

Este primer número es un paso fundamental en la consolidación del proyecto. Aunque no ha sido posible incluir todavía colaboraciones de todas las escuelas —en particular, quedan pendientes Danza y Lingüística—, consideramos que esta ausencia no disminuye en absoluto el alcance ni el espíritu de la revista. Por el contrario, nos impulsa a seguir fortaleciendo la convocatoria y el trabajo conjunto para que, en el siguiente número, logremos integrar plenamente las diversas áreas que conforman nuestra facultad. La interdisciplinariedad es una de las bases de *Azul*, y aspiramos a que cada edición refleje la riqueza de perspectivas que caracteriza a nuestras escuelas profesionales.

Sabemos también que este espacio representa una oportunidad formativa para los estudiantes: publicar un artículo, un ensayo o una investigación abre un diálogo con lectores reales, activa nuevas responsabilidades y permite que el trabajo académico trascienda el ámbito del aula. *Azul* busca, justamente, brindar esa oportunidad. No se trata únicamente de presentar textos terminados, sino de

aprender juntos cómo funciona un proceso editorial, cómo se revisa un artículo, cómo se corrige, cómo se estructura una revista que aspira a la calidad y al rigor.

La revista tendrá una periodicidad semestral, lo que permitirá mantener un ritmo sostenido de producción y revisión, sin renunciar al tiempo necesario para la calidad que buscamos. Cada número será también un registro del aprendizaje colectivo, de las inquietudes del momento y de las transformaciones de nuestra comunidad académica.

*Azul* es, ante todo, un esfuerzo gestado y desarrollado íntegramente por estudiantes y egresados, y, en ese sentido, queremos agradecer el respaldo académico de la gestión decanal del Dr. Marcel Velázquez Castro, que ofreció un apoyo constante para la planificación y publicación de la revista. Gracias a su labor, esta iniciativa estudiantil pudo concretarse satisfactoriamente y convertirse en un proyecto sostenible dentro de la Facultad.

Este primer número de *Azul* es, entonces, una invitación abierta: a leer, a pensar, a escribir y a participar. Es un proyecto que se construye con la voluntad y el entusiasmo de estudiantes, y que espera crecer con cada nueva edición. Confiamos en que esta revista se convierta en un espacio de referencia para la Facultad de Letras y Ciencias Humanas, un lugar donde las ideas se encuentren, se cuestionen y se vuelvan parte de un diálogo más amplio y necesario.

Julia Martell Caro y D'yanna Meza Eguizabal

Editoras generales de *Azul*





# **Escuela Profesional de Arte**



# Poéticas visuales del duelo: cuerpo, paisaje y religiosidad popular en *Días de soledad* (2023) de Conny Lazarte<sup>1</sup>

Visual poetics of mourning: body, landscape and popular religiosity in *Días de soledad* (2023) by Conny Lazarte

Mariateresa de Jesús Choy López

mariateresa.choy@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0009-0008-0387-3735>

## RESUMEN

El presente artículo analiza la serie fotográfica *Días de soledad* (2023) de Conny Lazarte Hinojosa desde un enfoque interpretativo que entrelaza duelo, religiosidad popular y representación femenina. A partir del análisis formal de las fotografías, se explora cómo la artista convierte la experiencia del dolor en un discurso visual que trasciende lo íntimo, inscribiendo la pérdida en una dimensión colectiva y espiritual. La obra de Lazarte propone una relectura de la subjetividad femenina como espacio de mediación entre lo personal y lo ritual, donde la fe y la memoria configuran un lenguaje visual del duelo. Así, la serie se concibe como una narrativa que reivindica la sensibilidad y la introspección como potencias creativas y políticas, desafiando las visiones tradicionales que reducen la emocionalidad en el arte a lo confesional o terapéutico.

**Palabras clave:** Conny Lazarte Hinojosa, duelo, religiosidad popular, subjetividad femenina, fotografía contemporánea.

---

<sup>1</sup> Trabajo presentado en el curso "Seminario de Arte y Género", dictado por Sofía Pachas en el semestre 2025-I.

## ABSTRACT

This article analyzes the photographic series *Días de soledad* (2023) by Conny Lazarte Hinojosa through an interpretive lens that intertwines mourning, popular religiosity, and female representation. By examining the formal and symbolic aspects of the images, the study explores how the artist transforms the experience of pain into a visual discourse that transcends intimacy, situating loss within a collective and spiritual dimension. Lazarte's work proposes a rereading of female subjectivity as a space of mediation between the personal and the ritual, where faith and memory construct a visual language of grief. Thus, the series is conceived as a narrative that reclaims sensitivity and introspection as creative and political forces, challenging traditional views that confine emotional expression in art to the merely confessional or therapeutic.

**Keywords:** Conny Lazarte Hinojosa, grief, popular religiosity, female subjectivity, contemporary photography.

## 1. Introducción

En las últimas décadas, el enfoque de género ha permitido replantear las narrativas tradicionales de la historia del arte, visibilizando no solo la producción de las mujeres artistas, sino también las formas en que sus obras han sido interpretadas y, con frecuencia, confinadas dentro de categorías estereotipadas de género. En particular, la asociación entre las artistas mujeres y una supuesta inclinación hacia la emocionalidad desbordante o los padecimientos mentales ha constituido un tópico recurrente. Tal como señala Nochlin (1971) en su célebre ensayo “¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?”, esta visión responde a estructuras patriarcales que históricamente han vinculado a las mujeres con el ámbito de lo emocional y lo privado, negándoles agencia crítica y reconocimiento intelectual. De este modo, sus creaciones han sido despojadas de su dimensión política, estética y simbólica.

Si bien durante los siglos XIX y XX esta concepción se hallaba arraigada, aún hoy las artistas que abordan temáticas relacionadas con lo íntimo, lo psicológico

o lo personal enfrentan el riesgo de que su producción sea trivializada bajo la etiqueta de lo meramente confesional o terapéutico. Sin embargo, estas prácticas contemporáneas proponen lecturas alternativas que reivindican la subjetividad como espacio de resistencia y de construcción de memoria.

En este contexto, el presente trabajo tiene como objetivo analizar la serie fotográfica *Días de soledad* (2023), de Conny Lazarte Hinojosa, mediante un enfoque interpretativo que permita identificar los modos en que el dolor, la pérdida y la introspección son representados visualmente en relación con las prácticas de religiosidad popular. A partir de este análisis, se busca determinar de qué manera la figura femenina adquiere una función simbólica en la construcción visual del duelo, entendida como un espacio de mediación entre la experiencia subjetiva y las expresiones colectivas de fe.

Para ello, el estudio se estructura en tres apartados complementarios. En primer lugar, se aborda la trayectoria de la artista desde un enfoque de género, con el fin de situar su producción dentro de un campo visual donde las experiencias femeninas adquieren agencia estética y discursiva. En segundo lugar, se desarrolla un análisis formal y conceptual de las fotografías que componen la serie, atendiendo a los recursos visuales, compositivos y simbólicos mediante los cuales Lazarte configura su propuesta. Finalmente, se ofrece una lectura secuencial de *Días de soledad* (2023) que permite comprender la serie como una narrativa visual del duelo, elaborada desde una perspectiva crítica y sensible al género.

## **2. Trayectoria y posicionamiento de Conny Lazarte desde una perspectiva de género**

Conny Lazarte Hinojosa (Arequipa, 1997) es una artista interdisciplinaria cuya práctica se articula entre el diseño, la fotografía y los medios audiovisuales (Figura 1). Estudió Diseño Gráfico y Multimedia en el Instituto del Sur (ISUR) entre 2015 y 2019, complementando su formación con estudios de Fotografía en el Instituto Thomas Jefferson y de Medios Audiovisuales en la Escuela Carlos Baca Flor.

## Figura 1

*Conny Lazarte en su exposición individual *Abrazando mi oscuridad* (2023)*



*Nota.* Foto recuperada del Instagram personal de la artista (14 de diciembre de 2023).

Su producción visual se caracteriza por un constante ejercicio introspectivo, orientado a procesar experiencias personales de dolor, pérdida y tránsito emocional. Este proceso creativo puede entenderse a la luz de la epistemología feminista, la cual reconoce el valor cognitivo y político de las emociones, la corporalidad y la experiencia situada como formas legítimas de conocimiento. En este sentido, Lazarte convierte lo íntimo en materia artística, estableciendo un vínculo entre autoconocimiento y agencia creativa.

Tal como han señalado teóricas feministas, la visibilización de lo privado constituye un gesto político que subvierte las jerarquías impuestas por la división patriarcal entre los ámbitos público y doméstico. Durante siglos, esta separación confinó a las mujeres al espacio del hogar, relegando sus experiencias al silencio o a la marginalidad en la historia del arte. Frente a ello, los feminismos propusieron una resignificación de dicha frontera, reivindicando la dimensión política de lo personal —siguiendo el conocido título del ensayo de Carol Hanisch (1970)— y reconociendo en la intimidad un campo de disputa simbólica. La práctica de La-

zarte se inscribe precisamente en esta tradición crítica, pues su obra parte de sus vivencias personales, pero no se clausura en ella: se proyecta hacia un espacio de diálogo colectivo en el que las emociones devienen lenguaje visual y acto de resistencia simbólica.

Asimismo, la dimensión relacional de su trayectoria se manifiesta en su participación en ferias y proyectos organizados por colectivos de mujeres, lo que revela su compromiso con la creación de redes de colaboración y visibilidad femenina. Como sostiene Mayayo (2003), las alianzas entre mujeres artistas han sido históricamente esenciales para construir circuitos alternativos de legitimación frente a las estructuras patriarcales del campo artístico. La participación de Lazarte en estos espacios no solo refuerza su trayectoria, sino que la vincula con una genealogía de prácticas colaborativas que reivindican la autonomía creativa y la sororidad como formas de resistencia cultural.

Un aspecto central en la obra de Conny Lazarte es la colaboración con su hermana, quien posa en sus composiciones fotográficas y cuya presencia adquiere un sentido simbólico y afectivo. Desde una perspectiva feminista, este gesto convierte el cuerpo de la hermana en una extensión del propio cuerpo de la artista, constituyendo un puente emocional que posibilita la elaboración visual del dolor y la pérdida. Esta dimensión alcanza su máxima expresión en *Días de soledad* (2023), concebida como un rito visual de duelo donde el cuerpo femenino se erige en eje articulador entre memoria, territorio y tiempo.

### **3. Análisis de la serie *Días de Soledad* (2023)**

Esta serie de fotografías formó parte de la primera exposición individual de Lazarte, titulada *Abrazando mi oscuridad*, presentada en el año 2023 en el Centro Cultural de la Universidad Nacional de San Agustín (UNSA) (Figura 2). Es importante señalar que cada fotografía no tiene un título particular, por lo que los subtítulos que empleo en este trabajo son con el fin de articular mediante la lectura secuencial una narrativa conceptual de la serie.

## Figura 2<sup>2</sup>

*Serie Días de Soledad (2023)*



### 3.1. Ofrendas en el Umbral

La primera fotografía de la serie se configura como una construcción visual de alta carga simbólica, en la que la articulación entre objetos, encuadre y cromatismo da forma a una poética del duelo enraizada en la religiosidad popular andina (Figura 3). La escena presenta una disposición de ofrendas alrededor de una pequeña capillita de carretera, estructuras que, en el imaginario popular, marcan los lugares donde ocurrió una pérdida súbita y funcionan como recordatorios materiales del tránsito entre la vida y la muerte. A partir de esta disposición, la artista elabora una imagen que, más que documentar un rito, reconstituye visualmente un espacio de duelo y memoria.

## Figura 3

*Primera fotografía de la serie Días de Soledad (2023)*



---

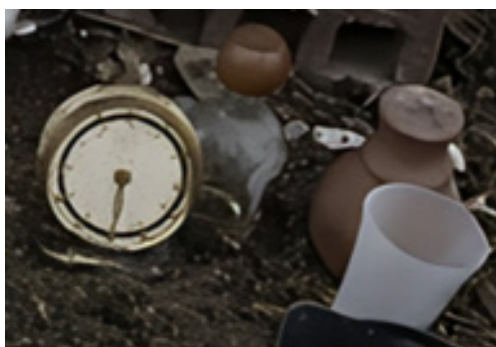
2 Desde la figura 2 hasta la figura 13 han sido recuperadas de la página web del Centro Cultural de la Universidad Nacional San Agustín (7 de marzo de 2023).

El encuadre en picado y la disposición casi caótica de los objetos refuerzan esta lectura. Esta elección técnica desestabiliza la perspectiva tradicional y genera una sensación de fragmentación y desorientación, simbolizando el desconcierto emocional propio de la pérdida. Así el desorden material deviene metáfora del trauma, pero al mismo tiempo admite una relectura estructural, posible a partir de una interpretación en tres niveles interrelacionados —material, religioso y simbólico— que configuran las distintas dimensiones del duelo.

En el primer nivel, relativo a la dimensión material del rito, destacan las ofrendas conformadas por botellas de vidrio, recipientes metálicos y piezas de cerámica. Estos objetos revelan la coexistencia de dos tradiciones evocadas a través de su materialidad: los elementos industriales remiten a lo moderno y occidental, mientras que la cerámica evoca lo ancestral y andino (Figura 4). La coexistencia de ambos tipos de materialidad integrados en un mismo espacio simbólico —la tierra—, que actúa como receptáculo sagrado donde confluyen tradiciones diversas, pone de manifiesto el carácter sincrético de estas prácticas de religiosidad popular. Desde esta perspectiva, la imagen encarna el sincretismo cultural no como yuxtaposición de elementos, sino como síntesis viva de temporalidades y memorias.

#### **Figura 4**

*Detalle de la dimensión material del rito*



El segundo nivel, correspondiente a la dimensión religiosa, profundiza en esa articulación. Las tres velas, dispuestas al centro, pueden aludir a la Trinidad cristiana y remiten a una fe institucional y dogmática. En contraste, la pequeña estructu-

ra doméstica —que recuerda a las alasitas o miniaturas votivas del imaginario popular— puede interpretarse, en el contexto del duelo, como un gesto simbólico de amparo: la esperanza de que el alma encuentre refugio en el más allá. Este elemento introduce una espiritualidad de carácter mágico y cotidiano. El diálogo entre ambas dimensiones —la católica, más ortodoxa, y la popular, vinculada a creencias locales— revela una religiosidad compleja, donde conviven simultáneamente dos concepciones en torno a la muerte dentro de un mismo espacio ritual (Figura 5).

### **Figura 5**

*Detalle de la dimensión religiosa del rito*



Finalmente, en el tercer nivel correspondiente a la dimensión simbólica, se articula una lectura en torno a los signos del individuo, representados por dos objetos personales: un sombrero y un par de botas (Figura 6). Estos elementos aluden a la figura del caminante, símbolo del tránsito y del vínculo entre mundos.

En el contexto de las capillitas, el caminante es también quien sostiene la continuidad entre los vivos y los muertos, depositando ofrendas que mantienen viva la memoria. En la cultura popular andina, este rol de mediación suele recaer en las mujeres —veladoras, guardianas del duelo y del recuerdo—, lo que confiere a la escena una resonancia simbólica vinculada al cuidado y la

persistencia afectiva. Así, los objetos personales no solo evocan la ausencia del cuerpo, sino que instauran una corporalidad latente, una presencia insinuada a través de las huellas materiales del ritual.

### **Figura 6**

*Detalle de la dimensión simbólica del rito*



En conjunto, *Ofrendas en el umbral* propone una reflexión sobre la muerte como acontecimiento compartido, en el que se entrelazan tradiciones, materiales y memorias sobre un mismo suelo común. Las tres dimensiones analizadas confluyen en un horizonte de sentido unificado: la necesidad de restablecer los vínculos entre la vida y la muerte mediante el gesto ritual, entendido como un espacio de mediación entre distintas tradiciones.

### **3.2. Entre dos mundos**

La segunda fotografía de la serie presenta en un plano medio y frontal a una mujer vestida de blanco situada detrás de una cruz metálica del mismo color, de la cual pende un reloj. El fondo de la escena se abre hacia un paisaje llano que conduce la mirada del espectador hacia las montañas nevadas del horizonte. Esta disposición espacial introduce, desde el inicio, una tensión entre la presencia humana y la vastedad del entorno, entre el tiempo medido y la eternidad natural (Fig. 7).

## Figura 7

*Segunda fotografía de la serie *Días de Soledad* (2023)*



En la composición, la cruz se erige como eje estructural y simbólico de la imagen. Más allá de su evidente connotación cristiana, su morfología —la intersección de un eje vertical y otro horizontal— condensa un sistema de oposiciones fundamentales: lo terrenal y lo espiritual, lo racional y lo trascendente, lo femenino y lo masculino. En este sentido, el cruce de líneas deviene metáfora de integración y tránsito, un punto de encuentro entre planos ontológicos (Figura 8).

La figura femenina, situada en el cruce, encarna esa mediación. Su presencia no es meramente representativa, sino performativa: el cuerpo se convierte en el lugar donde confluyen las tensiones entre vida y muerte, entre dolor y esperanza, entre la permanencia y la disolución. La mirada contenida y el vestido blanco refuerzan esta ambigüedad, aludiendo tanto a la pérdida como a la posibilidad de trascendencia.

## Figura 8

### *Síntesis conceptual de Entre dos mundos*



Esta ambivalencia identitaria permite dos interpretaciones complementarias. Por un lado, la mujer puede ser leída como caminante o veladora, figura encargada de cuidar las capillitas y sostener el vínculo entre los vivos y los muertos; por otro, puede interpretarse como un ánima en tránsito, un espíritu suspendido entre ambos mundos.

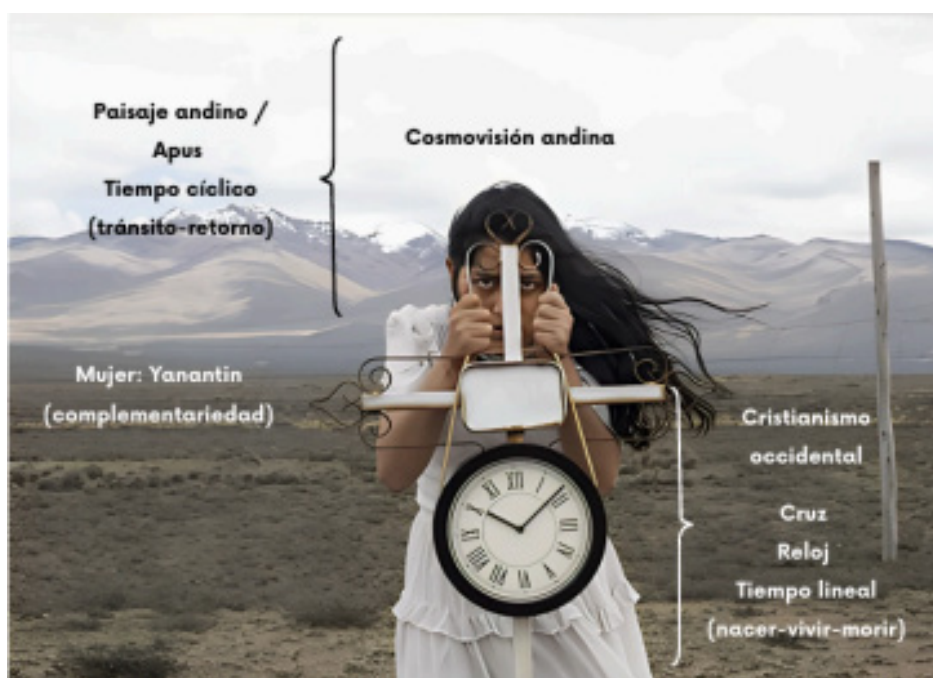
En ambas lecturas, esta ambigüedad simbólica desestabiliza las categorías fijas de lo corporal y lo espiritual, proponiendo una lectura abierta donde los significados se desplazan y conviven sin jerarquía. La mujer no encarna una esencia, sino una condición liminar: un sujeto en tránsito que habita el umbral entre vida y muerte, presencia y ausencia. Desde una perspectiva feminista, esta misma liminaridad activa la potencia política de lo relacional, entendida como una forma de resistencia simbólica frente a la fragmentación moderna y a los intentos de fijar identidades y roles de manera estable.

Si en un primer nivel la cruz y la mujer articulan el puente entre dimensiones, en un segundo nivel el paisaje amplía el sentido de la escena hacia una lectura cosmológica (Figura 9). Desde la tradición cristiana, la cruz remite al sacrificio y la redención, mientras que el reloj introduce la temporalidad lineal y la conciencia

de la finitud. Juntos, conforman un dispositivo de significación propio del pensamiento occidental, donde el tiempo se concibe como un trayecto irreversible hacia la muerte. No obstante, esta lógica se ve desestabilizada por la presencia del paisaje andino: los nevados —los apus— y la llanura —la Pachamama— introducen una concepción cíclica del tiempo y de la existencia, donde la muerte no implica clausura, sino transformación y retorno.

### Figura 9

*Síntesis conceptual de Entre dos mundos*



En este contexto, la posición de la mujer entre ambos conjuntos simbólicos — la estructura occidental (cruz y reloj) y la visión andina (nevados y llanura)— puede comprenderse a la luz del principio del *yanantin*. Como señala Balarezo (2021), este concepto alude a la coexistencia de fuerzas opuestas que no se anulan, sino que se complementan y equilibran mutuamente. Desde esta perspectiva, *Entre dos mundos propone* un diálogo en tensión entre dos formas de pensar la existencia: la linealidad cristiana del nacimiento, vida y muerte, y la circularidad andina del tránsito y la regeneración.

La imagen evidencia, por tanto, una convivencia visual entre epistemologías aparentemente irreconciliables. La figura femenina actúa como mediadora simbólica y epistémica, mientras el paisaje adquiere agencia al configurar el horizonte espiritual de la escena. Así, la obra trasciende la mera representación religiosa para convertirse en una alegoría del tránsito y la coexistencia: un umbral donde confluyen cuerpos, creencias y temporalidades. En *Entre dos mundos*, Lazarte despliega una poética de la mediación que restituye al cuerpo femenino su lugar en la articulación de sentidos entre lo humano y lo sagrado, lo visible y lo invisible.

### 3.3. El Umbral como Permanencia

Finalmente, la tercera fotografía funciona como cierre conceptual y sintético de la serie. La escena presenta a una mujer vestida de blanco, sentada y descalza, ubicada entre dos capillitas de carretera; en sus manos sostiene un ramo de flores secas que remite a la fragilidad y la transitoriedad de la vida.

#### Figura 10

*Detalle que orienta la lectura dual de la escena (2023)*



Si se articula esta imagen con las dos fotografías previas, se advierte una transformación del orden ritual: las ofrendas aparecen ahora dispuestas en cierto orden, como si la presencia de la figura femenina hubiera instaurado una armonía a la esce-

na. Al centro de la composición destaca una caja de custodia alineada con el cuerpo de la mujer; en ella, las dos llaves serán un elemento decisivo para la lectura simbólica de la escena .

La orientación corporal de la figura aporta una clave semiótica relevante: su torso se dirige hacia la capillita más ornamentada —adornada con exvotos y con la imagen de la Virgen de Chapi—, mientras que su espalda queda orientada hacia la capillita más sobria, presidida por una cruz blanca. Esta disposición construye así una lectura dual del espacio ritual (Figura 10). La capillita austera remite a una concepción más cruda y lineal de la muerte, asociada a la finitud temporal, mientras que la capillita ornamentada evoca una espiritualidad situada y comunitaria, imbricada en el territorio andino.

### Figura 11

*Detalle que evidencia la jerarquía diferenciada entre ambos conjuntos simbólicos*



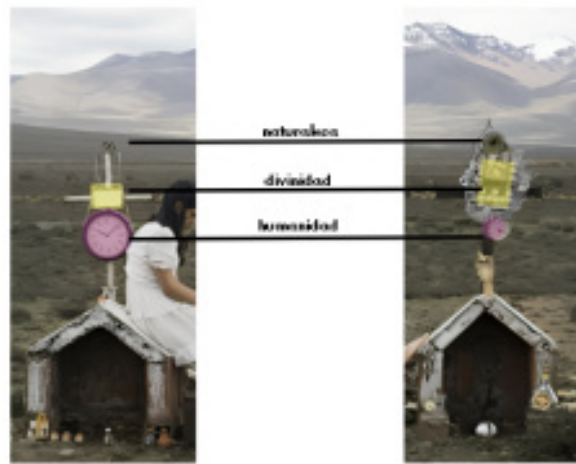
En términos de dispositivos simbólicos, la imagen jerarquiza elementos: el reloj, presente en escenas anteriores como marcador de la temporalidad humana (Figura 11), se deposita ahora en un plano inferior, desplazando la centralidad del tiempo cronológico frente a la figura de la Virgen de Chapi. Esta inversión sugiere que la eficacia simbólica de lo sagrado —aquí encarnada por la Virgen como mediadora— prevalece sobre la economía lineal del tiempo humano.

La amapola colocada en la cúspide, símbolo recurrente del descanso eterno, enfatiza además la aceptación ritual de la muerte dentro de un marco natural que

transforma la desaparición en reposo. En conjunto, la iconografía articula un discurso en el que la mediación divina posibilita la conciliación del tránsito, ofreciendo reposo y continuidad (Figura 12).

## Figura 12

*El rol femenino desde lo sagrado*



La caja de custodia y sus llaves introducen una figura de autoridad simbólica que remite inevitablemente a la iconografía de San Pedro, donde las llaves aparecen tradicionalmente asociadas al poder de abrir y cerrar umbrales. No obstante, en este contexto la correspondencia no reproduce una transferencia institucional de poder, sino que resignifica esa autoridad en clave femenina. Si se entiende a la mujer como veladora —custodia y cuidadora de las capillitas— la posesión de las llaves adquiere una dimensión de agencia ritual: la capacidad simbólica de habilitar o clausurar el tránsito entre los mundos. Así, la mujer no es un mero objeto de memoria, sino un sujeto agente que regula el umbral, acción históricamente desempeñada en muchas comunidades por mujeres cuidadoras de lo sagrado y lo doméstico.

La integración compositiva entre cuerpo, capillitas y paisaje refuerza esta lectura: la silueta formada por la mujer y las pequeñas arquitecturas dialoga visual-

mente con la masa montañosa al fondo, estableciendo una continuidad entre lo cristiano y lo andino (Figura 13). De esta manera, el paisaje no es mero telón de fondo, sino agente simbólico que articula la escena en términos cosmológicos; la unión de figura, objeto ritual y territorio construye una imagen en la que la religiosidad popular, el cuerpo femenino y la memoria colectiva se funden en una sola trama semántica.

### Figura 13

*Integración compositiva entre cuerpo, paisaje y religiosidad popular*



En síntesis, la fotografía cierra la serie proponiendo una alegoría visual del duelo: un umbral que no es únicamente límite, sino permanencia; un espacio donde la mediación femenina, la devoción popular y la materialidad ritual convergen para producir una forma de memoria que subsiste y habilita la continuidad social frente a la pérdida.

## 4. Conclusiones

La serie *Días de soledad* de Conny Lazarte configura un discurso visual situado en la intersección entre género, territorio y espiritualidad. A lo largo de las tres imágenes analizadas, se construye una poética del tránsito: tránsito entre vida y muerte, entre lo humano y lo divino, entre lo occidental cristiano y la cosmovisión andina.

En este proceso, la figura femenina se erige no solo como motivo visual, sino como principio estructurante del sentido. Su presencia constante —vestida de blanco, en diálogo con la cruz, las capillitas y el paisaje— articula un espacio simbólico de mediación y convivencia entre sistemas de creencias que han sido pensados como opuestos.

Desde una perspectiva de género, Lazarte revaloriza los roles femeninos asociados al cuidado, la velación y la custodia espiritual —tradicionalmente invisibilizados o relegados al ámbito doméstico—, transformándolos en ejes de poder simbólico. La mujer de la serie no es objeto de contemplación pasiva, sino sujeto que sostiene el vínculo entre la comunidad y la muerte, entre el tiempo humano y el ciclo natural. Esta reapropiación de la figura de la “veladora” o “guardiana del umbral” convierte el duelo en un acto de agencia y continuidad cultural.

Asimismo, la artista propone una lectura de la religiosidad popular como espacio híbrido donde convergen la liturgia católica y las ontologías andinas. En su lenguaje visual, el paisaje adquiere agencia, las montañas (apus) y la Pachamama participan de la escena con la misma dignidad que los símbolos cristianos. La coexistencia de relojes, cruces, vírgenes y flores revela un sincretismo que no busca resolver tensiones, sino hacerlas visibles como parte de una memoria colectiva viva.

En conjunto, *Días de soledad* plantea una reflexión sobre el duelo desde una perspectiva femenina, situada y descolonizadora. Lazarte convierte el acto de mirar —y de ser mirada— en una práctica ritual que desestabiliza las jerarquías entre lo sagrado y lo cotidiano. Su obra, en última instancia, propone una espiritualidad encarnada y plural, donde el cuerpo femenino y el paisaje se funden en un mismo gesto de resistencia frente al olvido.

## Referencias bibliográficas

- Balarezo, D. (2021). Cosmovisión andina: Categorías y principios. *Revista de la Facultad de Ciencias Médicas de la Universidad de Cuenca*, 6(2), 135–149.
- Casanova, M. (2017). De la religiosidad popular latinoamericana: Las ánimas de carretera en Venezuela. *Islas*, (153), 168–178.

Hanisch, C. (1970). The personal is political. *Notes from the Second Year: Women's Liberation*, 76–78.

Lazarte, C. (2023). *Días de Soledad*. Centro Cultural de la Universidad Nacional. San Agustín [UNSA]. <https://centrocultural.unsa.edu.pe/2023/03/07/abrazando-mi-oscuridad/>

Mayayo, P. (2003). *Historias de mujeres, historias del arte*. Ediciones Cátedra.

Nochlin, L. (1971). ¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?. *Art News*, 69(9), 22–39.



# ***Qué tal raza* (2002): el autorretrato como estrategia visual de denuncia en Claudia Coca<sup>1</sup>**

*Qué tal raza* (2002): Self-Portraiture as a Visual Strategy of Denunciation in Claudia Coca

Mayli Evelyn Inocente Ramos

mayli.inocente@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0009-0003-0561-5530>

## **RESUMEN**

El presente artículo analiza cómo el autorretrato funciona como una estrategia visual de denuncia en la exposición *¡Qué tal raza!* (2002) de Claudia Coca, desarrollada en un contexto de transición política tras la caída del régimen de Alberto Fujimori. A través de su representación en roles estereotipados, Coca confronta las jerarquías raciales y de género que estructuran el imaginario social peruano. La artista se sitúa como sujeto y objeto de representación, convirtiendo su cuerpo mestizo en un campo de disputa simbólica desde donde se tensionan los discursos visuales hegemónicos. Este estudio propone un análisis formal e interpretativo de tres obras: *La otra* (2002), *Búmeran* (2002) y *Ligaduras* (2002) con el objetivo de evidenciar cómo estas imágenes cuestionan los regímenes visuales coloniales y los estereotipos que siguen operando en el imaginario limeño a inicios del siglo XXI. Si bien existen estudios sobre la trayectoria artística de Coca, se identifica un vacío crítico en torno a esta exposición específica. Finalmente, esta investigación busca aportar a los debates actuales sobre arte, política e identidad, situando el autorretrato como herramienta de reapropiación crítica.

**Palabras clave:** Claudia Coca, autorretrato, mestizaje, crítica social, estereotipos.

---

<sup>1</sup> Trabajo presentado en el curso "Arte del Perú: Siglo XX", dictado por Diana Rodríguez en el semestre 2025-I.

## ABSTRACT

This article analyzes how self-portraiture functions as a visual strategy of denunciation in Claudia Coca's exhibition *¡Qué tal raza!* (2002), developed in a context of political transition following the fall of Alberto Fujimori's regime. Through her representation of stereotypical roles, Coca confronts the racial and gender hierarchies that structure the Peruvian social imaginary. The artist positions herself as both subject and object of representation, turning her mestizo body into a field of symbolic dispute from which hegemonic visual discourses are challenged. This study proposes a formal and interpretive analysis of three works: *La otra* (2002), *Búmeran* (2002), and *Ligaduras* (2002) with the aim of highlighting how these images question colonial visual regimes and the stereotypes that continue to operate in the Lima imaginary at the beginning of the 21st century. Although there are studies on Coca's artistic career, there is a critical gap regarding this specific exhibition. Finally, this research seeks to contribute to current debates on art, politics, and identity, positioning the self-portrait as a tool for critical reappropriation.

**Keywords:** Claudia Coca, self-portrait, mestizaje, social criticism, stereotypes.

## 1. Introducción

A inicios del siglo XXI, el arte contemporáneo peruano comenzó a asumir una postura crítica frente a las formas históricas de representación visual que han sostenido jerarquías de raza, género y clase. En este contexto, el autorretrato ha emergido como una estrategia importante en la producción artística, permitiendo a diversas creadoras abordar desde el propio cuerpo los discursos visuales heredados del orden colonial.

La artista peruana Claudia Coca, a través de su exposición *¡Qué tal raza!* (2002) presentada en la Galería Forum, reactiva estas tensiones mediante una serie de autorretratos que confrontan estereotipos profundamente arraigados en el imaginario social limeño. Este artículo tiene como propósito analizar cómo el autorretrato funciona en esta exposición como una herramienta de denuncia visual

que, desde una perspectiva decolonial, visibiliza la persistencia de estructuras de dominación en el Perú contemporáneo.

La propuesta se sitúa en un contexto marcado por la transición política post-Fujimori, donde surgen nuevas preocupaciones sobre el imaginario colectivo, las formas de discriminación arraigadas en la sociedad y las desigualdades que siguen definiendo la vida social. En este marco, Claudia Coca recurre al autorretrato como una estrategia crítica que se apropia de estereotipos —como la empleada doméstica, la enfermera, la rondera— para exponer y desmontar los regímenes de representación que han configurado históricamente la imagen de la mujer peruana.

Para examinar esta estrategia visual, este artículo se centra en el análisis de tres obras emblemáticas de la exposición: *La otra* (2002), *Búmeran* (2002) y *Ligaduras* (2002). La metodología articula un análisis formal con una interpretación crítica para examinar el modo en que estas obras interrogan los regímenes visuales coloniales y ponen en evidencia la persistencia de estereotipos en el imaginario social peruano.

## 2. Estado de la cuestión

Aunque la exposición *¡Qué tal raza!* no ha sido abordada con frecuencia de forma específica en estudios previos, sí existen investigaciones que han abordado la producción artística de Coca desde distintos enfoques. Por ejemplo, el artículo “Claudia Coca: el autorretrato de una sociedad” (2016), escrito por Mihaela Rădulescu de Barrio de Mendoza y Rosa Gonzales, ofrece una lectura semiótica de la obra de la artista, enfatizando cómo el cuerpo mestizo deviene eje articulador de una crítica visual contra las jerarquías de raza, clase y género vigentes en la sociedad peruana.

A través del análisis de símbolos religiosos, populares y visuales, las autoras proponen tres ejes de análisis: el cuerpo como testigo, la semiosis del mestizaje<sup>2</sup> y la subjetividad negociada. Desde esta perspectiva, el autorretrato no solo remite a

---

2 El término semiosis del mestizaje se refiere al modo en que la obra de Coca articula signos visuales, memoria y narración para problematizar el racismo estructural y proponer nuevas formas de representación identitaria, según el análisis de Barrio de Mendoza y Gonzales Mendiburu (2016), basado en aportes de Morris y Landowski.

una dimensión personal, sino que se convierte en plataforma colectiva para subvertir imaginarios coloniales, apelando al espectador a participar en la reconstrucción simbólica de la identidad cultural. Así, Coca se posiciona como una artista que denuncia las secuelas del racismo estructural, resignificando el mestizaje desde una mirada crítica, lúdica y utópica.

Por su parte, Rocío Sosa (2021), en su artículo “Interrupciones descoloniales en los regímenes visuales racializantes”, analiza la obra de Coca a partir de una lectura decolonial basada en los aportes de Aníbal Quijano, María Lugones y Joaquín Barriandos. A través de esta perspectiva, Sosa argumenta que Coca desestabiliza los “regímenes visuales moderno-coloniales” mediante lo que denomina prácticas de anachronismo y antropofagia visual<sup>3</sup>. En lugar de reproducir las formas tradicionales de representación racializada, la artista propone una nueva forma de ver desde el mestizaje, el cuerpo femenino y lo local entendido como *ch'ixi*<sup>4</sup>—unidad heterogénea sin fusión—. Aunque el texto de Sosa se enfoca en la serie *Mestizaje sin Paraíso* (2009–2019), su marco teórico resulta pertinente para abordar también *¡Qué tal raza!*, en tanto ambas series comparten una misma intención crítica: dismantlar la mirada panóptica colonial y ofrecer nuevas formas de subjetividad y representación.

Desde un enfoque feminista interseccional, Antuané de la Flor Basterrechea (2020), en su tesis “El arte como crítica y subversión de los discursos hegemónicos en torno al género” analiza el papel del arte feminista como herramienta de crítica y transformación de los discursos patriarcales en el Perú contemporáneo, a partir de un corpus de obras producidas por las artistas Claudia Coca y Natalia Iguñiz entre los años 2000 y 2005. Uno de los puntos que destaca la tesis es el uso del arte visual como espacio de confrontación simbólica en temas como la racialización de la belleza, la violencia de género y la memoria del Conflicto Armado Interno.

---

3 La *antropofagia visual* alude a la apropiación y transformación crítica de imágenes heredadas —religiosas, coloniales o populares— para invertir su significado. (Sosa, 2021).

4 El término *ch'ixi*, proveniente de la lengua aymara, refiere a una forma de coexistencia entre elementos opuestos que no se fusionan, pero tampoco se excluyen. Es una lógica de lo heterogéneo que permite pensar identidades mestizas no desde la síntesis, sino desde la contradicción complementaria (Rivera Cusicanqui, 2019, como se cita en Sosa, 2021).

En este marco, la autora propone una lectura interseccional del cuerpo femenino como territorio de disputa, combinando elementos de género, raza y clase.

Tomo esta tesis como referencia por el análisis que desarrolla sobre dos obras clave de Claudia Coca: *Búmeran* y *Ligaduras*, las cuales son centrales para mi estudio. Ambas piezas permiten reflexionar sobre la militarización del cuerpo femenino y las esterilizaciones forzadas como formas de violencia estructural y estatal

A pesar de estos aportes relevantes sobre la trayectoria artística de Claudia Coca, poco se ha escrito de manera específica sobre la exposición *¡Qué tal raza!* (2002). El texto curatorial publicado en la página oficial del proyecto “Mestiza” (MAC Lima, 2000–2014) resalta que esta serie pone en evidencia la “colonialidad de la mirada<sup>5</sup>” que aún persiste en la sociedad peruana, entendida como una economía visual que deshumaniza, niega al otro y moldea subjetividades desde ficciones históricas. Desde esta lectura, la imagen se convierte en un dispositivo transhistórico que, al ser atravesado, revela los mecanismos de opresión visual naturalizados. El cuerpo de la artista, encarnando roles estereotipados, actúa así como soporte simbólico para denunciar la racialización y feminización de la fuerza de trabajo en el Perú neoliberal.

En la misma línea, el texto curatorial publicado por la Galería Forum enfatiza el carácter provocador y confrontacional de la exposición. Se resalta cómo Coca interpela desde su propio cuerpo los prejuicios sociales, al encarnar simultáneamente figuras sociales contrapuestas como la sirvienta y la patrona, la víctima y la victimaria. Obras como *La otra*, *Raza bella*, *Búmeran* y *Ligadura* confrontan al espectador con sus propios miedos y fantasías raciales, sociales y de clase, haciendo visible la violencia simbólica y estructural que sigue operando en el imaginario limeño.

A pesar de la solidez de estos aportes, persiste un vacío crítico en el análisis específico de la exposición *¡Qué tal raza!* (2002), un espacio que el presente artículo busca comenzar a cubrir.

---

5 El término *colonialidad de la mirada* es utilizado por Martín Guerra Munte (2014) para describir cómo persisten formas de ver jerárquicas heredadas del periodo colonial. El texto fue consultado en el sitio web oficial de Claudia Coca.

### 3. Contexto histórico

Durante la década de 1990, el Perú atravesó una de las etapas más complejas de su historia republicana reciente. El régimen de Alberto Fujimori (1990–2000) instauró un modelo autoritario marcado por la concentración del poder, la manipulación de los medios de comunicación y el debilitamiento de las instituciones democráticas. A partir del autogolpe de Estado de 1992, Fujimori gobernó por decreto, amparado en un discurso de modernización económica, lucha contra el terrorismo y restauración del orden social.

Este relato fue sostenido visualmente mediante una estrategia mediática altamente controlada, en la que la imagen del presidente se convirtió en un ícono omnipresente de autoridad, eficiencia y disciplinamiento nacional. No fue un hecho aislado: como señala la investigadora del IDEHPUCP Iris Jave, “compró líneas editoriales, creó diarios paralelos, y persiguió a periodistas y políticos opositores” (Dávila, 2024, párr. 9).

En este clima de control político, represión mediática y violencia social, muchos artistas jóvenes encontraron en el arte un espacio para la introspección y la resistencia simbólica. A comienzos de los años noventa, el autorretrato y la exploración del yo emergieron como estrategias visuales recurrentes, no solo como refugio emocional, sino también como forma de crítica y afirmación identitaria frente a un entorno profundamente hostil. En el caso de muchas artistas mujeres, esta autorreferencia adquirió además un sentido de desafío al poder patriarcal. Como afirma López (2018):

La autorreferencia en el caso de numerosas mujeres fue también un forma de desacato ante la autoridad masculina. Susana Torres, Patricia Vega, Gilda Mantilla, Elena Tejada-Herrera, Giuliana Migliori, Patssy Higuchi, Claudia Coca, María Elena Alvarado, Natalia Iguiníz, entre otras artistas, producen en esos años obras cargadas de complejas codificaciones sexuales que escarban críticamente en la tradición religiosa, la iconografía militar, el mercado de la belleza y la publicidad popular y cómo la sociedad educa a las mujeres bajo principios de docilidad y sumisión (p. 25).

Dentro de este giro hacia lo íntimo, muchas artistas mujeres encontraron en el autorretrato no solo una herramienta de expresión personal, sino también un medio de resistencia política. Como expresa López (2018), “la autorreferencia en el caso de numerosas mujeres fue también una forma de desacato ante la autoridad masculina” (p. 25). Al convertirse en protagonistas de sus propias narrativas visuales, estas creadoras desafiaron los estereotipos femeninos dominantes y cuestionaron las jerarquías patriarcales que históricamente las habían relegado al silencio o a la representación pasiva.

El autorretrato, en este caso, no se limitó a la introspección, sino que se convirtió en una herramienta de empoderamiento y confrontación, permitiendo a las artistas reapropiarse de su imagen y de su voz en un espacio artístico tradicionalmente controlado por visiones masculinas. Este gesto se hace especialmente visible en obras como *Ciega, sordomuda* (1998) de Claudia Coca, donde la artista profundiza en la relación entre la opresión de género y el autoritarismo político.

En esta obra Coca se representa a sí misma tres veces, cubriéndose los ojos, la boca y los oídos, en clara alusión a los mecanismos de censura, silencio y control que afectan tanto a las mujeres como a la ciudadanía en general bajo regímenes autoritarios. La presencia fantasmal del Congreso peruano en los vestidos de los personajes, entonces controlado por el poder dictatorial de Alberto Fujimori y su asesor Vladimiro Montesinos, refuerza la analogía entre la misoginia y el Estado, evidenciando cómo las lógicas de sometimiento y dominación se replican tanto en lo personal como en lo político. De este modo, el cuerpo femenino se convierte en un territorio simbólico donde se inscriben las violencias estructurales de una sociedad patriarcal y autoritaria.

Esta crítica a las estructuras de poder se amplió con la fundación del colectivo CSC, integrado por Claudia Coca, Susana Torres y Natalia Iguñiz, quienes utilizaron el arte como una herramienta para cuestionar las relaciones entre lo privado y lo público. Como señala López (2018), su trabajo implicó un “señalamiento de

las estructuras de dependencia entre el trabajo doméstico y la esfera pública” (p. 28), evidenciando cómo las labores tradicionalmente femeninas sostienen los espacios de poder dominados por los hombres. La primera aparición de CSC se dio en la Feria de la Democracia (20 y 21 de mayo de 2000), donde el colectivo hizo visible esta interdependencia y denunció las desigualdades de género arraigadas en la sociedad.

Este fenómeno no se limitó a las artes visuales en sentido estricto. Performances urbanas como *Lava la bandera* (1999), murales callejeros, publicaciones autogestionadas y acciones simbólicas realizadas en universidades y espacios públicos conformaron un ecosistema creativo de resistencia cultural. Estas intervenciones compartían una característica común: la reapropiación del cuerpo como dispositivo de crítica, como superficie donde se inscriben y se cuestionan las estructuras de poder. En palabras del colectivo “Controversiarte” (2020), el cuerpo y la calle se convirtieron en escenarios principales de disputa, donde lo joven, lo feminista y lo popular reclamaban visibilidad frente al relato neoliberal dominante.

En ese contexto, el autorretrato no solo permitió representar una identidad individual, sino que sirvió como puente entre la experiencia íntima y los traumas colectivos. Se trató de un acto visual radical, que recuperó la imagen personal como un lugar de verdad, pero también como espacio de juego y de provocación. En ese marco, las obras de Claudia Coca a inicios de los 2000 —especialmente su serie *¡Qué tal raza!* (2002)— deben ser comprendidas como parte de esa genealogía de resistencia visual que responde no solo al racismo y sexismo heredados del orden colonial, sino también a las formas contemporáneas de autoritarismo, control y exclusión que marcaron el Perú durante el régimen fujimorista.

#### **4. La artista Claudia Coca**

Claudia Coca, nacida en Lima el 30 de septiembre de 1970, es una destacada artista visual peruana cuya obra aborda temas como el mestizaje, el racismo, la colonialidad, el género y las estructuras de poder en el Perú contemporáneo. Estudió en la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú entre 1989 y

1994, donde se formó como artista plástica, y posteriormente obtuvo el Bachillerato Complementario en Arte en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Su práctica artística se caracteriza por el uso de diversos medios como el dibujo, la pintura, el bordado, el video y la instalación, herramientas a través de las cuales construye una propuesta visual profundamente política y decolonial.

Desde inicios de los años 2000, Coca ha sido una figura clave en la escena artística y activista peruana. Fue cofundadora del Colectivo Sociedad Civil (2000–2002), grupo que tuvo un rol relevante en la resistencia a la dictadura de Alberto Fujimori y Vladimiro Montesinos, especialmente a través de intervenciones performáticas como *Lava la bandera*. En 2003, participó en la entrega simbólica del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación en Ayacucho, junto a la artista Susana Torres.

En el periodo comprendido entre 2002 y 2007, realizó importantes exposiciones individuales como *Qué tal raza* (2002) en la Galería Forum, donde abordó el tema de la identidad racial a partir de una lectura personal y social del mestizaje; *Peruvian Beauty: Centro de Estéticas* (2004), junto a Susana Torres, en la Sala Luis Miró Quesada Garland, donde cuestionó los estereotipos occidentales de belleza; y *Globo Pop* (2007) en la Galería Vértice, una muestra en la que recurrió a íconos de la cultura popular para reflexionar sobre la representación del mestizaje en los medios.

Más adelante, consolidó su trayectoria con exposiciones como *Mestiza* (MAC-Lima, 2014), reconocida con el Premio Luces del diario *El Comercio*, y *Cuentos bárbaros* (2017) en la Sala Luis Miró Quesada Garland. Ha expuesto también internacionalmente en países como Argentina, Chile, Uruguay, España, Paraguay y Estados Unidos. Su obra *Paisajes del deseo y el olvido* (2021) propone una reflexión sobre la relación entre territorio, memoria y deseo a partir del océano Pacífico como símbolo invisibilizado en el discurso nacional.

Coca ha sido docente desde 1993 en diversas instituciones de arte y diseño, y se desempeñó como directora académica de la Escuela de Artes Visuales Corriente Alterna entre 2011 y 2018. Entre sus reconocimientos destacan el segundo premio en el Concurso Nacional de Pintura del Banco Central de Reserva del Perú (2009), el Premio Radar en Pinta Lima (2022), así como becas y premios por su labor artística y su compromiso con los derechos humanos.

Su más reciente retrospectiva, *La piel de mi reino. 25 años de arte como resistencia*, fue presentada en el Instituto Cultural Peruano Norteamericano (ICPNA) de Miraflores en 2025, reafirmando su lugar como una de las voces más potentes del arte contemporáneo en el Perú.

## 5. Análisis de las obras

### 5.1. *La Otra* (2002)

#### Figura 1<sup>6</sup>

*Claudia Coca, La otra* (2002).



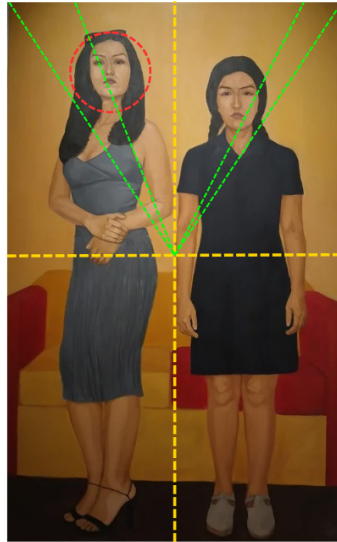
---

6 Todas las imágenes han sido fotografiadas por la autora del artículo durante la exposición *La piel de mi reino: Claudia Coca. 25 años y más*, presentada en la galería del ICPNA en Miraflores.

### 5.1.1. Aspectos formales

#### Figura 2

*Claudia Coca, La otra (2002). Intervención digital propia.*



La obra presenta a dos figuras femeninas de pie, ubicadas en el primer plano de la composición, dentro de un espacio cerrado e íntimo. Ambas están representadas de forma frontal, y la escena se organiza en torno a un eje vertical central que marca una separación evidente entre ellas. Destaca también la diferencia de estatura entre ambas figuras: la figura ubicada a la izquierda se percibe visiblemente más alta, en parte debido al uso de tacones.

Asimismo, detrás de ellas, en un segundo plano, se extiende un sillón de dos colores, que no solo cumple una función espacial, sino también compositiva: conecta a las figuras entre sí y refuerza el eje de división mediante la oposición cromática entre su lado izquierdo (amarillo con tonos rojizos) y su lado derecho (rojo intenso con una presencia mínima de amarillo). Por último, el fondo plano de color amarillo encierra la escena, reforzando la sensación de interioridad y concentración visual en los cuerpos representados.

La figura de la izquierda viste un vestido gris claro y adopta una postura elegante y relajada: el peso de su cuerpo descansa sobre la pierna derecha, lo que genera un contrapposto sutil que desplaza levemente la cadera hacia la izquierda y produce una ligera curva en la silueta. Sus manos están entrecruzadas a la altura del abdomen, en un gesto medido, que refuerza la soltura general de su postura. En contraste, la figura de la derecha, vestida con un uniforme azul oscuro, adopta una postura mucho más rígida, con los brazos rectos hacia abajo.

La iluminación proviene aparentemente desde un punto frontal, lo que genera sombras suaves que no dramatizan el volumen, pero sí marcan sutilmente la tridimensionalidad del cuerpo. La figura izquierda está ligeramente más iluminada, lo que intensifica su presencia visual y otorga cierta jerarquía compositiva. Esta diferencia lumínica también permite percibir más claramente las texturas del vestido y los rasgos del rostro en esa mitad del cuadro.

### **5.1.2. Interpretación**

En 2001, la artista Natalia Iguíñiz presentó *La otra*, una serie fotográfica que retrata a trabajadoras del hogar junto a sus empleadoras, visibilizando las jerarquías de género, clase y raza que estructuran el trabajo doméstico en Lima. A través de la escenificación de los cuerpos, las posturas y las miradas, la obra pone en evidencia cómo se inscriben las relaciones de poder y afecto en lo cotidiano. Como señala Miguel López, estas imágenes revelan “los códigos culturales que se desprenden del vínculo entre trabajadora y empleadora” (2015, p. 36), y funcionan también como una crítica a las dinámicas excluyentes del propio mundo del arte, que muchas veces reproduce las mismas desigualdades que aparenta denunciar.

Un año después, en 2002, Claudia Coca reinterpreta la imagen de *La otra* desde una perspectiva autorreferencial. En su obra, se representa a sí misma como empleada doméstica y como empleadora, apropiándose de los códigos visuales planteados por Iguíñiz, pero radicalizándolos al asumir ambos roles en un mismo cuerpo. Esta duplicación no es casual: al autorretratarse, Coca evidencia la tensión identitaria de ser simultáneamente “la jefa” y “la chola”, mostrando cómo la subjetividad mestiza está atravesada por el racismo interiorizado.

Aunque ambas figuras están encarnadas por la misma persona, Coca introduce diferencias clave que refuerzan su crítica social. La figura de la izquierda lleva un vestido gris claro que parece más costoso, usa tacones y lentes, proyectando una imagen asociada a lo moderno y lo profesional. En cambio, la figura de la derecha viste un uniforme azul oscuro más sencillo, calza sandalias y lleva el cabello trenzado, elementos que remiten a la estética tradicional de las mujeres andinas. Esta diferencia se acentúa también visualmente: la figura de la “señora” aparece más iluminada, más “blanqueada” que la otra, a pesar de que ambas son interpretadas por la misma persona.

Esta elección no es casual. En el Perú de inicios de los años 2000, todavía se mantenían con fuerza estereotipos raciales que asociaban lo blanco con lo exitoso, lo moderno, lo deseable. Ser “cholo” seguía siendo motivo de burla, discriminación o vergüenza, especialmente en los espacios urbanos y de clase media. En ese contexto, Coca encarna ambas figuras para mostrar esa contradicción interna: una misma persona tratando de encajar en dos mundos que parecen opuestos, como si para verse bien —para ser aceptada— tuviera que negar una parte de sí misma.

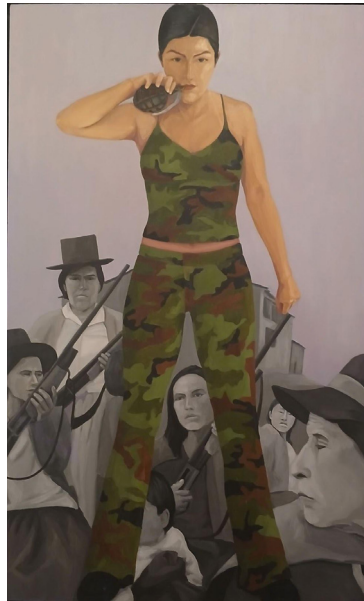
El sillón, elemento central en la composición, marca un territorio compartido pero dividido simbólicamente. Aunque se trata de un espacio privado —posiblemente la casa de la señora, donde trabaja la empleada—, el color rojo del tapizado se intensifica hacia el lado izquierdo, donde se sienta la figura dominante. Esta gradación cromática podría aludir al poder, el deseo o incluso la violencia simbólica que atraviesa esa posición social. Así, el ambiente íntimo refuerza la escena de desigualdad estructural que se representa.

Su obra revela cómo, en el Perú de inicios del siglo XXI, persiste el rechazo hacia las personas provenientes de provincias, muchas de las cuales se insertaban en el trabajo doméstico en busca de mejores oportunidades. Esta actitud se sostiene, en parte, en una mirada de admiración profundamente arraigada que los limeños han mantenido hacia Europa desde el siglo XIX, junto con el deseo persistente de parecerse a ese ideal extranjero, rechazando lo local.

## 5.2. Bumerán (2002)

### Figura 3

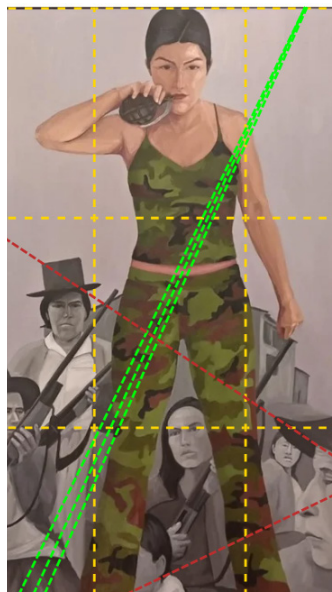
*Claudia Coca, Bumeran (2002).*



### 5.2.1. Aspectos formales

### Figura 4

*Claudia Coca, Bumeran (2002). Intervención digital propia.*



La pintura *Bumerán* de Claudia Coca se organiza en un formato vertical, articulado en torno a una figura femenina de cuerpo completo situada en el centro de la composición. Esta figura, representada a color, viste indumentaria de camuflaje militar en tonos verdes, marrones y negros muy ajustados a su cuerpo, y sostiene una granada cerca de la boca. En contraste, el resto de los personajes se representa en una gama de grises, lo que acentúa el protagonismo de la figura principal.

Siguiendo la regla de los tercios, puede observarse cómo las demás figuras y elementos se organizan en torno al cuerpo central, generando un equilibrio compositivo que guía la mirada hacia esta figura. En la parte superior de la pintura se distingue una zona de anulación, donde el fondo pierde definición, saturación y contraste, lo que intensifica el foco visual sobre la figura principal, en especial sobre su rostro y mirada. Este efecto se ve reforzado por una suave fuente de luz proveniente del ángulo superior derecho, que crea un claroscuro tenue y acentúa la expresividad mediante el modelado del rostro.

Asimismo, frente al carácter frontal y directo de la figura principal, el resto de las mujeres que aparecen en la imagen están representadas en una gama de grises. Se sitúan en los laterales y en la parte inferior del plano, configurando un segundo grupo que contrasta en escala y color. En un tercer plano, al fondo, se percibe una estructura arquitectónica apenas definida, lo que sugiere cierta profundidad sin romper la frontalidad general de la composición. Este elemento, aunque sutil, contribuye a generar una atmósfera y ubicar a las figuras en un espacio indeterminado, entre lo doméstico y lo urbano.

En la parte inferior derecha de la pintura se configura una estructura triangular que se inicia con la figura de la mujer de perfil. Desde su silueta se proyectan dos líneas diagonales que cruzan hacia la parte inferior izquierda, estableciendo un recorrido visual guiado por estas direcciones. Desde ese ángulo inferior derecho, se articula una secuencia ascendente en diagonal hacia la izquierda: primero se encuentra el rostro de una mujer de perfil, que observa hacia el centro

de la escena. A continuación, aparece una figura femenina sentada, que sostiene un arma y carga a un bebé. Finalmente, al lado izquierdo, se ubican dos mujeres armadas, una de ellas en actitud activa, levantando un fusil. Estas figuras se sitúan en distintos niveles del espacio, y su disposición genera un ritmo visual que sugiere progresión, como si se narrara un tránsito desde la observación pasiva hacia la acción armada.

### 5.2.2. Interpretación

En *Búmeran* (2002), Claudia Coca se autorretrata como una mujer soldado hipersexualizada: aparece vestida con un uniforme militar ceñido al cuerpo, con el rostro pintado y una granada entre los labios. Su mirada frontal y desafiante interpela directamente al espectador, en contraste con las figuras de mujeres andinas armadas que, en tonos grises, ocupan el fondo. El título, *Búmeran*, remite a un arma que, si no impacta, regresa con violencia, lo que sugiere que toda agresión puede volverse contra quien la ejerce. Como señala De la Flor, la pieza “encarna las consecuencias imprevisibles de la violencia” (2020, p. 96).

En este autorretrato, Coca se apropia deliberadamente del estereotipo de la mujer militarizada con connotaciones sexuales —ampliamente difundido en el cine, la publicidad y la fotografía<sup>7</sup>—, no para reproducirlo sin más, sino para tensionarlo desde adentro. Como observa De la Flor Basterrechea, “la representación de las mujeres soldados es un estereotipo común en el imaginario social, comúnmente en los linderos de la connotación sexual” (2020, p. 96). En ese sentido, lo militar se presenta como un espacio de hipermasculinidad donde la mujer suele ocupar el lugar del objeto de deseo. Coca no evita esta representación, sino que la subvierte: la carga erótica del gesto —una granada en la boca— se

---

7 El estereotipo de la mujer militarizada hipersexualizada ha sido ampliamente difundido en el cine, la fotografía y los videojuegos. Figuras como *Lara Croft*, *G.I. Jane* o *Resident Evil* encarnan este arquetipo: mujeres armadas, en trajes entallados, que combinan fuerza y erotización visual. Incluso representaciones históricas como la de Mata Hari han sido construidas desde esta lógica.

convierte también en una amenaza latente. Así, lo sensual y lo peligroso coexisten en su figura, que articula deseo y miedo, erotismo y poder, belleza y violencia.

Igualmente, esta figura principal podría darnos una representación ambigua de la mujer mestiza, situada entre el estereotipo de la terrorista y la sinchi, que evoca las tensiones de género, raza y clase inscritas en el imaginario colectivo desde el Conflicto Armado Interno. Como señala De la Flor, la obra “es metáfora del miedo al retorno de la violencia con bandera política en nuestra sociedad” (2020, p. 100).

Pero ese mismo miedo parece también ser representado en las ronderas que se ubican en en la parte inferior de la pintura. Desde la esquina inferior derecha, una mujer andina de perfil, con expresión triste y mirada baja, parece anticipar un estado de alerta, como si presintiera algo que está por estallar. Detrás de ella, otra figura femenina muestra un gesto de sorpresa o desconcierto, dirigiendo la vista hacia el centro de la imagen. En ese punto, una mujer sentada sostiene un arma mientras carga a un bebé, simbolizando de forma potente la convivencia entre la vida y la amenaza, entre el cuidado y la defensa. Finalmente, hacia el lado izquierdo, aparecen dos mujeres armadas, una de ellas levantando su fusil con decisión.

Esta disposición ascendente puede interpretarse como una progresión emocional que transita del temor y la duda hacia la acción. Sin embargo, más que una apología de la violencia, la escena parece también plantear una tensión interna: no todas estas mujeres están dispuestas a disparar. Coca representa aquí a las mujeres andinas no como figuras homogéneas o idealizadas, sino como sujetos diversos, atravesados por la memoria del conflicto armado interno. Algunas parecen dispuestas a enfrentarse, mientras otras encarnan el miedo al resurgimiento de la violencia. Esta ambigüedad refuerza el sentido del *búmeran* como metáfora: el retorno posible —e impredecible— de un pasado aún no resuelto.

### 5.3. Ligaduras (2002)

#### Figura 5

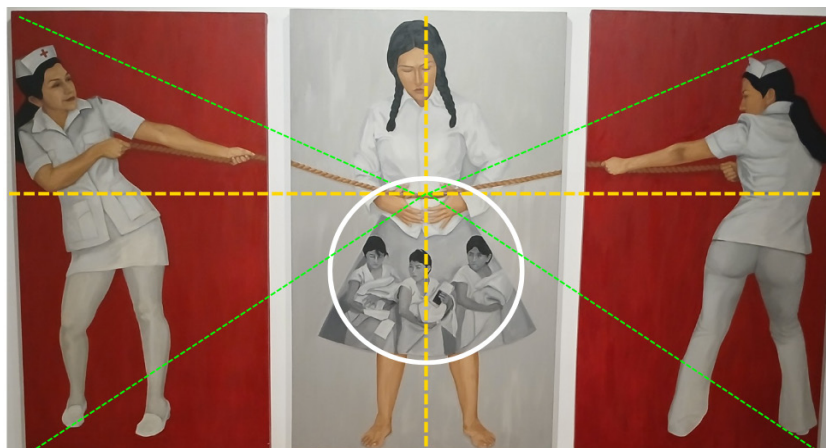
*Claudia Coca, Ligaduras (2002).*



#### 5.3.1. Aspectos formales

#### Figura 6

*Claudia Coca, Ligaduras (2002). Intervención digital propia.*



La obra *Ligaduras* de Claudia Coca se presenta como un tríptico conformado por tres lienzos verticales independientes que, al disponerse en conjunto, for-

man una unidad visual. La figura central, ubicada frontalmente y de cuerpo entero, establece un eje de simetría que divide y organiza la composición. A ambos lados, las figuras laterales enmarcan la escena y permiten una lectura simultánea.

Trazando una línea horizontal que recorre los tres paneles a la altura del abdomen, se establece un eje compositivo que organiza la disposición de las figuras y mantiene la conexión visual entre los lienzos. Esta línea coincide con la posición de los brazos: en los paneles laterales, las figuras se orientan hacia el centro sosteniendo una cuerda que atraviesa los tres paneles de manera continua; en el panel central, la figura la sujeta con ambas manos a la altura del vientre.

La disposición corporal de las figuras también contribuye a la organización visual de la obra: la figura central adopta una postura frontal, estable y ligeramente erguida, con las piernas separadas y la mirada dirigida hacia abajo; en contraste, las figuras laterales presentan torsos girados, inclinaciones del cuerpo y desplazamientos diagonales que generan un sentido de movimiento orientado hacia el centro.

Adicionalmente, un sistema de líneas diagonales que parte de las esquinas superiores e inferiores de cada panel dirige la atención hacia el área central de la composición, en particular hacia el vientre de la figura central. Estas diagonales no solo refuerzan el eje estructural de la obra, sino que también acentúan los elementos visuales que se concentran en la zona inferior del cuerpo, como las figuras en colores monocromos representadas en la falda, donde se observa a mujeres cargando a sus hijos y portando documentos en las manos.

Por último, vemos que no hay profundidad espacial ni representación ambiental en esta obra: los fondos planos refuerzan la frontalidad de la composición, eliminan cualquier elemento distractor y concentran la atención en las figuras. El uso del color también contribuye a esta organización visual. Los paneles laterales presentan un fondo rojo intenso que contrasta con el fondo blanco del panel central, donde se incorpora además una escala de grises ubicada en la falda de la figura. La unidad compositiva se mantiene mediante la repetición de ciertos elementos cromáticos, como el blanco de las vestimentas, el negro del cabello y los tonos carne, que recorren visualmente la obra de un extremo al otro.

### 5.3.2. Interpretación

La obra *Ligaduras* (2002) de Claudia Coca surge en un momento trascendental para la memoria colectiva del país, cuando comienzan a visibilizarse con mayor fuerza las esterilizaciones forzadas practicadas durante los gobiernos de Alberto Fujimori. Estas intervenciones fueron parte del Programa Nacional de Salud Reproductiva y Planificación Familiar (PNSRPF), inserto en el Plan Nacional de Población, una política estatal de control demográfico “cuyo objetivo ulterior era disminuir los índices de pobreza” (De la Flor Basterrechea, 2020, p. 101). Como han documentado organismos como la ONG Demus (2008) y la web Lamadre, más de 300 mil mujeres —en su mayoría andinas, amazónicas, pobres, analfabetas y quechuahablantes— fueron esterilizadas sin consentimiento informado, mediante la práctica forzada del corte de ligaduras de trompas.

Aunque las primeras denuncias artísticas surgieron en 1999 con el Colectivo Aguaitones y la ONG Flora Tristán, el tema fue silenciado en medios y desplazado del debate público. No fue sino hasta el año 2002, cuando el Estado peruano reconoció ante la Comisión Interamericana de Derechos Humanos la existencia de estas prácticas, que el tema volvió a adquirir visibilidad.

Es en este contexto que Claudia Coca presenta *Ligaduras* como parte de su primera exposición individual, incorporando desde el arte una crítica explícita a estas violencias. La obra —como señala De la Flor— “representa y denuncia las esterilizaciones forzadas realizadas a mujeres andinas” (2020, p. 101), articulando una narrativa visual donde el cuerpo femenino se convierte en símbolo de la violencia de Estado, pero también en espacio de memoria.

La obra está compuesta por tres paneles al óleo dispuestos como la bandera del Perú, representa a una mujer en el centro —la propia artista— cuyo vientre es ajustado violentamente por sogas que tiran dos enfermeras ubicadas a cada lado. Este gesto sintetiza el dolor físico, simbólico y político de ser despojada de la capacidad reproductiva, pero también introduce una dimensión más compleja: Coca se autorretrata no solo como víctima, sino también como victimaria. En los paneles laterales, las figuras de las enfermeras son también su propio rostro, duplicado y

transformado. Esta decisión compositiva articula una crítica hacia las lógicas patriarcales que atraviesan incluso a quienes ejecutan la violencia: mujeres que, al estar subordinadas al mandato de la autoridad estatal, reproducen el daño sobre otras mujeres. Como advierte De la Flor (2020), “*Ligaduras* nos muestra que esa violencia puede ser incluso entre las mismas mujeres cuando conviven en sociedades regidas bajo los parámetros patriarcales” (p. 105).

La hipersexualización de las enfermeras refuerza esta lectura. Ambas aparecen con uniformes ajustados: una en minifalda, de frente al espectador; la otra de espaldas, con un traje ceñido. Esta representación remite al estereotipo de la mujer sensual y peligrosa, variante de la *femme fatale*<sup>8</sup>. Como indica De la Flor Basterrechea, “Coca recurre aquí al estereotipo de la enfermera bella y sádica cuyo mayor capital es la sensualidad de su cuerpo” (2020, p. 105).

Bajo la figura central, en la falda que la mujer sostiene sobre su vientre, aparecen tres pequeñas mujeres en tonos grises, cada una cargando a su recién nacido. Estas figuras oníricas parecen habitar un espacio interior, simbólico, como recuerdos o anhelos frustrados. Representan la fertilidad negada, la maternidad interrumpida, y también el trauma silenciado que permanece en el cuerpo. Esta zona gris, en contraposición con el rojo intenso de los paneles laterales, permite leer la obra como una tensión entre la vida posible y la vida arrebatada.

La elección de Coca de representar esta escena sobre los tres colores de la bandera peruana no es una decisión neutra. Más allá del recurso formal, la artista sitúa la escena como un crimen institucional y nacional. Como indica De la Flor Basterrechea (2020), “ese dolor fue un acto del Perú oficial. Al imprimir a las mujeres victimarias y víctimas sobre la bandera peruana, la artista deja evidencia de lo que fue un encargo legal: ese crimen era una política de Estado Peruano” (p. 102). En este sentido, *Ligaduras* enfatiza que la violencia ejercida sobre los cuerpos de las mujeres no fue un exceso aislado, sino un acto sistemático inscrito en el propio proyecto estatal. El cuerpo femenino se convierte así en un territorio donde se graba una violencia colectiva y estructural.

---

8 *Femme fatale* es un arquetipo de mujer seductora y peligrosa, frecuente en la literatura y el cine del siglo XX, especialmente en el cine negro.

De esa manera, *Ligaduras* no solo denuncia la intervención de los cuerpos femeninos racializados, sino que lanza una pregunta inquietante: ¿no fue el propio Perú quien se hizo daño a sí mismo? El otro, en este caso, también soy yo. Lo que se vulnera no es únicamente a las mujeres peruanas, sino a la nación misma. Al usar la bandera como fondo, Coca transforma ese símbolo patrio en el soporte mismo del crimen: la herida no es solo de las mujeres, sino que queda inscrita en el emblema nacional. Así, la nación carga en su bandera —literalmente— el peso de su propia herida, porque en ella se representa la violencia que el Estado ejerció sobre su propia gente.

## 6. Conclusiones

El análisis de la exposición *¡Qué tal raza!* (2002) de Claudia Coca permite evidenciar cómo el autorretrato opera en su obra como una herramienta crítica de alta potencia simbólica. Lejos de responder a una práctica introspectiva o meramente estética, el autorretrato deviene en una estrategia de resistencia frente a las violencias estructurales que afectan a los cuerpos marcados por el color de piel y la condición social en el Perú contemporáneo.

En *La otra*, Coca encarna simultáneamente a la empleadora y a la trabajadora doméstica, exponiendo la tensión identitaria de una subjetividad fragmentada por los mandatos de blanqueamiento y ascenso social. En *Búmeran*, se autorepresenta como una figura militarizada y sexualizada, desafiando los estereotipos de la mujer mestiza asociada al terror y a la sumisión, mientras al fondo, las ronderas andinas armadas evocan el trauma del Conflicto Armado Interno y el temor persistente a su reactivación. En *Ligaduras*, la artista denuncia las esterilizaciones forzadas como una forma extrema de control estatal sobre los cuerpos de las mujeres indígenas, revelando la violencia que se ejerce desde el poder bajo el discurso del progreso.

Finalmente, en el contexto político actual, estas obras de Claudia Coca nos invitan a reflexionar sobre la continuidad de las violencias estructurales en el Perú y la necesidad de cuestionar los imaginarios sociales que las perpetúan.

## Referencias bibliográficas

- Barrio de Mendoza, M., & Gonzales, R. (2016). *Claudia Coca: el autorretrato de una sociedad*. *Revista Estúdio*, 7(16), 58–67. <https://es.scribd.com/document/434093593/Claudia-Coca-El-Autorretrato-de-Una-Soci>
- Coca, C. (Ed.). (s.f.). *Mestiza*. Recuperado el 11 de julio de 2025, de <https://claudiacoca.com/mestiza>
- Controversiarte. (19 de diciembre de 2020). *Arte, política, lo joven y la calle* [Entrada de blog]. <https://controversiarte.blogspot.com/2020/12/arte-politica-lo-joven-y-la-calle.html>
- Dávila, E. (25 de septiembre de 2024). *Alberto Fujimori: balance y lecciones a partir de una figura que sigue dividiendo al Perú*. PuntoEdu PUCP. <https://puntoedu.pucp.edu.pe/coyuntura/alberto-fujimori-balance-y-lecciones-el-peru/>
- De la Flor, A. (2020). *El arte como crítica y subversión de los discursos hegemónicos en torno al género: Feminismos contemporáneos en dos corpus de imágenes elaborados a partir de las obras de las artistas Claudia Coca y Natalia Iguíñiz (2000–2005)* [Tesis de Magíste]. Pontificia Universidad Católica del Perú. RENATI. <https://renati.sunedu.gob.pe/handle/renati/2155009>
- Encyclopædia Britannica. (s.f.). *Femme fatale*. <https://www.britannica.com/topic/femme-fatale>
- Galería Forum. (2002). *¿Qué tal raza!*. Recuperado el 9 de julio de 2025, de <https://galeriaforum.net/que-tal-raza/>
- Guerra, M. (2014). *F(r)icciones contemporáneas*. En *Mestiza* [sitio web de Claudia Coca]. <https://claudiacoca.com/mestiza>
- López, M. (2018). Natalia Iguíñiz en una genealogía de solidaridad y supervivencia: Arte, activismo y feminismo desde la tierra de la misoginia. En A. Servat (Ed.), *Energías sociales / Fuerzas vitales: Natalia Iguíñiz: arte, activismo, feminismo (1994–2018)*, 17–48. ICPNA. <https://www.academia.edu/43064319/>
- Palomino, G. (2018, 27 de septiembre). *Arte y política en el Perú*. Medium. <https://medium.com/@gabriela.palomino/arte-y-politica-en-el-peru-90df1747efb8>
- Sosa, R. (2021). *Interrupciones descoloniales en los regímenes visuales racializantes: Claudia Coca y la serie Mestizaje sin Paraíso (2009–2019)* (Trabajo de investigación,

Facultad de Derecho y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de La Plata). SEDICI. <https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/162002>

Vargas, A. (2018, 21 de marzo). *Natalia Iguiniz: lo personal es político*. Artishock Revista. <https://artishockrevista.com/2018/03/21/natalia-iguiniz/>



# El carácter grotesco en el arte gráfico de Carlos Tovar en torno a la figura de Dina Boluarte durante el periodo de crisis política 2024<sup>1</sup>

The Grotesque Character in Carlos Tovar's Graphic Art Surrounding the Figure of Dina Boluarte During the 2024 Political Crisis

María Montserrat Marro Cordero

maria.marro@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0009-0004-4166-277X>

## RESUMEN

Este artículo explora el carácter grotesco en la producción gráfica de Carlos Tovar "Carlín" en torno a la figura de la expresidenta Dina Boluarte (2022-2025) durante el periodo de crisis política de 2024. A través de las formas desproporcionadas y burlescas de sus dibujos se cuestiona a quienes ejercen irresponsablemente el poder. En medio de la crisis política actual, la figura de la expresidenta ha sido objeto de intensa atención y crítica debido a las investigaciones en su contra por enriquecimiento ilícito y su manejo de gobierno, lo cual ha perpetuado y acrecentado la inestabilidad política y administrativa del país. Se propone un análisis visual e interpretativo de las caricaturas que Carlín ha realizado en base a la figura de Boluarte, identificando a su vez los atributos estéticos que hacen su obra grotesca, con el objetivo de generar debate y reflexión en torno a nuestras autoridades gubernamentales. Además, se busca promover el estudio de la Historia del Arte peruano considerando la caricatura como una disciplina significativa que refleja y moldea la opinión pública en momentos de turbulencia política.

**Palabras clave:** Carlín, caricatura política, lo grotesco, humor, Dina Boluarte.

---

1 Trabajo presentado en el curso "Arte del Perú: Siglo XX", dictado por Diana Rodríguez en el semestre 2024-I.

## ABSTRACT

This article explores the grotesque dimension in the graphic production of Carlos Tovar, known as “Carlín,” focusing on his representations of former Peruvian president Dina Boluarte (2022–2025) during the political crisis of 2024. Through his exaggerated and satirical drawings, he exposes and critiques those who exercise power irresponsibly. Amidst the current political turmoil, Boluarte’s image has become a focal point of public scrutiny and criticism due to ongoing investigations for illicit enrichment and her controversial governance, which have further deepened the country’s political and administrative instability. This study offers a visual and interpretive analysis of Carlín’s caricatures of Boluarte, identifying the aesthetic features that define his work as grotesque, with the aim of fostering debate and reflection on political authority in Peru. Additionally, it seeks to promote the study of Peruvian art history by recognizing caricature as a significant artistic practice that mirrors and shapes public opinion during moments of political unrest.

**Keywords:** Carlín, political caricature, the grotesque, humor, Dina Boluarte.

## 1. Estado de la cuestión

Las caricaturas tienden a la desproporción y la exageración de sus figuras y es en este aspecto donde reside parte del humor que generan. Esta tendencia está vinculada a lo grotesco, categoría estética discutida por diversos autores que han estudiado sus orígenes y su desarrollo histórico. De hecho, el término “grotesco” surge del vocablo italiano *grotta* y se usaba para hacer referencia a un tipo de ornamento descubierto en Roma en el siglo XV, caracterizado por romper con los parámetros formales que postulaba el gusto renacentista al mostrar una mezcolanza de elementos naturales y humanos aglutinados en una misma representación, yendo en contra de la simetría y la proporción que exigía el arte de entonces.

Entre los autores que han estudiado esta categoría se tiene a Kayser (1964), quien en *Lo grotesco. Su realización en la literatura y pintura* realizó una revisión del desarrollo de lo grotesco a lo largo de la historia, entendiéndolo como un fenómeno

que se ha manifestado a través de las artes plásticas, la literatura y la música. Para él, las primeras manifestaciones de lo grotesco se dieron en países europeos como Italia, Francia y Alemania, y estaban ligadas a lo monstruoso: formas híbridas y distorsionadas de animales y humanos. Con la legitimación de la caricatura como una forma válida de arte, lo grotesco logró posicionarse en la Historia del Arte como una categoría estética.

La caricatura, desde el inicio, estableció su tendencia a recrear una realidad distorsionada y a la exageración de las proporciones, transgrediendo así los cánones de belleza clásicos. Kayser también relaciona lo grotesco con lo cómico. Señala que, en un inicio, lo grotesco y lo cómico estaban casi fusionados y asimilados como carácter esencial de la sátira y la caricatura; sin embargo, se fue distinguiendo gradualmente lo grotesco como algo diferente a lo puramente cómico. En síntesis, Kayser afirma que el humor puede usar como recurso lo grotesco, pero no por ello toda manifestación grotesca es necesariamente cómica.

Otro autor que habla sobre lo grotesco y su esencia anticanónica es Bajtin<sup>2</sup> (1987), quien señala el carácter transgresor de lo grotesco al representar al cuerpo humano ensalzando sus imperfecciones más naturales. Al respecto, López (2015), en *Lo grotesco y el Arte Contemporáneo Latinoamericano*, trató el carácter grotesco en la producción artística guatemalteca contemporánea. Siguiendo los estudios de Bajtin y Kayser, escribió:

El cuerpo humano, al igual que el de cualquier otro ser vivo, es imperfecto, inacabado, lleno de orificios y protuberancias, está en constante crecimiento y deterioro, produce suciedad, fluidos desagradables a los sentidos. Sin embargo, estos aspectos de la corporalidad son eliminados por la estética tradicional, que nos presenta cuerpos perfectos y acabados. [...] Por el contrario, lo grotesco enfatiza esos puntos de ruptura en los que el cuerpo se presenta como un cuerpo vivo, como un cuerpo real, no como una marioneta inerte, una máquina cerrada y perfecta. (López, 2015, p. 87)

---

2 La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais.

Eco (2007) analizó cómo lo grotesco en la cultura popular medieval exaltaba los aspectos corporales considerados feos o inferiores, pero que en el Renacimiento adquirió un papel más transgresor y filosófico al incorporarse a las artes cultas. Lo grotesco, según Eco, se interesaba por las excrecencias, protuberancias y ramificaciones que prolongan el cuerpo y lo unen a otros cuerpos o al mundo no corpóreo.

Asimismo, el arquitecto peruano Basáñez (1998) reflexionó, en *El fenómeno grotesco*, sobre la reacción humana ante la provocación de lo grotesco, la cual se puede definir como una mezcla de sensaciones contradictorias en la razón y en los sentidos. La razón reacciona a través del rechazo y la atracción, mientras que los sentidos mediante el asco y la repugnancia. En esta mezcla de reacciones reside la carga humorística de lo grotesco.

Pues la impostura de lo grotesco hace guiños a lo establecido enmarcando el territorio donde se encuentran lo temible y lo gracioso, lo deforme y original, lo malicioso e ingenuo, lo raro y familiar, etc., etc.; en suma, hace próximo lo distante y presente lo insospechado. (p. 15)

Como se ve, resulta interesante la revisión del debate en torno a las implicaciones de lo grotesco. Su relación con el humor y el carácter transgresor que posee posicionan a esta categoría estética como un recurso útil en la elaboración de un discurso visual que genere impacto en quien lo lea. Distorsionar la realidad con el propósito de hacerla más obvia es la esencia de la caricatura, y lo grotesco en ella bifurca su discurso hacia el humor y la reflexión, perturbando al espectador con el fin de denunciar una determinada situación y, en el caso de la caricatura política, provocar que las masas cuestionen a sus representantes políticos.

A lo largo de la historia se han presentado diversos discursos sobre el humor gráfico y su uso en la política como una herramienta de cuestionamiento y crítica hacia las figuras de poder y su accionar en el contexto donde se desenvuelven. Su uso mediante la caricatura periodística ha sido una constante en la prensa como un arma de transgresión hacia los personajes políticos de turno, ya sea de manera crítica, burlesca, o ambas.

Al respecto de la caricatura política, del Río García (2010), alias ‘Rius’, en *El Arte irrespetuoso: Historia incompleta de la caricatura política*, comentó que existía una intención por caricaturizar figuras desde la Antigüedad clásica que se limitaba a la mera ridiculización de diversos personajes mediante la exageración de sus rasgos anatómicos. El autor estableció una diferencia entre la caricatura y el dibujo humorístico, y es que la caricatura no se limita solamente a la burla sino que busca compartir un mensaje sobre algo o alguien y hacer reflexionar a quien la mira: “El dibujo se queda en la risa provocada y la caricatura va más allá: intenta hacer pensar al espectador” (p. 10).

El humor y la caricatura política son discursos que mayormente van de la mano. Pedrazzini y Scheuer (2019), en *Sobre la relación verbal-visual en el humor gráfico y sus recursos*, estudiaron las características principales de una viñeta humorística, la cual debe presentar elementos verbales y visuales concisos, con una carga significativa mayor a la usual. Además, las autoras señalan que la estructura que debe poseer toda viñeta humorística se compone de dos partes: la situación referida, la cual hace referencia a la situación verídica abordada, y la situación ficticia o juego, en la cual reside el humor mediante la mofa que el caricaturista hace sobre la situación referida. Cuando ambas partes están bien logradas, permiten reflejar el punto de vista del caricaturista sobre los hechos y los personajes de carácter público que busca retratar.

En cuanto al aspecto visual de las caricaturas, estas tienden a deformar al personaje que retratan mediante la exageración de rasgos faciales y anatómicos con la finalidad de evocar distintas reacciones en el espectador, como la risa, el terror, o el asco. A su vez, las caricaturas también suelen simplificar otros aspectos anatómicos y la fisonomía de los personajes que retratan, lo cual le da un carácter mucho más fresco, libre y lúdico a su presentación.

Eco (2007) sintetizó lo anterior en el capítulo cinco de *Historia de la fealdad*, titulado *Lo feo, lo cómico, lo obscuro*. Según Eco, la caricatura, al ser apreciada por primera vez, denota una carencia de armonía debido a la exageración y la desproporción, lo que genera una sensación desagradable a la vista; sin embargo, esta desorganización ha de volverse orgánica, es decir, la distorsión y la exageración de las formas no deben entenderse de manera aislada. Esta responde a una lógica interna

que contribuye al mensaje que la caricatura busca comunicar. En ese sentido, Eco (2007) resume el sentido de la caricatura con la siguiente cita:

La caricatura moderna, en cambio, nace como instrumento polémico frente a una persona real o a lo sumo frente a una categoría social reconocible, y exagera un aspecto del cuerpo (por lo general, el rostro) para burlarse o denunciar un defecto moral a través de un defecto físico. En este sentido, la caricatura nunca embellece el propio objeto, sino que lo afea, enfatizando uno de sus rasgos hasta la deformidad. (p. 152)

De las anteriores revisiones se colige que la caricatura política utiliza el humor, la sátira y la ironía para transmitir opiniones sobre la política, sus protagonistas y los hechos de actualidad. A través de trazos simples y líneas sencillas, los caricaturistas crean retratos que critican aspectos de la sociedad y ridiculizan a sus representantes más importantes, arriesgándose así a ser censurada. A pesar de ello, son constantes el humor y su carácter transgresor.

### 1.1. Sobre la caricatura política en el Perú

La caricatura política peruana ha tenido un amplio desarrollo en la historia del Perú. Ramon Mujica<sup>3</sup> afirma que ya existían ejemplares caricaturescos como un subgénero del grabado limeño durante el periodo Virreinal; el mismo autor afirma en *La rebelión de los lápices: La caricatura política peruana en el siglo XIX* que, de hecho, la sátira política abundaba durante el virreinato servía para “escudriñar el envés de los relatos oficiales” y se expresaba de manera artística y literaria (Mujica, 2006, p. 280).

Los ejemplares más representativos de los inicios de la caricatura peruana tuvieron lugar en el siglo XIX. Aunque por consenso sean consideradas como Arte costumbrista, las estampas de Pancho Fierro podrían ser lo más cercano a una caricatura peruana temprana a inicios del ese siglo, puesto que posee rasgos como la simplificación de las figuras a través de la representación de escenas cotidianas propias de un contexto social que se enmarca a finales del Virreinato e inicios de

---

3 Ramón Mujica en el prólogo de Ricardo Estabridis Cárdenas en "El grabado en Lima virreinal: documento histórico y artístico" (2002).

la República; aun así, no poseían un carácter de crítica y/o denuncia tan marcado como si lo posee la caricatura política<sup>4</sup> (Luna-Victoria, 2005, p. 16).

Según Ramón Mujica, las primeras caricaturas políticas surgen en el contexto independentista y su pleno desarrollo se dio en Lima, consolidándose a mediados de siglo gracias a los diversos gobiernos militares que sucedieron al poder virreinal. La caricatura servía como un arma de oposición pero también de ensalzamiento. Había casos en los que se elogiaban las figuras de los presidentes y su labor política, como fue el caso de Ramón Castilla y la abolición de la esclavitud; sin embargo, en la mayoría de las ocasiones el caricaturista despotricaba en contra de autoridades militares y élites criollas, que eran las clases que en aquel periodo concentraban el poder político y económico.

Durante las primeras décadas del siglo XX la prensa escrita peruana gozó de una gran diversificación comercial. Se empezó a difundir más información y más variedad de temas, las revistas y diarios ilustrados adquirieron más relevancia. Los más conocidos fueron *Monos y Monadas* (1905), *Variedades* (1909) y *Mundial* (1920), en las cuales trabajaron los caricaturistas más representativos de inicios del siglo XX: Julio Málaga Grenet y Leónidas Yerovi, Francisco Gonzáles Gamarra y Jorge Vinatea Reinoso, respectivamente (Rivera, 2018).

La caricatura política peruana sigue siendo un pilar fundamental en el panorama mediático y su importancia va más allá del entretenimiento y la mofa. Las investigaciones académicas y los análisis históricos de Arte peruano reconocen la relevancia y el impacto de la caricatura política tanto como medio de expresión como herramienta crítica y humorística. El panorama actual destaca la producción de caricaturistas como: Andrés Edery, Eduardo Rodríguez “Heduardo”, Cesar Aguilar “Chillico” y Carlos Tovar “Carlin” sobre quien se ahondará más adelante.

La producción artística de esta generación de caricaturistas mantiene una mirada crítica y transgresora hacia las figuras políticas de turno con incluso mucha

---

4 Al respecto, en *La rebelión de los lápices. La caricatura política peruana en el siglo XIX*, Mujica aclara que Pancho Fierro sí produjo caricaturas donde se manifestaba abiertamente antiliberal y conservador (2006, p. 301).

más libertad de opinión que en épocas pasadas, y con un sinfín de canales de difusión gracias a las redes sociales, lo cual amplía su alcance y permite una respuesta más inmediata del público al contexto político actual, promoviendo el debate y el intercambio de opiniones.

## 2. Biografía de Carlos Tovar Samanez

Carlos Miguel Tovar Samanez nació el 28 de abril de 1947. Estudió Arquitectura en la Universidad Nacional de Ingeniería (UNI) e hizo una Maestría en Filosofía en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM). Es diseñador, escritor y se le conoce por su trayectoria como caricaturista. Trabajó como diagramador para el diario *Marka* desde 1975, en *Monos y Monadas* en 1979 y *El Idiota Ilustrado*, realizando portadas para ambas revistas. Desde los años 80 en adelante, Carlín ha trabajado para distintas entidades como el Consejo Nacional de Educación, la Superintendencia Nacional de Registros Públicos y para la Comisión de la Verdad y Reconciliación.

Carlín ha publicado una serie de libros que manifiestan abiertamente su postura política izquierdista y su conocimiento sobre marxismo, entre ellos: *Habla el viejo, la crisis mundial y su solución* (2002), *Manifiesto del siglo XX* (2006) y *El socialismo en cuatro horas* (2014). También ha hecho una serie de recopilaciones de su producción gráfica, como: *¡Otgá vez Caglin!* (2004) *Especímenes* (2010), *Carlincuras* (2007), *Hoja de Ruta* (2013) y *Lo peor de Carlín* (2018). *Técnica del dibujo y la caricatura*, publicado en 1989 y reeditado en 2015, es quizás uno de los libros más importantes y representativos de su carrera, en el cual desarrolla y explica sus técnicas y métodos de dibujo para quienes estén interesados en aprender el arte de la caricatura.

En cuanto al aspecto visual de su obra, si se hace una comparación entre sus primeros trabajos y los más actuales, se aprecia un notable cambio estilístico en aspectos como el manejo del color y los trazos, sobre todo en los detalles. Por ejemplo, en las portadas que realizó para *Monos y Monadas* durante los años ochenta, enfatiza bastante en las luces y sombras, los rasgos faciales de sus retratos eran más

exagerados y grotescos, como los pliegues del rostro representando las arrugas y el vello facial. La desproporción física de sus personajes era más notoria, principalmente en el tamaño de la cabeza con respecto al cuerpo. Incluso los planos de fondo de gran parte de sus caricaturas poseían antes muchos más detalles dependiendo el ambiente o lugar que buscaba evocar.

Se puede afirmar, entonces, que su producción más actual ha sufrido una simplificación tanto en las formas como en la técnica. Carlín se ha adaptado a los cambios tecnológicos de nuestra época, adecuando su técnica de dibujo a la ilustración digital y valiéndose de una tableta gráfica y programas de diseño para elaborar sus caricaturas más recientes, lo que le ha permitido experimentar con nuevos colores, sombras, texturas y efectos visuales de manera más versátil. Este cambio estilístico no ha aminorado su habilidad para capturar la esencia de la política y la sociedad peruana. Según ha declarado para los medios, lo que hace en la pantalla no se diferencia de lo que hace en el papel, lo único que cambia es el soporte<sup>5</sup>.

### 3. Análisis de la obra

#### 3.1. Caricatura 1. *No somos un gobierno débil. 2 de mayo de 2024*

##### 3.1.1. Aspectos formales

La figura 1 muestra en primer plano las figuras de Dina Boluarte y Keiko Fujimori. Como se observa, el centro de interés está determinado por dos personajes: Boluarte es quien se encuentra sentada en el coche de juguete, mientras es empujada por Keiko quien la dirige hacia la zona derecha de la composición. Se puede apreciar que peso visual se encuentra en la figura de Boluarte, debido al coche en el que se encuentra sentada, el cual visualmente posee mayor tamaño y se acerca en perspectiva hacia el frente derecho, lo cual genera dirección visual y le da cierto dinamismo a la escena.

5 Escribano, P. (13 de enero del 2022). Génesis y trazos de Las Caricaturas. *Diario La República*.

El trazo de los ejes direccionales (figura 2) permite identificar líneas perpendiculares y diagonales. Ambas figuras marcan un eje vertical y la unión de estas líneas junto con la figura del coche forman un triángulo rectángulo, en el cual la figura de Keiko posee la mayor altura, mientras que Boluarte, sentada en el coche, posee una altura menor.

Con respecto a la iluminación, en general es bastante homogénea. Se aprecia la incidencia de esta en dirección diagonal, puesto que proviene de la zona superior izquierda, esto se evidencia por las sombras debajo del auto de juguete y de las figuras, que se proyectan hacia la parte inferior derecha de la imagen. El plano de fondo se muestra bastante simple, planimétrico y sin detalles más que líneas diagonales que marcan sutilmente la forma de las montañas.

En cuanto a las formas anatómicas, se ve por un lado que la figura de Fujimori posee un físico mucho más robusto, determinado por la anchura de sus muslos y el tamaño de su torso. Carlín enfatiza la deformación facial. Por un lado, el rostro de Keiko se muestra regordete y está marcado por unos pómulos exageradamente prominentes, que contrastan con el tamaño diminuto de sus ojos los cuales dirigen su mirada hacia la figura de Dina. Su expresión denota burla y viveza.

Por otro lado, la figura de Boluarte refiere evidentemente al cuerpo de un menor, ello se aprecia en su tamaño, pero también en la redondez de sus brazos, manos y piernas. Lo único que no se condice con el tamaño del cuerpo es la cabeza, notablemente más grande y pesada. El rostro de Dina posee más detalles que juegan con las sombras generadas por la luz, dándole un aspecto sombrío y tenebroso. Se aprecia que los rasgos que más llaman la atención de su rostro se encuentran en sus arrugas, mejillas, ojeras, papada, y nariz. Cabe agregar que su rostro posee restos de maquillaje rojo en la zona de la nariz y las mejillas, y un poco de azul en los ojos; dichos colores suelen ser comunes en el maquillaje de un payaso.

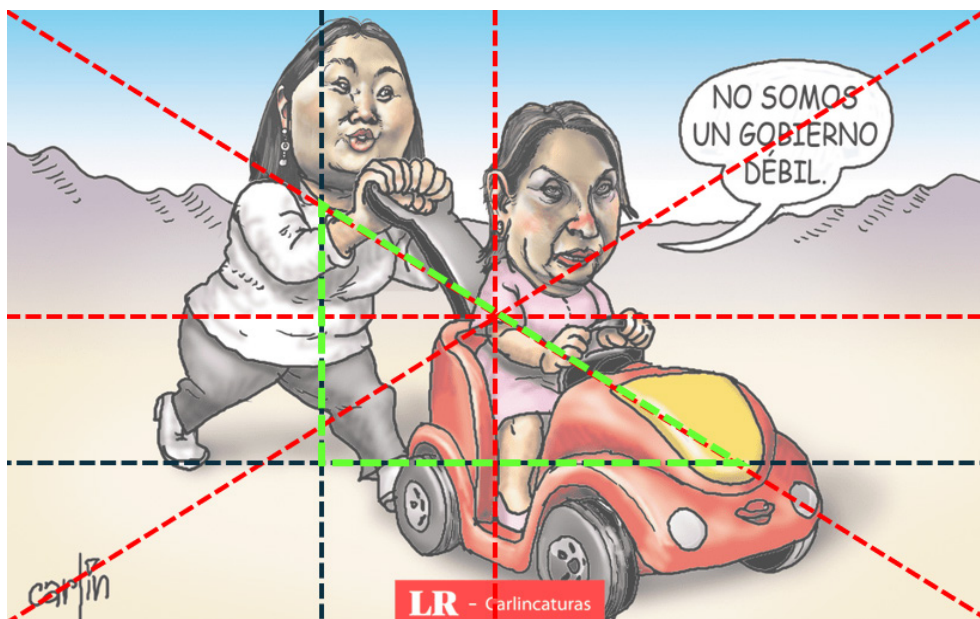
**Figura 1<sup>6</sup>**

*Caricatura 1. No somos un gobierno débil. 2 de mayo de 2024.*



**Figura 2**

*Caricatura 1 con trazo de los ejes direccionales.*



6 Imagen tomada de la página web del Diario La República (2 de mayo de 2024).

Siguiendo la línea del análisis anterior, hay una notable intención del artista por ridiculizar la figura de Dina Boluarte a través de esta caricatura. No es una decisión al azar el hecho de que Tovar represente a la máxima personificación del estado peruano a manera de infante y sobre un coche de juguete. Nos invita a cuestionar la imagen que Boluarte pretende proyectar hacia el país; al decir “no somos un gobierno débil” enfatiza en la supuesta legitimidad de los poderes del estado y su compromiso con la nación; sin embargo, su misma figura proyecta todo lo contrario. Dicha contradicción se puede apreciar incluso en la diferencia de proporciones de su figura, mientras que su cuerpo es representado como el de un niño, su cabeza y su rostro denotan un poder oscuro y siniestro, que lejos de ser inocente e ignorante —como lo sería un menor de edad— aparenta conocer perfectamente lo que está haciendo.

Por otro lado, el acto de Keiko Fujimori dirigiendo el camino que sigue Boluarte, reitera la discusión hacia el texto de la burbuja, cuestionando a quienes realmente poseen el poder. El mensaje que Carlín quiere expresar mediante su figura es bastante claro: denunciar el poder y control que ejerce Keiko Fujimori sobre el estado peruano a pesar de no poseer ningún cargo público desde hace más de diez años. Desde la creación de su partido, Fuerza Popular, en 2010, Fujimori ha tenido una presencia significativa en el Congreso. Actualmente, esta presencia se ha convertido en un evidente manejo y manipulación de autoridades políticas. La forma como es manejada Boluarte por Keiko evidencia el vínculo que ambas mantienen, que se demuestra en las alianzas y acuerdos entre el Ejecutivo y el partido. Ahondaremos en estos hechos más adelante.

Ahora bien, con respecto a los rasgos grotescos de la imagen, estos residen de manera notoria en los rostros de las figuras y en la forma en cómo el artista deforma los rasgos de sus caras como las mejillas, los pómulos, los ojos, y en general en cómo está compuesto el rostro. En su libro *Técnica del dibujo y la caricatura*, específicamente en el capítulo IV, *De las formas y el rostro del personaje*, Carlín (1989) construye una tipología de rostros sustentándose en la personalidad de los perso-

najes que retrata. Su propuesta se basa en cómo el rostro humano alberga aspectos característicos de la personalidad.

[...] Todas las actitudes, creencias, costumbres y comportamientos que un individuo ha ido adoptando durante su vida van quedando grabadas en su rostro bajo la forma de cada uno de los músculos, de las arrugas, de la expresión de los párpados, de los ojos, del rictus de la boca, de la frente y de todos los rasgos que caracterizan su rostro. Ello explica también por qué, conforme pasa el tiempo, muchos personajes tienden a parecerse cada vez más a las caricaturas que de ellos se han realizado (p. 25).

Dentro de dicha tipología, a la que él mismo llama “tipos humanos”, Carlín clasifica los rostros de acuerdo a su similitud con grupos de animales: mamíferos terrestres, animales acuáticos, reptiles y aves, utilizando categorías como: del tipo rapaz, felino, simio, canino, entre otros. En el caso de Keiko, su rostro se acerca a la descripción del tipo porcino: labios carnosos, rostro ligeramente hundido, nariz respingada, papada prominente y mejillas pronunciadas.

Asimismo, el sobrepeso es uno de los rasgos principales de esta tipología y se complementa con el resto de los rasgos faciales, logrando finalmente que se asocie directamente a la figura retratada con el animal en cuestión: el cerdo. Y es justamente en esta asociación donde también reside lo grotesco, ya que una de las primeras definiciones de este término indica que lo grotesco supone una hibridación entre formas animales y humanas, en este caso, Carlín identifica los rasgos del animal, los asocia con la apariencia de Fujimori y adapta estos rasgos a su rostro y su cuerpo.

Los personajes que encajan con esta tipología, según Carlín (1989), suelen dejarse llevar por el goce y el placer, como la comida o el dinero, por ejemplo. Podrían estas características amoldarse a la personalidad de la señora Keiko, quien ha demostrado una desesperación por llegar al poder durante toda su carrera política.

Por otro lado, el rostro de Boluarte, si bien no se acopla a ninguna tipología, no está exento de análisis, especialmente si se tiene en cuenta que posee un aspecto

mucho más siniestro y grotesco que el de Fujimori. Párpados caídos y hundidos, mirada tétrica, ojeras pronunciadas, mejillas marcadas hacia abajo y papada prominente, nariz puntiaguda e inclinada, y labios ligeramente abiertos que dejan ver los dientes, son algunos de los rasgos más sugestivos del rostro de Boluarte, los cuales evocan una suerte de maldad y perversión; sin embargo, la sátira que se extrae de su figura reside en el pequeño cuerpo donde reposa la cabeza, el cual no se condice con la cabeza ni con el rostro. En esta suerte de contradicción de formas es donde reside lo grotesco.

### 3.1.3. Contexto político enmarcado en la imagen

Como se vio en el apartado anterior, la metáfora de la imagen sugiere que, aunque el gobierno afirma ser fuerte y estar en control —como indica el acto de conducir—, en realidad puede estar siendo impulsado por otra fuerza o entidad. Esta fuerza viene por parte de Keiko Fujimori, ex primera dama, excongresista y lideresa del partido Fuerza Popular. Su intromisión en el poder legislativo ha sido una constante desde hace más de diez años, puesto que su partido suele ser la agrupación con más votos, consiguiendo una representación significativa en el congreso. Actualmente, Fuerza Popular posee una mayoría parlamentaria que ocupa veintidós escaños del hemiciclo.

La coyuntura política de los primeros seis meses del 2024 ha perpetuado la inestabilidad que el país viene sufriendo desde la última década. El poder Ejecutivo ha evidenciado cierta predilección hacia miembros, exmiembros y asociados de Fuerza Popular, otorgándoles cargos importantes dentro del estado. Según el portal *Ojo público*<sup>7</sup>, al menos siete personas vinculadas al fujimorismo han sido nombradas en puestos clave del estado durante el mandato de Boluarte.

Por otro lado, el indulto a Alberto Fujimori, expresidente acusado y condenado por corrupción y delitos de lesa humanidad durante en Conflicto Armado

---

7 Cárdenas, A. (16 de junio). Los asesores de Fuerza Popular con puestos clave en el Gobierno de Boluarte. *Ojo Público*.

Interno en los años 90, fue finalmente dado a finales del 2023, tras una primera aprobación de este durante el gobierno de Pedro Pablo Kuczynski en el año 2017. Según el portal *Infobae*<sup>8</sup>, Boluarte, acató la decisión del Tribunal Constitucional al conceder el indulto sin presentar ningún tipo de revisión ni demanda a esta orden, a pesar de las insistencias de la Corte Interamericana de Derechos Humanos (CIDH) hacia el Ejecutivo en no acatar esta orden.

Hasta el momento, ha habido tres mociones de vacancia contra la presidenta por incapacidad moral, debatidas en el pleno del 17 de mayo, cuyo resultado culminó con más de cincuenta votos en contra de dicha vacancia, los cuales fueron mayoritariamente del partido de Keiko Fujimori, con un poco más de veinte votos, lo que representa casi la mitad del total de estos. Surge entonces la discusión en torno al blindaje que Fuerza Popular está realizando hacia la figura de la mandataria Boluarte, el cual tratan de camuflar bajo la premisa de no traer mayor inestabilidad que ponga en peligro la democracia. En síntesis, se mantienen vigentes las especulaciones en torno a la alianza de mutuo beneficio entre Boluarte y FP.

### 3.2. Caricatura 2. Sin título. 30 de mayo de 2024

#### 3.2.1. Aspectos formales

Los elementos de la Figura 3 se encuentran todos en un mismo plano. En este se aprecia el torso de la mandataria desde su busto hasta la zona de los muslos. Su figura mantiene una postura recta mientras que con su mano izquierda sostiene su otra mano. Se aprecia a lo largo de ambos brazos siete relojes de lujo y dos pulseras doradas con incrustaciones. A su vez, los dedos de la mano derecha están adornados con tres anillos de oro. Todas estas ostentosas joyas se muestran sobre los brazos y manos cubiertas de sangre que gotea hacia la zona inferior de la imagen.

El peso visual de la obra recae justamente en las manos y en ambos brazos (figura 4) los cuales forman líneas diagonales y líneas oblicuas que siguen direcciones que se encuentran en un punto medio, situado en las manos de la figura. Este

8 Giraldo, C. (19 de diciembre del 2023). Dina Boluarte se refirió al indulto de Alberto Fujimori y negó que se quieran desafiliar de la Corte IDH. *Infobae*

punto medio, a su vez, coincide con la línea vertical marcada por la postura de la presidenta, ubicada en el centro de la composición. Mientras que la línea vertical le otorga una sensación de fuerza y estabilidad a la imagen, las diagonales representan tensión y dramatismo.

El color que más destaca es el rojo de la sangre que cubre los brazos, el cual contrasta con los plateados y dorados de las joyas y los relojes. El resto de los colores, como el degradado grisáceo del fondo y la vestimenta verdosa, poseen tonalidades más neutras y frías, permitiendo así que resalten más los otros elementos.

La iluminación recae directamente sobre los brazos de la figura, generando puntos de luz sobre las joyas, los relojes y en algunas zonas de los brazos y las manos. Esta iluminación crea sombras por debajo de los brazos, desde la zona inferior del busto hasta las caderas de la silueta, y brinda a su vez una ligera sensación de volumen a los brazos y los relojes.

### Figura 3<sup>9</sup>

*Caricatura 2. Sin título. 30 de mayo de 2024.*

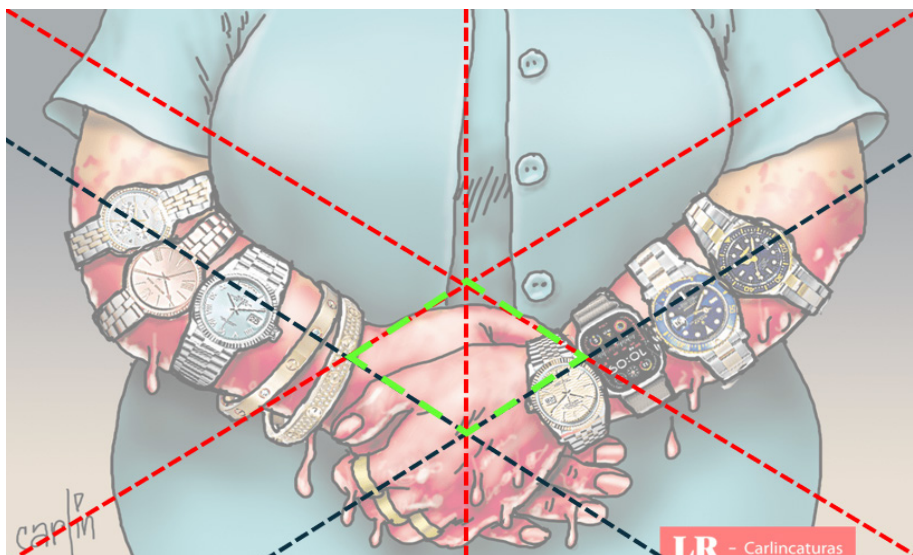


---

9 Imagen tomada de la página web del Diario La República (30 de mayo de 2024).

**Figura 4**

*Caricatura 2 con trazo de los ejes direccionales.*



### 3.2.2. Interpretación e identificación de rasgos grotescos.

Lo impactante de esta segunda imagen reside evidentemente en lo sangriento acompañado de la ostentación con la que son lucidos los objetos de lujo, dejando entrever las ideas con las que el artista busca vincular la imagen de la mandataria. La presencia de sangre sugiere violencia, mientras que los relojes costosos podrían implicar riqueza o corrupción, ambos aspectos implican a la presidenta actualmente en diversas investigaciones en su contra. Más allá de eso lo que vemos aquí es una notable intención por asociar su imagen con la corrupción, las disparidades económicas y sobre todo la violencia.

La posición de las manos y la postura también sugieren cierta tensión por parte de la figura de la mandataria. El gesto con las manos colocadas en la zona pélvica sugiere inacción y quietud, que pueden derivarse de diversas situaciones de miedo o amenaza. Esta indiferencia ante la violencia añade un nivel de cinismo y crítica, subrayando la deshumanización y la falta de empatía. Ello no resulta extraño teniendo en cuenta que la mandataria viene enfrentando una serie de acusaciones por enriquecimiento ilícito (caso Rolex) y por las más de cincuenta personas

que fallecieron a causa de la represión policial durante las marchas del 2022 tras su ascenso al poder. Ante ambos hechos, la respuesta de la presidenta ha sido una constante negación de su responsabilidad y ha rechazado las imputaciones en su contra.

Lo grotesco en esta imagen reside en la exageración de las formas. Carlin cubre de sangre y joyas a Boluarte con el propósito de hacer más notable la realidad que rodea su imagen. En ese sentido, la representación del lujo y la violencia no está hecha de forma aislada, ambos producen un contraste que resalta la ironía y la injusticia, asimismo, crean una imagen perturbadora y frívola de la presidenta, influyendo en la percepción que la población peruana tiene sobre ella y en consecuencia promoviendo reflexiones críticas sobre la conducta de nuestros líderes.

En resumen, Carlín se vale del uso de símbolos de riqueza y violencia para hacer una fuerte crítica no solo al Poder Ejecutivo, sino hacia todo el círculo de corrupción que durante décadas se valió de los poderes del Estado y sus recursos para enriquecerse de forma ilícita. Esta caricatura es una clara denuncia de la injusticia social así como de la represión violenta a la libertad de protesta.

### 3.1.3. Contexto político enmarcado en la imagen

Las situaciones que denuncia Carlín en esta caricatura son las principales causales del rechazo hacia Boluarte por parte de la población actualmente<sup>10</sup>. La mandataria ascendió al poder en diciembre del 2022 tras la vacancia del expresidente Pedro Castillo, quien fue arrestado luego de un intento de disolver el Congreso y establecer un gobierno de emergencia.

Tras este accionar, hubo un inmediato rechazo por parte de la población, la cual buscó expresar su malestar y descontento ante esta decisión gubernamental. Cabe recalcar que la inestabilidad política y el rechazo hacia las autoridades eran una constante en aquel contexto. Dos años antes se habían dado las marchas contra

---

10 Diario *El Comercio* (10 de junio de 2024): Tras un año y medio de asumir la presidencia, la aprobación a la mandataria Dina Boluarte se redujo a apenas un 5% a escala nacional, según la última encuesta de Datum para El Comercio. Es la cifra más baja registrada de un jefe del Estado desde 1980.

el gobierno de Manuel Merino tras la vacancia del expresidente Martín Vizcarra, quien previamente también había anunciado la disolución del Congreso y la convocatoria de elecciones legislativas.

Las demandas de la población que participó en dichas manifestaciones eran claras: la renuncia de Boluarte, el cierre del Congreso y una Asamblea Constituyente que replantee y elabore una nueva Constitución. Los sucesos se dieron en varias regiones del país, especialmente en zonas rurales, donde Castillo tenía una base de apoyo significativa puesto que fueron estas regiones las que votaron por él durante las elecciones del 2021.

La insurgencia comenzó el mismo día de la orden de disolución del congreso y continuó durante los primeros meses del 2023 con bloqueos de carreteras y aeropuertos, afectando la movilidad y la economía. Estas protestas fueron reprimidas por las Fuerzas Policiales y las Fuerzas Armadas, quienes hicieron un uso injustificado y desmedido de la fuerza y autoridad. Según el portal del diario *El Salto*, desde que Boluarte ocupó la presidencia, se registraron 1.327 protestas a nivel nacional, 882 movilizaciones, 240 bloqueos de carreteras, 195 concentraciones y 60 marchas por la paz, las cuales culminaron en más de 60 personas muertas, 1.300 heridas y 600 detenidas<sup>11</sup>.

Por otro lado, durante el presente año se implicó a la presidenta en actos de corrupción y enriquecimiento ilícito tras ser vista en presentaciones públicas utilizando relojes marca Rolex y pulseras de lujo, ambos valorados en miles de dólares. La controversia surge debido a que la jefa de gobierno omitió la declaración de estos objetos en sus informes de bienes, por lo que las autoridades jurídicas y medios de prensa empezaron a investigar si Boluarte había adquirido estos relojes de manera lícita o si estaban vinculados a regalos indebidos o pagos en especie por favores políticos.

De acuerdo con un artículo del diario BBC News Mundo, la Fiscalía de la Nación abrió una investigación en su contra tras comprobarse que, desde sus ini-

---

11 *El Salto* (7 de diciembre del 2023). El año de Boluarte en el Perú: muertes, corrupción e indulto.

cios como ministra de Desarrollo e Inclusión Social en 2021, ha lucido un aproximado de 15 relojes. A su vez, según los principales medios de prensa del país, en este caso estaría involucrado el actual gobernador regional de Ayacucho, Wilfredo Ocorima, quien habría percibido un aumento presupuestal de parte del gobierno hacia la región ayacuchana desde que Boluarte ocupa cargos públicos dentro del Estado. Según declaraciones de la misma mandataria, Ocorima fue quien le entregó los relojes; no obstante, hubo ciertas contradicciones en su discurso que aumentaron aún más las sospechas en contra de ambos personajes.

Actualmente, tanto Ocorima como Boluarte están siendo investigados por los presuntos delitos de enriquecimiento ilícito, cohecho y omisión de consignar declaraciones en documento en perjuicio del Estado; sin embargo, ambos han negado su participación en cualquier acto ilícito. En consecuencia, ambas situaciones analizadas en la imagen perpetúan el clima de descontento y desconfianza hacia el gobierno de Dina Boluarte, alimentando la polarización y la inestabilidad social y política en nuestra nación.

#### **4. Conclusiones**

Lo grotesco como categoría estética ha sido un tema bastante debatido a lo largo de la historia. Los autores revisados destacan su naturaleza transgresora y su capacidad para alterar las normas estéticas tradicionales. Además, lo grotesco enfatiza las imperfecciones humanas y las características corporales como las excrescencias y protuberancias del cuerpo. Con el tiempo, lo grotesco se distinguió como una categoría independiente que no necesariamente busca la comicidad, y su evolución desde la cultura popular medieval hasta la actualidad le ha dado un carácter más filosófico y transgresor.

La caricatura política desempeña un papel crucial en la formación de la opinión pública, utilizando el humor y la exageración para destacar y criticar las acciones y características de figuras políticas. Este enfoque no solo facilita la comprensión de eventos complejos sino que también promueve la reflexión y el cuestionamiento entre los ciudadanos.

El uso de lo grotesco como un recurso visual en las caricaturas políticas permite a los artistas enfatizar las imperfecciones y contradicciones en las actitudes y personalidades de las figuras públicas, creando una representación que es satírica y a la vez perturbadora. La caricatura política enfatiza en las falencias del estado y denuncia la corrupción dentro del sistema político, generando un espacio para la crítica y el debate social.

Finalmente, el contexto político actual representado en la producción de Carlos Tovar, “Carlín”, refleja una profunda crisis de gobernabilidad en Perú, marcada por la inestabilidad y el rechazo popular hacia las autoridades. Ello no solo evidencia la fragilidad del sistema político peruano, sino que también subraya las tensiones entre las demandas ciudadanas y las respuestas gubernamentales, acentuando un clima de polarización y conflicto social que persiste en el país.

## Referencias bibliográficas

- Ávila-Claudio, R. (1 de abril del 2024). 3 claves para entender el “caso Rolex” por el que allanaron la casa de la presidenta de Perú, Dina Boluarte. *BBC News Mundo*. <https://www.bbc.com/mundo/articles/crg35zrmnrlo>
- Bajtín, M. (2021). *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento contexto de François Rabelais*.
- Borregales, Y. (2017). Importancia de la caricatura como fuente de conocimiento histórico. *Tiempo y espacio*, 27(68), 111-128.
- Carazo, C. (2003). *Caricaturas*. Universidad de Costa Rica.
- Cárdenas, A. (3 de julio del 2023). Los asesores de Fuerza Popular en puestos clave del gobierno. *Ojo Público*. <https://ojo-publico.com/5160/los-asesores-fuerza-popular-puestos-clave-el-gobierno>
- Del Río, E. (1988). *El arte irrespetuoso, Historia incompleta de la caricatura política según RIUS*. Grijalbo, México.
- Díaz Aparicio, A. (2019). *Crítica y política desde el arte gráfico de la caricatura: reseña al libro YO Alan de Carlos Tovar, Carlín*.
- Eco, U. (2007). *Historia de la fealdad*. Lumen.
- Giraldo, C. (19 de diciembre del 2023). Dina Boluarte se refirió al indulto de Alberto

Fujimori y negó que se quieran desafiliar de la Corte IDH. *Infobae* <https://www.infobae.com/peru/2023/12/19/dina-boluarte-se-refirio-al-indulto-de-alberto-fujimori-y-nego-que-se-quieran-desafiliar-de-la-corte-idh/>

- Infante, C. (2008). Poder, tensión y caricatura. Una aproximación a la teoría del humor. *Dialogía*. Revista de lingüística, literatura y cultura, 3, 245-271.
- Infante, C. (2015). El humor gráfico en el Perú: inicio, desarrollo y consolidación de la caricatura. *Pacarina del Sur*, 6, 23.
- Infante, C. (2019). Flujos y reflujos de la caricatura durante el conflicto armado interno en Perú, 1980-1990. *Investigación*, 27(2), 75-92.
- Kayser, W. (2015). *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura* (Vol. 174). Antonio Machado Libros.
- López, A. (2015). Lo grotesco y el arte contemporáneo latinoamericano. *Reflexiones*, 94(1), 81-96.
- Luna-Victoria, O. (2005). *La caricatura política en el Perú: Julio Málaga Grenet, Francisco González Gamarra y Jorge Vinatea Reinoso*.
- Mujica, R. (2006). La rebelión de los lápices. La caricatura política peruana en el siglo XIX. *Visión y símbolos: del virreinato criollo a la república peruana*, 275-344.
- Pedrazzini, A., & Scheuer, N. (2019). *Sobre la relación verbal-visual en el humor gráfico y sus recursos*. Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos, (74), 123-141.
- Pizarro, S. (7 de diciembre del 2023). El año de Boluarte en el Perú: muertes, corrupción e indulto. *El Salto*. <https://www.elsaltodiario.com/peru/ano-boluarte-peru-muertes-corrupcion-indulto>
- Rivera, R. (2018). *El nuevo concepto de sociedad del 900. La obra gráfica de Pedro Challe entre 1904 y 1930*.
- Rivera, R. (2019). El Murciélago: La caricatura política peruana durante la guerra del Pacífico. *Fénix*, (47), 107-118.
- Rivera, R. (2014). Breve panorama evolutivo de la caricatura peruana. *Revista de Historia del Arte Peruano*, 1(1), 70-79. Lima.
- Rosas, L. (2016). *Monos y Monadas: Cuando la caricatura se convirtió en resistencia*. Revista *Somos periodismo*.

- Ryan, F. (1998). El fenómeno grotesco. *DC PAPERS: revista de crítica y teoría de la arquitectura*, 1, 12-20.
- Saboya, A. (2022). Camina como presidenta...» El retrato de Nadine Heredia en la caricatura política de Carlos Tovar, Carlín. *Visualidades imposibles*, 47.
- Sánchez, G. (2011). *La caricatura política: sus funcionamientos retóricos. Razón y palabra*, 78.
- Torres, I. (1982). *El humorismo gráfico en Venezuela*. Maraven.
- Tovar, C. (1989). *Técnica del dibujo y la caricatura*. Editorial Horizonte.
- Villaruel, A. (10 de junio del 2024). Aprobación de la presidenta Dina Boluarte cae a 5% en junio, según encuesta Datum Internacional: Se marca un récord histórico negativo desde los 1980. *El Comercio* [https://elcomercio.pe/politica/gobierno/dina-boluarte-aprobacion-de-la-presidenta-cae-a-5-en-junio-segun-encuesta-datum-internacional-se-marca-un-record-historico-negativo-desde-los-1980-fernando-belaunde-alan-garcia-alberto-fujimori-noticia/#google\\_vignette](https://elcomercio.pe/politica/gobierno/dina-boluarte-aprobacion-de-la-presidenta-cae-a-5-en-junio-segun-encuesta-datum-internacional-se-marca-un-record-historico-negativo-desde-los-1980-fernando-belaunde-alan-garcia-alberto-fujimori-noticia/#google_vignette)





**Escuela Profesional de Bibliotecología  
y Ciencias de la Información**



# Transformación de los campos laborales y las competencias de los profesionales de la información<sup>1</sup>

Transformation of the job fields and skills of information professionals

**María José Cárdenas Gómez**

maria.cardenas18@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0009-0004-8874-4932>

**Irina Izavo Quispe Machado**

irina.quispe@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0009-0000-1756-8370>

**Jaime Anderson Arenas Quispe**

jaime.arenas@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0002-3018-9065>

## RESUMEN

Este estudio analiza las transformaciones de los campos laborales y las competencias de los profesionales de la información, concretamente las de los bibliotecólogos, en un mercado laboral influenciado por el avance de las tecnologías de la información y la comunicación (TICs). Se desarrolla una revisión bibliográfica de los últimos 10 años para mostrar que la automatización de tareas y la digitalización de documentos han impactado cinco de los seis núcleos del programa curricular de la Escuela Profesional de Bibliotecología y Ciencias de la Información de la Univer-

---

<sup>1</sup> Trabajo presentado en el curso "Información y Sociedad", dictado por Lucía Málaga en el semestre 2025-I.

sidad Nacional Mayor de San Marcos. Se concluye que las TICs han transformado los procesos técnicos sin alterar las razones tras ellos y que su aprovechamiento, sumado a las competencias aprendidas durante la formación y en el entorno laboral, han ampliado el campo de acción de los profesionales de la información.

**Palabras clave:** profesionales de la información, competencias profesionales, mercado de trabajo, creación de empleos, automatización.

## ABSTRACT

This study analyzes the transformations in labor fields and the competencies of information professionals—specifically librarians—within a job market influenced by the advancement of information and communication technologies (ICTs). A bibliographic review of the last ten years was conducted to demonstrate that the automation of tasks and the digitization of documents have affected five of the six core areas of the curriculum of the Professional School of Library and Information Science at the National University of San Marcos. The findings suggest that ICTs have transformed technical processes without altering their underlying purposes and that their integration, combined with the competencies developed during academic training and professional practice, has expanded the scope of action of information professionals.

**Keywords:** information professionals, professional competencies, labor market, job creation, automation.

## 1. Introducción

El desarrollo de las tecnologías de la información ha acelerado la automatización, la digitalización y la integración de la inteligencia artificial (IA) en los campos laborales. El World Economic Forum (WEF) (2025) indica que los cambios tecnológicos, la incertidumbre económica y los cambios demográficos influenciarán fuertemente el mercado laboral global para el 2030. Esto ha generado, simultáneamente, la eliminación de trabajos tradicionales y la creación de nuevos per-

files profesionales. La elevación de la cualificación profesional y la adaptación a las demandas tecnológicas se han convertido en imperativos para los programas curriculares de múltiples disciplinas, especialmente frente a la inadecuación de los perfiles profesionales frente a las competencias demandadas por los empleadores.

Las ciencias de la información, entre ellas la bibliotecología, han sido impactadas por esta transformación. Tradicionalmente, las tareas de los profesionales de la información comprendían la catalogación manual en fichas físicas, el préstamo presencial de materiales, la organización física de colecciones, la búsqueda manual en catálogos impresos, y la gestión documental basada en sistemas analógicos.

Estas actividades requerían principalmente de habilidades de organización, memoria y precisión manual, sin necesidad de competencias tecnológicas avanzadas. Sin embargo, el panorama ha cambiado. La Federación Internacional de Asociaciones de Bibliotecarios y Bibliotecas (IFLA) (2025) explica que el actual ecosistema informacional se caracteriza por la renegociación de las prácticas del conocimiento y la confianza, la transformación generada por la IA, la creciente complejidad para construir competencias y la distribución desigual de las tecnologías digital. Estos retos no son nuevos. La llegada del internet y la de los sistemas integrados de gestión bibliotecaria, las bases de datos, los catálogos en línea y los repositorios institucionales, modificaron el panorama al punto de reformular las bases conceptuales y prácticas de la especialidad y redefinir las herramientas de trabajo y los roles de los profesionales.

El artículo desarrolla una revisión bibliográfica para analizar las transformaciones de los campos laborales y las competencias de los profesionales de la información. Para ello, se realizó una búsqueda de publicaciones científicas del período 2015-2025 en la base de datos Scopus y el motor de búsqueda Google Scholar. Esta selección garantizó la actualidad y el rigor académico de las fuentes consultadas.

El análisis partió de cinco de los seis núcleos en los que se encuentra dividido el programa curricular de la Escuela Profesional de Bibliotecología y Ciencias de la Información de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos: gestión de la información, recursos y servicios de información, tecnologías de información,

investigación de las ciencias de la información, y organización de la información (Comité de Gestión de la Escuela Profesional de Bibliotecología y Ciencias de la Información, 2023). El trabajo se justifica en la medida en que contribuye a la discusión sobre la transformación de los campos laborales en la bibliotecología y los nuevos perfiles profesionales demandados por el mercado laboral.

## 2. Estado de la cuestión

### 2.1. Profesionales de la información

La tarea de definir el término se ha concentrado en recoger los roles o las instituciones asociadas a estos profesionales. Cunha y Crivellari (2004) explican que dentro de “profesionales de la información” se incluye a los bibliotecarios, los documentalistas, los museólogos y los archiveros. Su postura se condice con el uso de “ciencias de la información” como un término paraguas para referirse a, entre otras disciplinas, la bibliotecología, la documentación, la museología y la archivística. La necesidad de recurrir a una definición por extensión tiene que ver con la dificultad para determinar la naturaleza de la información. De ahí que la pluralidad del término – el uso de *profesionales* en lugar de *profesional* – refuerce la heterogeneidad del significante.

Clausen (citado por Christensen, 1992) sugiere que los profesionales de la información trabajan con (1) la teoría y la práctica de la creación, adquisición, evaluación, validación, organización, transmisión, recuperación y diseminación de la información, (2) la gestión de recursos de información y (3) la tecnología empleada para estos procesos. Así, los profesionales de la información no serán únicamente quienes asuman cargos como bibliotecarios, archiveros o museólogos, sino aquellos que, al desempeñarlos, saben también qué hacer y cómo hacerlo desde una verdadera práctica profesional.

Aunque la discusión sobre los efectos de las tecnologías en la redefinición del papel de los profesionales de la información no es reciente, el gran énfasis actual

podría hacer olvidar que la razón de ser de estos profesionales es la satisfacción de las necesidades informativas de sus usuarios. De ahí que Cabral (2025) reitere que “el uso de un sistema automatizado o un programa sofisticado por internet no implican en abandono de sus labores sustantivas, como la atención a las condiciones sociales y económicas de su comunidad y la acción en consecuencia” (pp. 411-412). Con todo, la definición de “profesionales de la información” debe incluir sus roles, sus campos de acción, sus competencias y habilidades, y sus razones, que casi siempre se vinculan con la voluntad de servicio.

## **2.2. Transformación de los campos laborales**

La transformación de los campos laborales se define como el resultado de una serie de cambios estructurales impulsados por la tecnología, la globalización y el nuevo orden económico. Este fenómeno no solo afecta la forma en que se organiza el trabajo, sino también las relaciones sociales, los modelos de producción y la identidad profesional de los trabajadores.

A lo largo de la historia, el trabajo ha evolucionado al ritmo de las revoluciones industriales. La primera revolución industrial, a fines del siglo XVII, marcó la transición de una economía tradicional a una industrial, con el uso de las máquinas de vapor como símbolo del cambio. Posteriormente, la segunda revolución industrial amplió estas transformaciones mediante la electricidad, las telecomunicaciones y la expansión del transporte. En el siglo XX, la tercera revolución industrial trajo consigo la digitalización y el nacimiento del internet. En el siglo XXI se presenta la cuarta revolución industrial, caracterizada por la convergencia de tecnologías digitales, físicas y biológicas como la IA, la robótica y el big data (Lauriño, 2024).

En esa línea, Kowal, Radzik y Domaracká (2024) señalan que uno de los rasgos más distintivos de esta cuarta etapa es la convergencia de la automatización y digitalización para la creación de cadenas de valor inteligentes, que a la vez constituyen organizaciones inteligentes. Pero esta nueva etapa no está libre de desafíos: la

transición involucra un cambio de paradigma que se traduce en nuevas exigencias del sistema de trabajo. El mismo estudio reconoce que entre una de las barreras significativas para la adopción de la industria 4.0 es la necesidad de fuerza laboral altamente cualificada. Con todo, se profundizará en algunos conceptos que han transformado las dinámicas del trabajo actuales, entre ellas, las de las ciencias de la información.

### **2.2.1. Automatización**

Según Fierro, Caiani y Russo (2022), la automatización representa un tipo específico de cambio tecnológico que permite al capital realizar tareas previamente ejecutadas por trabajadores o incrementar la productividad del capital en dichas actividades. Aunque la automatización no constituye una novedad en sí misma, los avances significativos en robótica, aprendizaje automático e IA experimentados durante las últimas dos décadas han intensificado este proceso considerablemente, incrementando el número de trabajadores reemplazados, especialmente en tareas tradicionalmente realizadas por mano de obra no cualificada o de baja cualificación.

Asimismo, se identifica un consenso emergente que posiciona a la automatización como una fuerza que remodelará radicalmente el trabajo y los mercados laborales en las próximas décadas, generando simultáneamente crecientes preocupaciones sobre su impacto en las condiciones de empleo y los estándares de vida de una amplia porción de la fuerza laboral (Brynjolfsson & McAfee, 2014; Ford, 2015).

En el ámbito de las ciencias de información, una de las ventajas e impactos significativos de la automatización es que, de acuerdo a Paletta y Moreiro-González (2019), expandió significativamente los mercados laborales más allá de bibliotecas tradicionales hacia sectores como servicios hospitalarios, despachos jurídicos, consultorías empresariales y gestorías, donde la gestión de información digital requiere

especialización. Los autores señalan que la automatización eliminó muchas tareas manuales repetitivas que antes definían el trabajo bibliotecario, lo que obligó a los profesionales a abandonar el modelo tradicional de intermediación entre usuarios y recursos y a promover el contacto directo entre el usuario y la información. En ese sentido, la automatización ha creado nuevos paradigmas sociales, económicos y culturales.

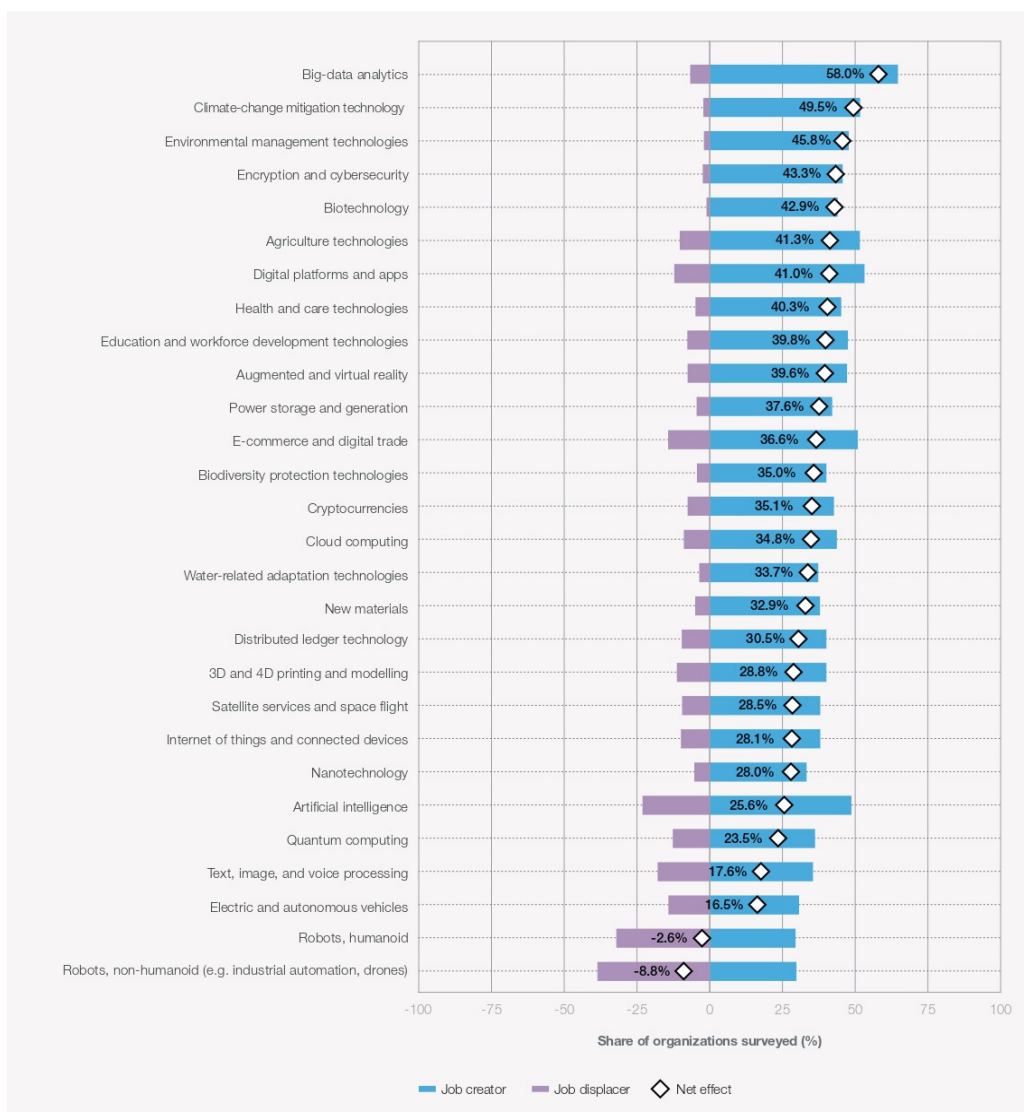
### **2.2.2. Polarización del empleo**

Una de las consecuencias notables de la automatización es la polarización del empleo. En un mercado laboral polarizado, la demanda de trabajadores de nivel medio decrece (por ejemplo, los auxiliares administrativos o los operarios) mientras que las ocupaciones situadas en los extremos opuestos de la distribución salarial crecen (Braña, 2020). Se hace referencia a los empleos de alta cualificación (universitarios, directivos) y de baja cualificación (personal asistencial o de la limpieza).

A causa de las nuevas tecnologías, que promueven la automatización de procesos y su digitalización, los empleos que requieren habilidades intermedias son cada vez menos necesarios. Y esta tendencia, lejos de minimizarse, se acentuará en los próximos años, lo que empuja a los trabajadores a desarrollar constantemente nuevas habilidades para diferenciarse y especializarse en el mercado laboral.

### **2.2.3. Job creation y job destruction**

Los conceptos de *job creation* (creación de empleos) y *job destruction* (destrucción de empleos) constituyen elementos centrales para comprender el doble impacto de la automatización en los campos laborales. Mientras que la destrucción de empleos se refiere a la eliminación de puestos de trabajo debido a la obsolescencia tecnológica o la sustitución por sistemas automatizados, la creación de empleos abarca la generación de nuevas oportunidades laborales que emergen como consecuencia directa o indirecta de los avances tecnológicos. Este fenómeno plantea interrogantes sobre el balance del empleo en la era de la automatización. En el *Future of Jobs Report 2023*, el WEF ofrece evidencias para respaldar una perspectiva optimista sobre el desarrollo de tecnologías y la creación de empleos.

**Figura 1***Impacto esperado de la adopción de tecnología en el empleo, 2023–2027.*

*Nota.* El gráfico proporcionado revela que todas las tecnologías emergentes, excepto la robótica, se proyectan como creadoras netas de empleo para el período 2023-2027. Tomado de *The future of jobs report 2023: insight report* (p. 25), por World Economic Forum, 2023.

En síntesis, aunque la automatización inevitablemente destruye ciertos tipos de empleos, especialmente aquellos caracterizados por tareas rutinarias y predecibles,

bles, simultáneamente genera nuevas oportunidades que demandan competencias más sofisticadas. El resultado final de este proceso depende de factores como la velocidad de implementación tecnológica, las políticas de capacitación laboral y la capacidad de los sistemas educativos para formar profesionales con las habilidades requeridas por la nueva economía digital. En el contexto de las ciencias de la información, esta dinámica implica que los profesionales deben prepararse tanto para la desaparición de roles tradicionales como para la emergencia de nuevas especialidades.

### 2.2.3. *Upskilling y reskilling*

En el ámbito profesional, dos conceptos son fundamentales: *upskilling* y *reskilling*. El *upskilling* se refiere al proceso de mejorar las habilidades existentes de una persona para mantenerla dentro del mismo perfil de trabajo, permitiendo que amplíe y profundice sus competencias para adaptarse a nuevas demandas y tecnologías. Por otro lado, el *reskilling* implica el aprendizaje de habilidades completamente nuevas que pueden requerir obtener una certificación o grado completamente nuevo, capacitando a los trabajadores para transitar hacia roles o campos profesionales diferentes. Ambos enfoques representan estrategias esenciales para que los profesionales, especialmente en campos como la bibliotecología y ciencias de la información, puedan mantenerse relevantes en un ambiente competitivo y globalizado.

Para El-Kalash, Saka, Mohammed y Ncube (2023), los profesionales de la información del siglo XXI deben desarrollar competencias que trascienden las habilidades técnicas básicas: requieren habilidades gerenciales, comunicativas y de capacitación, competencias en marketing, comprensión de la diversidad cultural, y destrezas en el mapeo del conocimiento. También son fundamentales las habilidades de liderazgo, investigación y la capacidad de actuar como consultores de conocimiento, apoyando a investigadores en temas como gestión de derechos de autor, redacción de propuestas de financiamiento y estrategias de publicación académica.

Paralelamente, Kyung (2024) enfatiza que los bibliotecarios académicos deben familiarizarse con herramientas impulsadas por IA como ResearchRabbit,

ChatPDF, Elicit, Scite, y Semantic Scholar, que facilitan la revisión automatizada de literatura, procesamiento de lenguaje natural, reconocimiento de patrones y análisis semántico.

Ante la inevitable emergencia de nuevas competencias tecnológicas, los profesionales deben adoptar una mentalidad de aprendizaje continuo, aprovechando oportunidades formativas nacionales e internacionales para mantenerse a la vanguardia del campo bibliotecológico.

### **3. Análisis**

#### **3.1. Gestión de la información**

Mediante un análisis de los perfiles de los profesionales en Colombia, Brasil, México, Argentina y Chile (2017-2021), Marín (2022) explicó que las competencias ya no se limitan a tareas de organización documental, sino que comprenden un conjunto de competencias transversales (liderazgo, comunicación, trabajo interdisciplinario) y específicas (gestión de datos, tecnologías emergentes, desarrollo de contenidos digitales). Este cambio se ha acelerado por fenómenos globales que impulsaron la transformación digital y exigieron a los bibliotecólogos dominar entornos virtuales, estrategias de teletrabajo, herramientas TIC y servicios de información digitalizados.

La gestión de la información, entendida como un proceso organizacional y estratégico, se ha convertido en un eje central para redefinir la empleabilidad del profesional de la información en Latinoamérica. Este estudio de caso reveló también la urgencia de adecuar los planes de formación a las nuevas exigencias del mercado, promoviendo modelos curriculares más flexibles, con visión global e integradora. El mercado laboral no solo demanda bibliotecólogos que manejen sistemas de información, sino que también se involucre en procesos de innovación, gestión del conocimiento y análisis de datos en entornos y unidades de información diversos.

### 3.2. Recursos y servicios de la información

Dado que los servicios varían según la institución y el área de especialización, esta investigación se enfocará en aquellos espacios emergentes donde los bibliotecólogos están desarrollando competencias distintivas.

Un desarrollo conocido es la integración de la IA, la cual no reemplaza los servicios tradicionales, sino que los optimiza y transforma. Ejemplos de ello son los chatbots y las bibliotecas digitales interactivas surgidos en la última década. Jhan, Sreekumar y Kuriakose (2025) demuestran que la aplicación estratégica de IA reduce drásticamente el trabajo manual mediante la creación de un sistema automático de alertas informativas. Los autores recomiendan a los bibliotecólogos fortalecer sus competencias en las áreas de IA, ingeniería de prompts e implementación de sistemas automatizados. De esa manera, los profesionales podrán evitar la dependencia de los departamentos de TI y generar soluciones personalizadas para sus instituciones.

Otro servicio emergente se encuentra en el ámbito de la investigación científica. Spencer y Eldredge (2018) analizan el papel de los bibliotecólogos médicos en la construcción de revisiones sistemáticas, evidenciando que su contribución trasciende la búsqueda bibliográfica para abarcar revisión por pares, gestión de citas y definición de agendas de investigación. Se observa que los bibliotecólogos deben tener capacidades que van más allá de la búsqueda de literatura, incluyendo competencias analíticas, pedagógicas y de gestión de proyectos en revisiones sistemáticas. En síntesis, los servicios inteligentes representan una evolución necesaria en las bibliotecas contemporáneas, así como las aptitudes de gestión, liderazgo e inclusión.

### 3.3. Tecnologías de información

La relación entre tecnología y bibliotecología ha evolucionado significativamente desde la llegada del internet y las TICs. Aunque la tecnología ha orbitado alrededor de la labor bibliotecológica durante décadas, convirtiéndose en un elemento

indispensable para la gestión de unidades de información, su reconocimiento formal como disciplina independiente es relativamente reciente.

Un estudio de Binici (2021) evidenció la demanda real de competencias tecnológicas en unidades de información mediante el análisis sistemático de las ofertas de trabajo publicadas en *code4lib*, una interfaz para desarrolladores de tecnología en ciencias de la información. La evaluación de 6,959 ofertas de trabajo publicadas entre 2004 y 2020 mostró que los lenguajes de programación más frecuentemente solicitados son PHP, JavaScript, Java y Python, mientras que los sistemas operativos más recurrentes fueron Linux, Unix y MS Windows. Los candidatos también debían dominar XML, HTML, CSS y XSL, así como MySQL, Oracle y PostgreSQL, y estándares de metadatos como MARC, Dublin Core (DC) y Encoded Archival Description (EAD).

Un hallazgo significativo indicó que existen diferencias entre las habilidades tecnológicas requeridas para bibliotecarios y archivistas tradicionales y otros roles más especializados en tecnología. Específicamente, el autor encontró dos clusters distintos: (1) cluster de desarrolladores de bibliotecas digitales, que concentra casi todas las habilidades tecnológicas, especialmente aquellas relacionadas con desarrollo web (CSS, HTML, Drupal, JavaScript, PHP); y (2) cluster de bibliotecarios de metadatos y archivistas, enfocado en tecnologías específicas como estándares de metadatos (MARC, DC, EAD, MODS, RDA) y XML. Así, la familiaridad con las tecnologías web es fundamental para que los profesionales de la información y el personal técnico informático se comuniquen en el “mismo idioma”.

Por otro lado, Maceli y Burke (2016) examinaron las tecnologías más usadas en el trabajo por 2,216 profesionales de la información. Encontraron que los encuestados utilizan principalmente tecnologías básicas de usuario final, como proveedores de correo electrónico, aplicaciones ofimáticas (Word, Excel, Power-Point), navegadores web, catálogos y bases de datos. Aunque el porcentaje de encuestados con roles que requerían habilidades técnicas avanzadas fue bajo, observaron una discrepancia general entre las tecnologías que usan y las que esperan aprender: la programación encabezó la lista de habilidades más deseadas, con casi el

20% de participantes mencionándola, pero solo el 15% la utiliza regularmente en su trabajo. A pesar del entusiasmo, las tecnologías de makerspaces, impresión 3D y realidad aumentada/virtual fueron las menos utilizadas y menos deseadas.

La evolución de la tecnología en Bibliotecología revela que mientras que académicamente se ha consolidado como un elemento fundamental, laboral y prácticamente la mayoría de bibliotecarios sigue operando con herramientas básicas de usuario final, creando una brecha entre la formación especializada y la aplicación cotidiana. Esta desconexión sugiere que el futuro de la profesión no radica únicamente en la especialización técnica de unos pocos, sino en desarrollar una alfabetización tecnológica que permita a todos los profesionales de la información comunicarse efectivamente con especialistas de otras áreas y adaptarse a entornos cambiantes.

### **3.4. Investigación de las ciencias de la información**

La investigación experimenta transformaciones significativas impulsadas por el avance tecnológico y la integración de la IA en sus procesos. Mediante un análisis de la producción científica durante 2010-2020, Arenas, Giraldo, Ochoa y Tangarife (2022) identificaron que los cinco clústeres temáticos más estudiados en bibliotecología fueron bibliometría, alfabetización informacional, servicios bibliotecarios, gestión del conocimiento, y análisis de datos y machine learning. Para los autores, existe el riesgo de que la fascinación por tecnologías emergentes como la IA y el machine learning conduzca al olvido de aspectos esenciales como la formación ciudadana, la justicia social y la preservación de la memoria colectiva, por lo que recomiendan no desconocer las bases epistemológicas del campo ni las prácticas socioculturales.

Por su parte, Carrillo, Herrera y Cortes (2023) se enfocaron en las tendencias de implementación de la IA en la escritura académica y demostraron que no sólo facilita la escritura en la investigación, sino que también promueve la corrección necesaria para la presentación de artículos científicos. Su estudio reveló que los estudiantes alcanzaron las competencias esperadas tras incluir la IA en sus inves-

tigaciones, con un 56 % de los participantes logrando publicar su trabajo en una revista indexada o de divulgación. Sus hallazgos indican que los procesos potenciados por IA más valorados incluyen la verificación de coherencia mediante ChatGPT (46.5 %), la elaboración automática de resúmenes (21.2 %), y la búsqueda de recursos secundarios (16.4 %), estableciendo nuevas tendencias en los procesos investigativos y la publicación en bibliotecología.

Sobre esto, González y Medina (2023) resaltaron que la ética debe ser un componente integral, no secundario ni complementario, en el desarrollo y la aplicación de la IA en la ciencia. Su revisión sistemática reveló una creciente conciencia sobre la importancia de los marcos éticos y la integridad académica, así como una necesidad de desarrollar modelos de IA explicables para mantener la transparencia en la producción científica.

En síntesis, la investigación en ciencias de la información está transitando hacia la incorporación de la IA en sus procesos, desde la escritura académica hasta el análisis de grandes volúmenes de datos bibliográficos. Esta transformación no solo está mejorando la eficiencia y el alcance de los investigadores, sino que simultáneamente plantea la necesidad de establecer marcos éticos para garantizar la transparencia y la integridad científica, lo que es fundamental para los profesionales que esperan construir una trayectoria como investigadores.

### **3.5. Organización de la información**

Almeyda (2023) sugiere que las competencias relacionadas con la organización de la información ya no son consideradas únicamente desde una perspectiva técnica (como la catalogación o clasificación), sino que se integran a procesos más amplios como la gestión del conocimiento, el análisis de datos, la curaduría digital y el diseño de sistemas de información. Esto se debe al crecimiento exponencial de la información en entornos digitales y a la influencia de las TIC, que exigen una reconversión del perfil profesional hacia modelos más flexibles y adaptativos.

Una de las observaciones relevantes tiene que ver con las percepciones de los egresados: aunque estiman que la carrera ha ofrecido una buena base teórica, con-

sideran que las competencias aplicadas a contextos laborales, como el análisis y tratamiento de información, deben ser fortalecidas mediante una mayor vinculación con el mercado y efectividad de las prácticas preprofesionales. La tesis identifica que solo el 67 % de los egresados encuestados cuenta con trabajo remunerado, en su mayoría en posiciones de asistente o coordinador, lo que sugiere que la transformación del campo laboral también implica una competencia cada vez mayor entre profesionales que manejan herramientas afines a la bibliotecología.

En ese sentido, la organización de la información se convierte en un punto de partida estratégico que trasciende la lógica del orden documental clásico y se enfoca en aportar valor a las organizaciones a través de la estructuración eficiente de recursos informativos. Almeyda (2023) destaca que los egresados deben desarrollar no solo habilidades técnicas, sino también competencias blandas y digitales que les permitan adaptarse a contextos diversos y entornos altamente tecnológicos, desde bibliotecas hasta empresas del sector privado o entidades gubernamentales.

#### **4. Conclusiones**

Los campos laborales de los profesionales de la información, concretamente los de los bibliotecólogos, han cambiado significativamente en cuanto a sus procesos (automatización y digitalización), pero no en cuanto a su naturaleza. Aunque las tecnologías de la información han permitido, por ejemplo, transitar de las fichas catalográficas físicas a la organización del conocimiento en entornos digitales, los bibliotecólogos siempre han trabajado para garantizar la correcta representación y efectiva recuperación de los recursos de información.

En el área de gestión de la información, se observó que los profesionales no solo valoran las competencias técnicas, sino también las transversales, específicas y transferibles. En recursos y servicios de información, se enfatizó las potencialidades de las tecnologías para ofrecer nuevos servicios bibliotecarios, como el apoyo en la elaboración de revisiones sistemáticas. En tecnologías de información, se encontró que las competencias desarrolladas por los profesionales no siempre se conciben con las solicitadas por el mercado laboral. En investigación de las ciencias

de la información, se evidenció un panorama bastante optimista sobre el uso de IA en la investigación. Finalmente, en organización de la información, se destacó las percepciones de los egresados, para quienes la formación académica construye las competencias técnicas que, sin embargo, deben ser complementadas con otras habilidades propias del entorno laboral.

El análisis ocupacional sirve para informar y actualizar los programas curriculares y para diseñar una oferta más apropiada a las demandas sociales y laborales. Aunque el trabajo se ha enfocado en puestos dependientes, también es cierto que los nuevos campos de acción de los bibliotecólogos incluyen su independización o desinstitucionalización progresiva. Más allá de las instituciones, las nuevas áreas de empleabilidad también se manifiestan en las empresas individuales constituidas por bibliotecólogos. Algunos optan por constituir consultoras para el desarrollo de repositorios, la administración del flujo editorial de revistas y la implementación de sistemas integrados de gestión bibliotecaria, como Koha. Se espera que futuras investigaciones aborden la desinstitucionalización de los bibliotecólogos con mayor profundidad.

## Referencias bibliográficas

- Almeyda, L. (2023). *Evaluación y desarrollo de competencias para el mercado laboral de los egresados de la carrera de Bibliotecología y Ciencias de la Información de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (2014-2019)* [Tesis de pregrado, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Escuela Profesional de Bibliotecología y Ciencias de la Información]. Repositorio Institucional Cybertesis UNMSM. <https://hdl.handle.net/20.500.12672/20258>
- Arenas, S.; Giraldo, M., Ochoa, J., & Tangarife, A. (2022). Posibilidad, riesgo e incertidumbre: análisis de tendencias en las ciencias de la información. *Revista Interamericana de Bibliotecología*, 45(3), 1-25. <https://doi.org/10.17533/udea.rib.v45n3e347313>
- Binici, K. (2021). Technology skills demanded by employers in digital library job advertisements. *The Journal of Academic Librarianship*, 47(4), 1-10 <https://doi.org/10.1016/j.acalib.2021.102360>
- Braña, F. (2020). *¿Una cuarta revolución industrial? Digitalización, trabajo y organiza-*

- ción de la producción: una perspectiva desde España y de América Latina (Working Paper WP04/20)*. Instituto Complutense de Estudios Internacionales, Universidad Complutense de Madrid. <https://www.ucm.es/icei/working-papers>
- Brynjolfsson, E., & McAfee, A. (2014). *The second machine age: Work, progress, and prosperity in a time of brilliant technologies*. WW Norton & company.
- Cabral, B. (2025). Pertinencia de la formación del profesional de la información ante el surgimiento de las tecnologías emergentes. En L. Escalona Ríos, E. E. Barber y N. Bentivegna (Coords.), *Prospectiva de la formación de profesionales de la información para las sociedades del conocimiento* (pp. 389-414). Universidad Nacional Autónoma de México. [https://ru.iibi.unam.mx/jspui/handle/IIBI\\_UNAM/1134](https://ru.iibi.unam.mx/jspui/handle/IIBI_UNAM/1134)
- Carrillo, C., Herrera, V., & Cortes, J. (2023). Inteligencia Artificial para la escritura académica en investigación. *Ciencia Latina Revista Científica Multidisciplinar*, 7(4), 4604-4620. [https://doi.org/10.37811/cl\\_rcm.v7i4.7304](https://doi.org/10.37811/cl_rcm.v7i4.7304)
- Christensen, J. (1992). The information professional in Denmark. En International Federation for Information and Documentation (Comp.), *State of the modern information professional, 1992-1993: An international view of the state of the information professional and the information profession in 1992-1993* (pp. 67-92). International Federation for Information and Documentation. <https://eric.ed.gov/?id=ED356798>
- Comité de Gestión de la Escuela Profesional de Bibliotecología y Ciencias de la Información. (2023). *Programa Curricular 2023*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. [https://unmsmmail-my.sharepoint.com/:b:/g/personal/eapbib\\_unmsm\\_edu\\_pe/EWpgZ\\_SmZ2lDnd1QtFVUP0EBy\\_6XDEDuGq1ddvIirz46kg?e=B7Zigr](https://unmsmmail-my.sharepoint.com/:b:/g/personal/eapbib_unmsm_edu_pe/EWpgZ_SmZ2lDnd1QtFVUP0EBy_6XDEDuGq1ddvIirz46kg?e=B7Zigr)
- Cunha, M., & Crivellari, H. (2004). O mundo do trabalho na sociedade do conhecimento e os paradoxos das profissões da informação. En M. L. P. Valentim (Org.), *Atuação profissional na área de informação* (pp. 39-54). Polis. <https://abecin.org.br/wp-content/uploads/2021/03/Atuacao-profissional.pdf>
- Spencer, A., & Eldredge, J. (2018). Roles for librarians in systematic reviews: A scoping review. *Journal of the Medical Library Association*, 106(1), 46-56. <https://doi.org/10.5195/jmla.2018.82>
- El-Kalash, K., Saka, K., Mohammed, S., & Ncube, H. (2024). Upskilling the Library and Information Science professionals for effective information service delivery in the 21st century global economy. *International Journal of Knowledge Dissemination*

*nation (IJKD)*, 4(2), 67-77. <https://ijkd.uniabuja.edu.ng/index.php/ijkd/article/view/47>

- Federación Internacional de Asociaciones de Bibliotecarios y Bibliotecas. (2025). *Informe de Tendencias 2024*. International Federation of Library Associations and Institutions. <https://repository.ifla.org/handle/20.500.14598/6843>
- Fierro, L., Caiani, A., & Russo, A. (2022). Automation, job polarisation, and structural change. *Journal of Economic Behavior and Organization*, 200, 499-535. <https://doi.org/10.1016/j.jebo.2022.05.025>
- Ford, M. (2015). *Rise of the robots: Technology and the threat of a jobless future*. Basic Books. [https://www.uc.pt/feuc/citcoimbra/Martin\\_Ford-Rise\\_of\\_the\\_Robots](https://www.uc.pt/feuc/citcoimbra/Martin_Ford-Rise_of_the_Robots)
- González, L., & Medina, A. (2023). Avances y desafíos éticos en la integración de la IA en la producción científica. *Journal of Scientific Metrics and Evaluation*, 1(I), 49-68. <https://doi.org/10.69821/JoSME.v1iI.2>
- Huisa, E. (2022). Bibliotecología y Ciencias de la Información: retos de la transformación curricular ante la Sociedad del Conocimiento. *Revista de Filosofía*, 39(101), 627-644. <https://doi.org/10.5281/zenodo.6793142>
- Jhan, P., Sreekumar, M., & Kuriakose, R. (2025). Enhancing library services with artificial intelligence: A framework for an automated news delivery system. *IFLA Journal*, 51(3), 836-848. <https://doi.org/10.1177/03400352251358064>
- Kowal, D., Radzik, M., & Domaracká, L. (2024). Assessment of the level of digitalization of Polish enterprises in the context of the fourth industrial revolution. *Sustainability*, 16(13), 5718. <https://doi.org/10.3390/su16135718>
- Kyung, K. (22-24 de julio de 2024). *Upskilling librarians for the future: Takeaways from teaching an online searching course in the GenAI era* [Diapositivas]. Teaching and Learning with AI, Jacksonville, Florida, Estados Unidos. <https://stars.library.ucf.edu/teachwithai/2024/tuesday/20>
- Lauriño, L. (2024). Transformación laboral en la era digital: impacto de la IA en las relaciones laborales. *Revista sobre Relaciones Industriales y Laborales*, (56), 34-55. <http://revistasenlinea.saber.ucab.edu.ve/index.php/rrii2/article/view/7163>
- Maceli, M., & Burke, J. (2016). Technology skills in the workplace: Information professionals' current use and future aspirations. *Information Technology and Libraries*, 35(4), 35-62. <https://doi.org/10.6017/ital.v35i4.9540>
- Marín, A. (2022). *Las competencias del profesional de Bibliotecología y Ciencias de la In-*

*formación en Colombia, Brasil, México, Argentina y Chile (2017 – 2021)* [Tesis de pregrado, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Escuela Profesional de Bibliotecología y Ciencias de la Información]. Repositorio Institucional Cybertesis UNMSM. <https://hdl.handle.net/20.500.12672/18920>

Paletta, F., & Moreiro-González, J. (2020). O reflexo da transformação digital nas atividades e conhecimentos requeridos nos concursos públicos para profissionais da Informação no Brasil. *Informação & Sociedade: Estudos*, 30(2), 1-30. <https://periodicos.ufpb.br/index.php/ies/article/view/52154>

World Economic Forum. (2023). *The future of jobs report 2023: insight report*. World Economic Forum. <https://www.weforum.org/publications/the-future-of-jobs-report-2023/>

vidades e conhecimentos requeridos nos concursos públicos para profissionais da Informação no Brasil. *Informação & Sociedade: Estudos*, 30(2), 1-30. <https://periodicos.ufpb.br/index.php/ies/article/view/52154>

World Economic Forum. (2023). *The future of jobs report 2023: insight report*. World Economic Forum. <https://www.weforum.org/publications/the-future-of-jobs-report-2023/>





**Escuela Profesional de  
Comunicación Social**



# Greenwashing: poder, desinformación y hegemonía corporativa<sup>1</sup>

Greenwashing: power, disinformation and corporate hegemony

Lesly Astrid Rojas Hermitaño

lesly.rojas@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0009-0007-1047-3521>

## RESUMEN

Este artículo analiza el *greenwashing* como un dispositivo de poder simbólico sustentado en la desinformación sistémica. Más que una simple estrategia de comunicación engañosa, se intenta justificar que este fenómeno constituye una tecnología de dominación narrativa que permite a las corporaciones sostener su hegemonía en la era del capitalismo verde. A partir de un marco teórico (Silva, Cardoso & Lima, 2024; Baldissera & Kaufmann, 2013; TerraChoice, 2010) y del estudio de caso *Seaspiracy: La pesca insostenible* (2021), se analizan tres mecanismos interdependientes: (1) la ambigüedad estratégica y el *greenwashing* de ejecución (Parguel, Benoit-Moreau & Russell, 2015), (2) la distorsión del modelo *triple bottom line* como maniobra discursiva de legitimación, y (3) la fabricación de culpa individual como táctica de desinformación ideológica. El texto sostiene que el *greenwashing* no solo manipula la percepción pública, sino que redefine la sostenibilidad, vaciándola de su sentido transformador y neutralizando el potencial político del discurso ambiental. Se concluye proponiendo estrategias de resistencia comunicacional basadas en la transparencia radical y la producción de contranarrativas.

---

<sup>1</sup> Trabajo presentado en el curso "Temas de Relaciones Públicas en el Cine", dictado por Márcio Simeone Henriques en la Universidad Federal de Minas Gerais, en el semestre 2025-I.

**Palabras clave:** *greenwashing*, poder simbólico, desinformación, sostenibilidad corporativa, *triple bottom line*.

## ABSTRACT

This article analyzes greenwashing as a device of symbolic power substantiated by systemic disinformation. More than a simple deceptive communication strategy, greenwashing constitutes a technology of narrative domination that allows corporations to sustain their hegemony in the era of green capitalism. Based on a theoretical framework (Silva, Cardoso & Lima, 2024; Baldissera & Kaufmann, 2013; TerraChoice, 2010) and the case study Seaspiracy (2021), the study dissects three interdependent mechanisms: (1) strategic ambiguity and performative greenwashing (Parguel, Benoit-Moreau & Russell, 2015), (2) the distortion of the triple bottom line model as a discursive maneuver for legitimation, and (3) the manufacturing of individual blame as a tactic of ideological disinformation. The text asserts that greenwashing not only manipulates public perception but redefines sustainability itself, emptying it of its transformative meaning and neutralizing the political potential of environmental discourse. It concludes by proposing communication resistance strategies based on radical transparency and the production of counter-narratives.

**Keywords:** *greenwashing*, symbolic power, disinformation, corporate sustainability, *triple bottom line*.

## 1. Introducción

Aunque la sostenibilidad es hoy un eje discursivo central, su visibilidad rara vez se traduce en transformaciones reales. En ese contexto, el *greenwashing*, o “lavado verde”, emerge como una estrategia estructural, mediante la cual las corporaciones proyectan una imagen ecológica mientras perpetúan prácticas extractivistas e insostenibles.

Este fenómeno, como advierten Silva, Cardoso y Lima (2024), se sustenta en la producción sistemática de desinformación, entendida no como un efecto colate-

ral de la comunicación, sino como un eje central de su funcionamiento. Las empresas desarrollan narrativas cuidadosamente diseñadas para manipular la percepción pública, mediante recursos semióticos, discursivos y emocionales que asocian la imagen de marca con la responsabilidad ambiental, aunque en los hechos continúan promoviendo la devastación ecológica.

La presente investigación parte de la hipótesis de que este engaño debe comprenderse como un instrumento de poder simbólico (Bourdieu, 1998), es decir, como una forma de imposición de sentido que naturaliza determinadas representaciones del mundo —en este caso, la idea de que es posible un capitalismo verde—. Este poder opera mediante la distorsión deliberada del conocimiento ambiental, instaurando una ilusión de sostenibilidad que refuerza las estructuras económicas existentes.

El objetivo es, por tanto, demostrar que el *greenwashing* no solo desinforma, sino que funciona como un mecanismo de dominación narrativa, un aparato ideológico que reorganiza los límites del debate ecológico. Mediante un análisis teórico comparativo y el estudio del caso *Seaspiracy* (2021), este artículo propone desentrañar tres dimensiones que interactúan entre sí para consolidar este poder: (1) la ambigüedad estratégica, que produce confusión y emociones positivas asociadas a lo “verde”; (2) la distorsión de conceptos técnicos, como el *triple bottom line* (*TBL*), que otorgan apariencia científica a la manipulación; y (3) la fabricación de culpa individual, que traslada la responsabilidad ambiental al ciudadano común.

Estas tres dimensiones no operan aisladamente, sino que conforman un sistema interdependiente de ocultamiento deliberado, donde cada mecanismo refuerza al otro. De la seducción visual a la legitimación técnica y de esta, a la internalización moral.

En este sentido, analizar el *greenwashing* implica comprender cómo las corporaciones se apropian del lenguaje ecológico para vaciarlo de contenido político, neutralizando las críticas y reconfigurando los términos del debate público.

## 2. La ambigüedad del *greenwashing* y sus estrategias

La táctica de poder de este fenómeno reside en su ambigüedad calculada, que opera en los planos simbólico y visual. Lejos de significar un error de comunicación, esta táctica de poder instala significados difusos para construir credibilidad sin modificar las estructuras que generan el daño ambiental. La ambigüedad es, de hecho, la base de un sistema de desinformación planificada donde la apariencia sustituye a la evidencia.

Parguel, Benoit-Moreau y Russell (2015) definen esta modalidad como *greenwashing de ejecución*, centrada en la manipulación estética. Su eficacia reside en el uso de imágenes y símbolos naturales que evocan emociones positivas y consolidan la idea de armonía con la naturaleza. Silva, Cardoso y Lima (2024) denominan este fenómeno *nature-rising*: una expansión visual del imaginario verde que impregna reportes corporativos, campañas y hasta las estrategias de comunicación post-crisis. Tras el colapso de Brumadinho, por ejemplo, la empresa Vale, la cual fue responsable del desastre, continuó utilizando colores terrosos, hojas y montañas en sus materiales institucionales (IBAMA, 2022), reforzando simbólicamente la idea de “reconexión con la naturaleza” mientras persistía la devastación ambiental.

En *Seaspiracy* (2021), esta lógica se expresa en las campañas de las corporaciones pesqueras globales, saturadas de imágenes de océanos cristalinos, delfines sonrientes y slogans de respeto por la vida marina. Mientras tanto, sus prácticas industriales continúan destruyendo ecosistemas y generan cerca del 46 % del plástico oceánico. Las imágenes no mienten explícitamente, pero sugieren una correspondencia falsa entre apariencia y realidad. La ambigüedad se convierte, así, en una forma de manipulación emocional que actúa sobre la percepción y neutraliza el juicio crítico.

La desinformación se profundiza mediante el uso de certificaciones ambientales y sellos verdes, que transforman la ambigüedad visual en legitimidad institucional. TerraChoice (2007; 2010) denominó a esta práctica “el pecado del *trade-off*

oculto”: destacar un atributo ecológico menor mientras se encubren impactos más significativos. En el documental, los sellos “Dolphin Safe<sup>2</sup>” y “Marine Stewardship Council<sup>3</sup>” ejemplifican esta dinámica. Lejos de ser garantías independientes, son emitidos por organizaciones financiadas por las mismas empresas pesqueras, lo que convierte a la certificación en una tecnología de desinformación organizada. Se construye así un circuito cerrado: las empresas se evalúan, se certifican y se legitiman a sí mismas bajo la retórica de la transparencia.

A esta ambigüedad visual e institucional se suma una ambigüedad lingüística sostenida por la falta de regulación semántica. TerraChoice (2007; 2010) identificó este fenómeno como “el pecado de la imprecisión”: el uso de expresiones vagas como natural, *eco-friendly* o verde que carecen de criterios verificables. Baldissera y Kaufmann (2013) señalan que esta retórica vacía convierte la sostenibilidad en un “valor periférico”: una referencia estética que fortalece la imagen corporativa, pero no incide en las decisiones estratégicas. En otras palabras, la sostenibilidad se instrumentaliza como un recurso simbólico de mercado.

El caso de la industria pesquera es ilustrativo. En *Seaspiracy*, las empresas promueven la idea de que “el consumidor es parte de la solución” mediante el reciclaje o la compra responsable, al tiempo que evitan reconocer su papel estructural en la sobrepesca y la contaminación marina. Esta narrativa, que desplaza la responsabilidad hacia el individuo, consolida lo que Lyon y Montgomery (2015) denominan la paradoja de la responsabilidad descentralizada<sup>4</sup>: la ilusión de participación eco-

2 Esto se expone durante la entrevista a Mark Palmer, uno de los responsables de otorgar el sello, donde él mismo confirma que el sello no es garantía que no hayan muerto delfines para producir ese alimento.

3 Tabrizi intentó concertar una entrevista con la *Marine Stewardship Council (MSC)*, organización dedicada a certificar la pesca sostenible otorgando una ecoetiqueta azul, pero esta se negó a dar la entrevista.

4 En el ámbito corporativo y comunicacional, esta puede ser una estrategia deliberada de ocultamiento (Silva et al., 2023). En campañas de influencia, como aquellas destinadas a crear dudas sobre el consenso científico, la articulación de una red de actores con institucionalidades diversas y complementarias permite una maniobra sutil (Silva, 2017; Silva et al., 2023). Esta red dificulta la visualización de los rastros financieros, minimizando el impacto de las denuncias sobre los financiadores reales y diluyendo la rendición de cuentas. Esta lógica opera para desorganizar y desmovilizar a los públicos, ya que la cacofonía de mensajes contradictorios y la multiplicidad de fuentes crean una confusión generalizada (Silva, 2017).

lógica que desactiva la exigencia de transformaciones sistémicas. En este nivel, la ambigüedad ya no es solo una estrategia comunicativa, sino una forma de control narrativo. Baldissera y Kaufmann (2013) sostienen que las organizaciones contemporáneas no se limitan a comunicar sostenibilidad: la producen discursivamente, definiendo qué debe entenderse por “verde” y quién puede hablar en su nombre. La ambigüedad, por tanto, se convierte en una herramienta de poder simbólico: permite a las corporaciones administrar los límites del debate ambiental y legitimar su dominio bajo el lenguaje del compromiso.

Esta ambigüedad estructural cumple además una función preparatoria. Al generar una atmósfera de buena voluntad superficial y al asociar la sostenibilidad con la estética del equilibrio, crea las condiciones cognitivas y emocionales para la adopción acrítica de marcos conceptuales aparentemente técnicos, como el *TBL*<sup>5</sup>. Dichos marcos constituyen la siguiente capa del *greenwashing*: la racionalización de la ambigüedad mediante modelos gerenciales que, bajo la apariencia de neutralidad, consolidan la subordinación de la naturaleza a la lógica del mercado.

### **3. La corporativización de la sostenibilidad**

La corporativización de la sostenibilidad representa una de las formas más sofisticadas de desinformación estructural en el siglo XXI. No es un mero cambio semántico, sino un secuestro discursivo que vacía de contenido transformador un concepto originalmente ético y político. El *greenwashing*, en este nivel, se transforma en un sistema de gobernanza narrativa que define qué debe entenderse por sostenible, imponiendo una visión del mundo que es aceptada como legítima.

#### **3.1. El *triple bottom line*: del equilibrio ideal a la maniobra de legitimación**

El TBL, propuesto por Elkington (2000), plantea que la sostenibilidad se sustenta en tres dimensiones interdependientes (económica, social y ambiental) que debe-

---

5 Concebido originalmente para nortear la gestión de la sostenibilidad a partir de las dimensiones económica, social y ambiental buscando un equilibrio (Elkington, 2000), ha sido instrumentalizado por corporaciones como el modelo hegemónico de sustentabilidad en el discurso organizacional (Baldissera, Kaufmann, 2013).

rían coexistir en equilibrio. Sin embargo, la historia de su implementación muestra una profunda distorsión. Baldissera y Kaufmann (2013) sostienen que la adopción empresarial del TBL responde a un proceso de neutralización discursiva: la idea del equilibrio se convierte en una herramienta de compensación simbólica (créditos de carbono<sup>6</sup>) que permite a las empresas “comprar” legitimidad.

Desde esta perspectiva, el TBL no es un modelo inocente, sino una maniobra discursiva de poder que permite a las empresas apropiarse del lenguaje de la sostenibilidad y redefinirlo según sus intereses. La sostenibilidad corporativa, bajo esta lógica, deja de ser un compromiso ético y pasa a funcionar como un activo financiero, un diferencial competitivo en los mercados globales.

En el caso de la industria pesquera, esta distorsión se manifiesta claramente cuando las corporaciones destacan acciones de impacto visual que refuerzan el pilar ambiental, pero invisibilizan el daño social de la sobrepesca y maximizan sus beneficios económicos. Esta selectividad evidencia el “pecado del mal menor” (TerraChoice, 2010): mostrar pequeños gestos ecológicos para encubrir grandes violaciones ambientales.

En el fondo, el TBL institucionaliza una falacia de proporcionalidad, al sugerir que tres dimensiones inconmensurables (el lucro, la vida social y los ecosistemas) pueden medirse con la misma vara. Esta equivalencia ficticia genera una falsa sensación de racionalidad y control, cuando en realidad consolida una jerarquía donde la economía domina sobre las otras esferas. La sostenibilidad se convierte, entonces, en un lenguaje técnico que traduce la devastación en métricas manejables. Al presentar la gestión ambiental como un problema de balance contable, las corporaciones logran despolitizar la crisis ecológica. La sustitución de la crítica por el cálculo neutraliza el conflicto y convierte la sostenibilidad en un asunto administrativo. De esta manera, el poder discursivo del TBL consiste en transformar

---

6 Los créditos de carbono y otros mecanismos de compensación similares se inscriben en la lógica de atribuir valores monetarios a la “naturaleza” (Harvey, 2020). Este enfoque tiende a reducir la complejidad de la sostenibilidad a una dimensión puramente económica. Al estipular un precio por el perjuicio, este modelo puede alentar a los actores con mayor riqueza a pagar por los daños socioambientales causados, en una definición de responsabilidad *post factum* (Baldissera & Kaufmann, 2013).

el debate ambiental en un debate de eficiencia, eliminando toda discusión sobre justicia o redistribución.

La desinformación actúa aquí en su dimensión más sutil: no mediante falsedades explícitas, sino a través de estructuras conceptuales que organizan la percepción de la realidad. Entonces, el discurso del equilibrio se transforma en una narrativa de armonía que enmascara la asimetría estructural entre la economía global y los ecosistemas que esta explota.

### **3.2. Sostenibilidad como valor periférico: la ilusión de internalización**

Baldissera y Kaufmann (2013) identifican que, en la mayoría de las corporaciones, la sostenibilidad ocupa un lugar marginal dentro de la cultura organizacional. Funciona como un valor periférico, incorporado en el discurso pero ausente de la práctica estratégica. En su estudio, los autores demostraron que más del 90% de las empresas analizadas se autodeclaraban “sostenibles”, pero solo el 5,7% integraba criterios ambientales en la toma de decisiones. Esta brecha entre discurso y acción constituye una de las expresiones más persistentes del *greenwashing*. La sostenibilidad se vuelve una herramienta de marketing reputacional y, en consecuencia, un instrumento de poder simbólico.

Bourdieu (1998) explica que el poder simbólico no se impone por la fuerza, sino por la creencia en su legitimidad. Así, las empresas no necesitan demostrar ser sostenibles: basta con que la sociedad lo crea. El documental ofrece ejemplos reveladores: compañías que financian campañas contra los plásticos domésticos —centradas en las pajillas y botellas de los consumidores— mientras ejercen presión política para mantener exenciones fiscales y permisos de pesca masiva. Este doble discurso ilustra lo que Silva, Cardoso y Lima (2024) denominan *greenwashing* en su dimensión política: la utilización del lenguaje ambiental para encubrir la influencia empresarial en la formulación de políticas públicas<sup>7</sup>.

---

7 Las organizaciones que ejercen una fuerza privilegiada en la arena social buscan activa-

En este nivel, la desinformación adquiere un carácter institucional: no se limita a engañar al consumidor, sino a modelar la regulación. Las corporaciones instalan una versión oficial de la sostenibilidad que coincide con sus intereses y restringe los márgenes de acción del Estado y la sociedad civil.

El resultado es una normalización de la hipocresía ecológica, donde el público internaliza la retórica de la responsabilidad ambiental sin cuestionar las estructuras de producción que generan el daño. Esta aceptación pasiva es posible porque el *greenwashing* actúa sobre la sensibilidad moral, configurando un consenso afectivo más que racional: ser “verde” se convierte en un atributo identitario, desligado de la coherencia práctica.

En esta lógica, el poder de estas narrativas se asemeja al de la ideología: opera mejor cuando no se percibe. La desinformación estructural se disfraza de información, la simulación se presenta como transparencia, y la retórica verde se asume como evidencia del compromiso.

### **3.3. La hegemonía de los sellos verdes: certificación y captura institucional**

El tercer nivel del proceso de corporativización es la institucionalización de la sostenibilidad como discurso hegemónico, administrado por redes de certificación y consultoría que, en apariencia, garantizan estándares éticos. Sin embargo, como muestran Baldissera y Kaufmann (2013), esta estructura funciona como un sistema de validación endogámico, donde las mismas empresas que deben ser fiscalizadas financian a los organismos que las certifican.

*Seaspiracy* revela con claridad esta captura institucional: los sellos de “pesca sostenible” provienen de organizaciones que reciben donaciones de las industrias

---

mente evitar o debilitar marcos regulatorios, y argumentan, por ejemplo, que un exceso de regulación entorpece la evolución de prácticas de sustentabilidad y el crecimiento económico (Silva et al., 2023). Para lograr esto, las corporaciones a menudo operan a través de actores interpuestos que actúan como brazos de relaciones públicas y *lobby* (Silva, 2017). Estos grupos intermediarios tienen la función estratégica de ocultar los intereses privados y los vínculos de financiamiento de las corporaciones, lo que les permite presentarse como fuentes aparentemente neutrales y así manufacturar “créditos de confianza” en el debate público (Silva et al., 2023).

que deberían controlar. Este mecanismo reproduce lo que TerraChoice (2010) llamó el “pecado de adorar etiquetas falsas”: la confianza ciega en símbolos de legitimidad sin base empírica. La certificación se transforma así en una tecnología de desinformación estructurada, que no solo engaña al consumidor, sino que produce conocimiento falso con apariencia de neutralidad. Los informes técnicos, los rankings de sostenibilidad y los sellos ambientales generan una ilusión de transparencia que desactiva el pensamiento crítico.

Este tipo de *greenwashing* institucional profundiza el ocultamiento deliberado al colonizar el campo de la regulación. Las corporaciones logran ocupar el lugar del árbitro, construyendo un consenso social alrededor de su propia narrativa. La sostenibilidad se convierte en un idioma burocrático que domestica el conflicto ecológico y lo convierte en una cuestión de gestión técnica. El resultado es una colonización del imaginario ambiental: el capitalismo no solo produce mercancías, sino también significados.

La sostenibilidad deja de ser un horizonte de transformación y se convierte en una narrativa tranquilizadora. Al llegar a este punto del análisis, se observa que las tres dimensiones —ambigüedad, distorsión técnica y legitimación institucional— conforman un entramado coherente de desinformación. El engaño comunicacional genera predisposición emocional; la distorsión conceptual ofrece una base “racional” para justificarla; y la certificación institucional legitima el resultado ante la opinión pública.

Este sistema autorreforzado culmina en un movimiento final: el desplazamiento de la culpa desde las estructuras productivas hacia los individuos. La siguiente sección explora cómo esta fabricación de responsabilidad personal constituye el componente ideológico más efectivo del *greenwashing*, cerrando el círculo del poder y la desinformación.

#### **4. La fabricación de la culpa y la distracción colectiva**

El *greenwashing* alcanza su máxima sofisticación cuando deja de ser una estrategia de imagen para convertirse en una ingeniería emocional y moral. Una vez que la

ambigüedad discursiva ha preparado el terreno y la corporativización de la sostenibilidad ha legitimado un marco técnico y regulatorio favorable, el sistema despliega su fase más profunda: la fabricación de culpa individual.

Este mecanismo no se limita a engañar, sino que reconfigura las narrativas de responsabilidad ambiental, trasladando el peso del daño ecológico desde las estructuras productivas hacia las acciones del consumidor. Así, el poder corporativo no solo se protege, sino que transforma a los ciudadanos en los principales agentes de su propia distracción.

#### **4.1. La individualización de la crisis ecológica: la genealogía de la culpa invertida**

Silva, Cardoso y Lima (2024) denominan este fenómeno “paradigma de la culpa invertida”: un marco ideológico donde las corporaciones exageran la responsabilidad individual en el deterioro ambiental (“usa menos plástico”, “recicla”, “ahorra agua”) mientras ocultan la escala industrial de su propia huella ecológica. Según el informe de CDP (2017), el 71 % de las emisiones globales proviene de solo 100 empresas, pero el discurso dominante apunta al ciudadano común como responsable del colapso ambiental. Esta inversión moral no es casual. Responde a una estrategia de manipulación simbólica que se apoya en tres pilares: (a) la pedagogía empresarial, (b) la naturalización de la desigualdad y (c) la psicologización del problema.

En primer lugar, las corporaciones se presentan como educadores ambientales, asumiendo la autoridad moral para definir lo que significa “comportarse ecológicamente” (Baldissera & Kaufmann, 2013). En segundo lugar, la desigualdad estructural se invisibiliza bajo un lenguaje moralista que responsabiliza a todos por igual. Finalmente, la crisis se traduce en un asunto de conciencia y voluntad individual, desactivando su dimensión política.

El documental *Seaspiracy* (2021) expone con crudeza esta dinámica. Mientras las empresas pesqueras globales continúan devastando ecosistemas marinos, campañas multimillonarias instan a la población a “reducir su consumo” o “elegir

productos con sello azul”, sugiriendo que el futuro de los océanos depende de los hábitos de compra del individuo. Esta estrategia psicológica transforma la indignación social en culpa personal, un sentimiento que, como explica Bourdieu (1998), funciona como un mecanismo de dominación simbólica: interiorizar la responsabilidad ajena como propia.

La desinformación, en este punto, se vuelve afectiva y estructural. No busca simplemente distorsionar los hechos, sino moldear la percepción moral del sujeto. Al convertir la sostenibilidad en una ética privada, el sistema logra despolitizar el conflicto ecológico y fragmentar la posibilidad de acción colectiva.

#### **4.2. Falsos dilemas y soluciones cosméticas: la dialéctica del desvío**

Una vez internalizada la culpa, el *greenwashing* refuerza su eficacia mediante la creación de falsos dilemas que simplifican el debate y ofrecen salidas ilusorias. Estas narrativas polarizan opciones complejas: “crecimiento o sostenibilidad”, “consumo responsable o desempleo”, “pesca industrial o hambre global”. Según Montero-Navarro et al. (2021), estas falsas oposiciones constituyen la base del *greenwashing estructural*, donde la desinformación no se limita a manipular datos, sino a definir los límites mismos del pensamiento sobre los modelos económicos y sus prácticas extractivas.

En *Seaspiracy*, las corporaciones pesqueras europeas invierten millones en campañas que presentan la pesca industrial como la única vía para alimentar a la población mundial. Esta retórica omite que el 90 % del pescado industrial es exportado a mercados de lujo, revelando la dimensión ideológica del argumento. La lógica del desvío funciona mediante una inversión semántica: lo destructivo se presenta como necesario, y lo sostenible como utópico.

En paralelo, las empresas despliegan soluciones cosméticas que cumplen con el “pecado de la irrelevancia” (TerraChoice, 2010): campañas de reciclaje marginales, productos biodegradables que representan una fracción insignificante del mer-

cado o programas de compensación de carbono que legitiman la continuidad del modelo extractivo. Estas medidas operan como rituales simbólicos de purificación, diseñados para restaurar la confianza pública sin alterar la estructura económica que genera el daño.

Baldissera y Kaufmann (2013) advierten que esta forma de comunicación cumple una función esencial: producir estabilidad simbólica. Las “buenas noticias verdes” funcionan como antídoto emocional frente a la ansiedad ecológica colectiva, desviando la atención de las causas sistémicas. En lugar de movilizar la indignación, la retórica de la esperanza administrada induce conformismo.

De este modo, los falsos dilemas y las soluciones cosméticas constituyen el segundo eslabón del proceso de distracción colectiva. Primero se genera la culpa, luego se ofrece la redención.

### **4.3. La manipulación afectiva: el ciclo culpa-redención**

El tercer momento de esta arquitectura ideológica es el ciclo culpa–redención, una estructura emocional que cierra el circuito de manipulación simbólica. Lyon y Montgomery (2015) describen este proceso como una “teología ecológica del consumo”: el individuo es culpabilizado por los daños ambientales y simultáneamente se le ofrece la posibilidad de redimirse mediante el acto de compra. Este ciclo opera en tres etapas: (a) culpa: campañas que sobreexponen el impacto individual (“tu pajita mata tortugas”); (b) redención: consumo de productos con eco-sellos o promesas de neutralidad de carbono; y (c) distracción: silencio sobre los impactos estructurales de la producción industrial.

Silva, Cardoso y Lima (2024) denominan a esta dinámica capitalismo de la culpa verde, un sistema donde las emociones negativas como la culpa, el miedo, la ansiedad climática, etc., se transforman en capital simbólico y, por tanto, en valor económico. Las corporaciones se benefician doblemente: obtienen ganancias materiales y refuerzan su poder narrativo, manteniendo a los consumidores en un estado permanente de expiación.

Así, las tres dimensiones analizadas no operan como tácticas independientes, sino como engranajes de un mismo sistema de poder y desinformación. La seducción visual genera empatía, la cooptación del discurso científico otorga autoridad, y la manipulación emocional asegura obediencia moral. Juntas conforman un ecosistema de control narrativo que sostiene la hegemonía corporativa en la era del colapso climático.

## 5. Consideraciones finales

El trabajo realizado permite comprender el *greenwashing* como un fenómeno estructural y transnacional que combina la desinformación, la manipulación emocional y la hegemonía discursiva para reproducir el poder corporativo. Más que un error comunicativo, se trata de una tecnología ideológica que actúa sobre la percepción, el lenguaje y la moral, reorganizando los límites del debate ambiental.

El estudio de Silva, Cardoso y Lima (2024) demostró cómo, en el sector minero, la retórica verde se utiliza para invisibilizar los impactos sociales de la extracción, mientras que el caso *Seaspiracy* (2021) revela la misma lógica en la industria pesquera global. Ambos ejemplos confirman que el engaño ecológico no es un accidente, sino una estrategia sistemática que atraviesa sectores, geografías y lenguajes.

El *greenwashing* constituye una forma de poder simbólico hegemónico: produce creencias, moldea percepciones y define qué narrativas son legítimas. Su eficacia radica en la naturalización de sus mecanismos. La ambigüedad no se percibe como manipulación, el TBL se presenta como ciencia, y la culpa individual como virtud cívica. Este es el triunfo más profundo de la maniobra discursiva: cuando logra convertirse en sentido común.

### 5.1. Interconexión de mecanismos: un sistema autorreforzado

Los tres mecanismos analizados configuran una arquitectura sistémica de ocultamiento deliberado. En primer lugar, la ambigüedad visual y discursiva crea una

atmósfera de confianza emocional. En segundo lugar, la cooptación del conocimiento técnico proporciona una base racional y burocrática. Por último, la culpa internalizada asegura la estabilidad del sistema al inhibir la crítica.

Estas fases actúan de manera secuencial y simultánea: el lenguaje emocional predispone a la aceptación del discurso técnico, el discurso técnico legitima la desinformación institucional y esta, a su vez, justifica la transferencia de responsabilidad hacia el consumidor. Así se construye un circuito cerrado de legitimación, en el que la sostenibilidad deja de ser un ideal emancipador para convertirse en un producto narrativo.

### **5.2. Desinformación, poder y crisis de legitimidad**

La expansión global del *greenwashing* genera una consecuencia paradójica: al mismo tiempo que refuerza el poder corporativo, erosiona la confianza social en la sostenibilidad misma. Cuando los discursos verde se revelan como simulaciones, la desconfianza se extiende también hacia iniciativas genuinas, alimentando el escepticismo y el cinismo. Este es el daño más profundo del lavado verde: no solo distorsiona la verdad, sino que debilita la posibilidad de creer en ella.

El resultado es una crisis de legitimidad que afecta tanto a las empresas como a los organismos reguladores, los medios y las instituciones científicas. La manipulación narrativa ambiental produce, así, un efecto de fatiga moral y despolitización, donde los ciudadanos se sienten incapaces de distinguir entre compromiso real y simulacro. En este contexto, la tarea de la comunicación ambiental crítica no es solo informar, sino restaurar las condiciones mismas del conocimiento público.

### **5.3. Estrategias de resistencia y contranarrativas**

Frente a este sistema de poder simbólico, la respuesta no puede ser puramente moral ni individual. Se requieren estrategias colectivas y estructurales que confronten la desinformación en todos sus niveles. Este trabajo propone tres líneas de acción complementarias.

En primer lugar, sesmantelar las narrativas hegemónicas: deconstruir el lenguaje técnico del greenwashing para revelar sus contradicciones internas. Esto implica una alfabetización mediática y ambiental crítica que permita identificar los mecanismos de manipulación semiótica.

Luego, exigir transparencia radical: superar la lógica de la autorregulación corporativa mediante auditorías independientes, trazabilidad de los sellos y divulgación pública de conflictos de interés. La transparencia debe concebirse no como un gesto de buena voluntad, sino como una obligación democrática.

Por último, fortalecer contranarrativas: impulsar voces alternativas —comunidades afectadas, movimientos sociales, científicos independientes y medios críticos— capaces de disputar el monopolio discursivo corporativo. Estas contranarrativas deben rearticular el vínculo entre justicia social y ambiental, recuperando la sostenibilidad como proyecto político y no como *eslogan*.

Incorporar estas estrategias requiere un cambio epistemológico: pasar de entender la sostenibilidad como un equilibrio técnico a comprenderla como un campo de disputa por el sentido. Solo así podrá contrarrestarse la hegemonía discursiva que mantiene al sistema inmune a la crítica.

## 6. Conclusiones

El *greenwashing* representa la culminación de un proceso histórico en el que el capitalismo se adaptó al lenguaje de sus críticos. Bajo la apariencia de compromiso ecológico, el sistema económico global ha logrado neutralizar el poder político de la sostenibilidad, transformándola en una mercancía simbólica.

Desenmascarar esta lógica implica, a futuro, entender que la desinformación no se limita a las noticias falsas, sino que constituye un modo de producción cultural que organiza la experiencia de la actualidad. El desafío es, por tanto, epistemológico y político, en el sentido en el que se tiene que recuperar la capacidad colectiva de nombrar el daño y de reconstruir los vínculos entre conocimiento, verdad y justicia ambiental.

En síntesis, el *greenwashing* no solo es un engaño ecológico: es una forma de dominación que actúa sobre los significados, las emociones y las instituciones. Resistirlo exige re-politizar el discurso ambiental y asumir la comunicación como un espacio de lucha por la verdad. Solo entonces la sostenibilidad podrá dejar de ser una ilusión verde y convertirse nuevamente en un horizonte de emancipación y justicia socioambiental.

## Referencias bibliográficas

- Baldissera, R. (2009). Comunicação Organizacional na perspectiva da complexidade. *Organicom*, 6(10–11), 115. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-2593.organicom.2009.139013>
- Baldissera, R., & Kaufmann, C. (2013). Comunicação organizacional e sustentabilidade: sobre o modelo instituído no âmbito da organização comunicada. *Organicom*, 10(18), 59. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-2593.organicom.2013.139169>
- Bourdieu, P. (1998). *A economia das trocas linguísticas: o que falar quer dizer* (2a ed.). Edusp.
- CDP (Carbon Disclosure Project). (2017). *The Carbon Majors Report: Production data 1854–2015*. <https://www.cdp.net/en/reports>
- IBAMA. (2022). *Relatório de Impacto Socioambiental 2022*. Brasília. <https://www.gov.br/ibama/pt-br/assuntos/relatorios>
- Lyon, T., & Montgomery, A. (2015). The means and end of greenwash. *Organization & Environment*, 28(2), 223–249. <https://doi.org/10.1177/1086026615575332>
- Miguel, L. (2022). A Cruzada Contra o Capital Cultural. *Mediações Revista De Ciências Sociais*, 1–19. <https://doi.org/10.5433/2176-6665.2022v27n3e45807>
- Montero-Navarro, A., González-Torres, T., Rodríguez-Sánchez, J., & Gallego-Losada, R. (2021). A bibliometric analysis of greenwashing research: a closer look at agriculture, food industry and food retail. *British Food Journal*, 123(13), 547–560. <https://doi.org/10.1108/bfj-06-2021-0708>
- Parguel, B., Benoit-Moreau, F., & Russell, C. (2015). Can evoking nature in advertising mislead consumers? The power of ‘executional greenwashing’. *International Journal of Advertising*, 34(1), 107–134. <https://doi.org/10.1080/02650487.2014.996116>

- Silva, D., Lima, F., & Cardoso, S. (2024). Novos tons de verde: lógicas contemporâneas de greenwashing a partir da mineração. *Revista Estudos em Comunicação*, 39(1), 94-108. <http://dx.doi.org/10.25768/1646-4974N39V1A06>
- Silva, D., Lima, F., & Amaral, L. (2023). A “mineração do futuro” em disputa: estratégias organizacionais, apagamentos discursivos e a influência indireta. *Contemporanea*, 21(1). <https://doi.org/10.9771/contemporanea.v21i1.50309>
- TerraChoice. (2007). The Six Sins of Greenwashing – *a study of environmental claims in North American Consumer Markets*. [https://sustainability.usask.ca/documents/Six\\_Sins\\_of\\_Greenwashing\\_nov2007.pdf](https://sustainability.usask.ca/documents/Six_Sins_of_Greenwashing_nov2007.pdf)
- TerraChoice. (2010). *The Six Sins of Greenwashing – home and family edition*. Underwriters Laboratory. [https://www.twosides.info/wp-content/uploads/2018/05/Terrachoice\\_The\\_Sins\\_of\\_Greenwashing\\_-\\_Home\\_and\\_Family\\_Edition\\_2010.pdf](https://www.twosides.info/wp-content/uploads/2018/05/Terrachoice_The_Sins_of_Greenwashing_-_Home_and_Family_Edition_2010.pdf)





**Escuela Profesional de  
Conservación y Restauración**



# **Caracterización, elaboración y preparación de las colas grenetinas para conservación y restauración del Patrimonio Cultural<sup>1</sup>**

Characterization, production, and preparation of animal glue (hide glue) for the conservation and restoration of Cultural Heritage

**Xenia Sarai Durand Pérez**

xenia.durand@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0009-0002-9154-4769>

**Albert Josue Jimenez Huaman**

albert.jimenez@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0009-0007-4953-7158>

**Laura Ingrid Mendoza Concha**

laura.mendoza3@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0009-0002-5007-9012>

## **RESUMEN<sup>2</sup>**

El documento sintetiza las características y aplicaciones de las colas grenetinas, adhesivos proteicos derivados del colágeno animal, amplia-

---

1 Trabajo presentado en el curso "Estudio de materiales aplicados a la Conservación", dictado por Víctor Gálvez en el semestre 2025-I.

2 Aunque el presente trabajo no constituye una investigación propiamente dicha, reúne una amplia labor de recopilación, comparación e interpretación de estudios especializados. Su elaboración refleja el tipo de ejercicios formativos característicos de la Escuela de Conservación y Restauración, en los que el análisis teórico se articula con la práctica profesional.

mente utilizados en conservación y restauración por su compatibilidad, reversibilidad y baja toxicidad. Explica la base química del colágeno, distinguiendo entre colas fuertes —más impuras y adhesivas— y grenetinas, las cuales son más puras y estables, preferidas en intervenciones delicadas. Se enumeran los principales tipos de colas según su origen (piel, hueso, tendón, pescado y caseína), destacando sus propiedades físico-químicas y la importancia de un control ambiental para su correcta conservación y eficacia a largo plazo.

**Palabras clave:** colas grenetinas, colágeno, adhesivos proteicos, materiales tradicionales, conservación y restauración.

## ABSTRACT

The document summarizes the key properties and uses of grenetine glues, protein adhesives derived from animal collagen and widely applied in conservation due to their compatibility, reversibility, and low toxicity. It outlines the chemical basis of collagen, differentiating between strong glues—less pure but more adhesive—and grenetine, prized for purity and stability in delicate treatments. The main glue types are listed by origin (skin, bone, tendon, fish, and casein), emphasizing their physicochemical traits and the need for climate control to preserve their functionality and effectiveness.

**Keywords:** grenetine glues, collagen, protein adhesives, traditional materials, conservation and restoration.

## 1. Introducción

En el ámbito de la conservación y restauración del patrimonio cultural, es esencial conocer en detalle los materiales usados en las intervenciones. Los adhesivos, consolidantes o aglutinantes deben respetar la integridad de la obra, ser compatibles química y físicamente, y permitir la reversibilidad para que cualquier tratamiento

pueda retirarse sin causar daños. Dentro de estos, las colas animales, especialmente las colas grenetinas, destacan por su larga tradición y valiosas propiedades físico-químicas.

Estas colas se obtienen del colágeno presente en tejidos animales como piel, huesos y cartílagos. Mediante calentamiento e hidrólisis, se transforman en compuestos proteicos que forman al enfriarse películas adhesivas. Las grenetinas, o colas nobles, son versiones más puras, caracterizadas por su transparencia, pureza y flexibilidad, ideales en restauraciones que requieren alta compatibilidad y mínima alteración visual del objeto.

Históricamente, su uso abarca desde la preparación de soportes pictóricos hasta la consolidación de esculturas policromadas, lo que evidencia su papel estructural en la conservación de piezas valiosas. Los principios actuales en restauración resaltan la importancia de materiales como la grenetina por su reversibilidad, compatibilidad y estabilidad.

Aunque los adhesivos sintéticos modernos ofrecen resistencia y durabilidad, las colas animales siguen siendo preferidas en muchos casos por su comportamiento predecible frente a temperatura, humedad y envejecimiento. Sin embargo, su naturaleza orgánica las hace vulnerables a microorganismos y degradación en ambientes adversos, lo que requiere evaluar cuidadosamente sus ventajas y límites.

En ese sentido, el presente trabajo se justifica por tres razones fundamentales. A pesar del desarrollo de adhesivos sintéticos (acetatos de polivinilo, resinas acrílicas), las colas animales siguen siendo material de elección en restauración de obras históricas por su compatibilidad química con materiales originales (madera, yeso, textiles) y su comportamiento predecible a largo plazo (Bailach Bartra et al., 2011). La intervención en patrimonio histórico exige materiales que respeten la integridad física y química del objeto, principio donde las colas grenetinas destacan.

Además, los principios contemporáneos de restauración, establecidos en documentos como la Carta de Venecia (1964) y el Documento de Nara (1994),

enfatan la reversibilidad de las intervenciones. Las colas proteicas cumplen este requisito al ser removibles mediante agua, calor o enzimas específicas sin causar daño irreversible al soporte original (Calvo, 1999), cualidad que adhesivos sintéticos irreversibles no ofrecen.

En un contexto de creciente preocupación por materiales no contaminantes, las colas animales representan una alternativa biodegradable que no genera residuos sintéticos persistentes (González Obeso, 2024). Su origen orgánico y degradación natural contrastan favorablemente con polímeros sintéticos de larga permanencia ambiental.

Sin embargo, su naturaleza orgánica también implica vulnerabilidades (higroscopicidad, ataque biológico) que requieren comprensión profunda para su uso apropiado. Esta revisión busca equilibrar el reconocimiento de sus ventajas con la identificación crítica de sus limitaciones.

A raíz de ello, este estudio se propone analizar en profundidad las colas grenetinas en conservación, examinando sus propiedades físico-químicas, comparando su desempeño con adhesivos sintéticos y revisando sus métodos y aplicaciones prácticas, para promover un uso responsable y efectivo en la preservación del patrimonio cultural.

## **2. Estado de la cuestión**

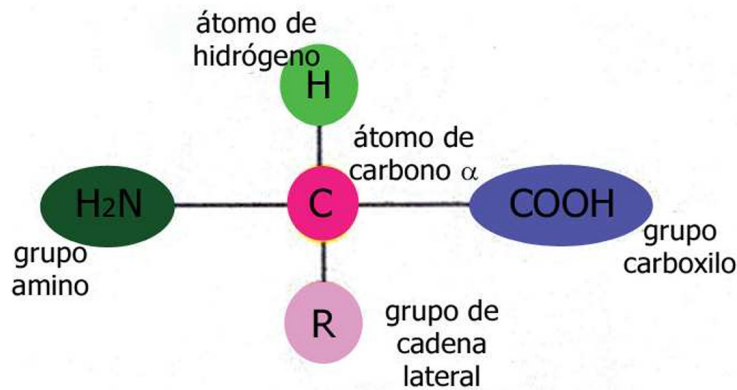
### **2.1. Marco conceptual: proteínas, colágeno y sustancias proteicas**

Las proteínas son moléculas compuestas principalmente de carbono, hidrógeno, oxígeno y nitrógeno, formadas por unidades llamadas aminoácidos, los cuales son la unidad básica de las proteínas. Para formar una proteína, deben unirse más de 50 aminoácidos, los cuales conforman cadenas que no se mantienen rectas, sino que se doblan y pliegan en una forma específica tridimensional. Esta forma les permite cumplir funciones biológicas cruciales como soporte estructural, catálisis enzimática y transporte molecular (Luque, 2009).

Su estructura química está compuesta por un carbono central (-C-), conocido como alfa, que está unido a un grupo amino (-NH<sub>2</sub>), un grupo carboxilo o ácido (-COOH), un átomo de hidrógeno (-H), y un grupo variable llamado radical (-R), que es diferente en cada tipo de aminoácido y le otorga propiedades específicas (Luque, 2009).

### Figura 1

*Fórmula general de un aminoácido.*



*Nota.* Obtenido de Luque, V, 2009, pág. 2.

Estos aminoácidos se encuentran unidos por enlaces peptídicos, que son uniones covalentes que conectan dos aminoácidos en una secuencia lineal para formar proteínas u otros péptidos. Este enlace se forma mediante una reacción de condensación, donde el grupo carboxilo (-COOH) de un aminoácido se une al grupo amino (-NH<sub>2</sub>) de otro, liberando una molécula de agua en el proceso (Baillach et al., 2011; Luque, 2009).

Entre las muchas proteínas que existen en organismos animales, una de las más abundantes es el colágeno. La cual es una proteína estructural que constituye hasta el 30% del tejido conectivo de la piel, huesos y tendones (Ceballos et al., 2018). Su función principal es dar soporte, firmeza y resistencia a los tejidos, además de ayudar a lubricar y amortiguar las células, permitiendo su buen funciona-

miento (Ceballos et al., 2018; Chacón et al., 2023).

Las gelatinas y colas son materiales proteicos derivados de la desnaturalización del colágeno, que varían en pureza, composición y características físico-químicas según sus orígenes y métodos de extracción. Ambos se han usado tradicionalmente en pintura y restauración por su versatilidad, aunque su eficacia está poco documentada y a veces cuestionada. La cola animal se obtiene calentando restos como pieles, cartílagos y huesos para solubilizar impurezas y liberar colágeno, formando sustancias coloidales adhesivas que suelen ser oscuras y turbias por la presencia de huminas, compuestos que absorben luz en el rango amarillo a pardo.

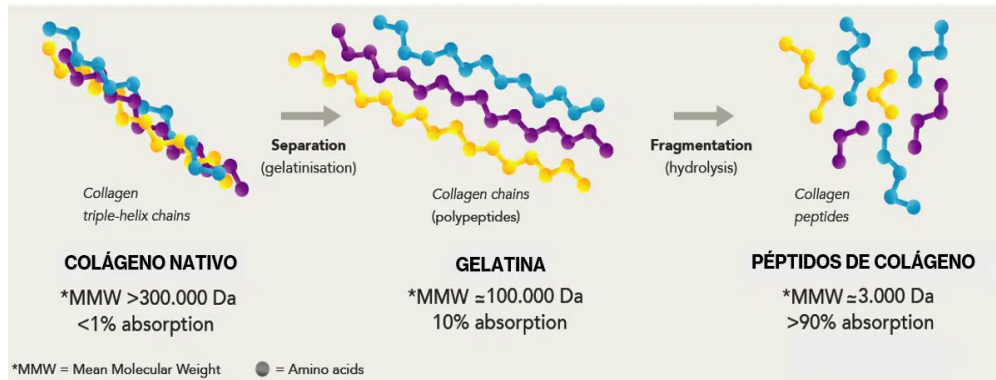
En cambio, la gelatina resulta de la desnaturalización y condensación del colágeno, gelificando alrededor de 30-35 °C, aunque esta temperatura varía según el método. Es más pura y refinada, con poca coloración y proteínas de alto peso molecular, y se usa en industrias alimentaria, fotográfica y farmacéutica, donde se valoran su pureza y consistencia.

Según González (2024), la gelatina es el componente principal de muchas colas por su alto contenido de aminoácidos como glicina, prolina e hidroxiprolina, que le confieren transparencia y consistencia sólida. Se obtiene mediante cocción prolongada de desechos ricos en colágeno, proceso en el que ocurre una hidrólisis parcial.

Las colas varían según su pureza: las menos refinadas, llamadas colas fuertes, tienen mayor adhesividad pero menor estabilidad a largo plazo; las colas más puras, casi exclusivamente colágeno, ofrecen mejor estabilidad, reversibilidad y menor riesgo de deterioro ante cambios de humedad y temperatura. Estas últimas, conocidas como colas nobles, suaves o grenetinas, son las utilizadas en conservación y restauración.

## Figura 2

*Tripe hélice y proceso de gelatinización del colágeno.*



*Nota.* Obtenido de IVO3T (2022).

### 2.2. Colas grenetinas: definición y características distintivas

Se caracterizan por su elevado contenido proteico, bajo nivel de impurezas y alta transparencia. Estas gelatinas derivadas de tratamientos suaves —sin excesivo calor o pH extremo— permiten conservar las cadenas de colágeno más largas y estables, lo que mejora tanto sus propiedades mecánicas como su comportamiento a largo plazo. Por ello, las colas suaves son recomendadas especialmente en funciones de consolidación o aglutinación, donde la estabilidad, transparencia y compatibilidad son criterios fundamentales.

La elección del formato adecuado depende de factores como la naturaleza del objeto a restaurar, la precisión requerida, la reversibilidad deseada y las condiciones de trabajo. Los formatos secos (compactados, láminas y gránulos) ofrecen mayor control sobre la concentración y calidad del adhesivo, permitiendo preparar soluciones frescas y adaptadas a cada intervención. Por el contrario, los adhesivos líquidos facilitan la aplicación rápida, aunque con menor control sobre sus propiedades químicas y físicas (González, 2024).

**Tabla 1**

*Ventajas y limitaciones de los formatos comerciales.*

Formato	Ventajas	Limitaciones
<i>Compactado</i>	Dosificación precisa, larga conservación	Requiere hidratación y preparación previa
<i>Láminas</i>	Alta pureza y transparencia, control preciso	Manipulación delicada, preparación laboriosa
<i>Gránulos</i>	Preparación rápida, económico	Menor pureza, impurezas posibles
<i>Líquido</i>	Aplicación inmediata, práctico	Menor reversibilidad, posible menor calidad

*Nota.* Elaboración propia.

### 2.3. Clasificación de colas animales según origen

La cola animal es un adhesivo a base de colágeno que contiene gelatina y otras sustancias, mientras que la gelatina es la forma más pura y tratada de ese colágeno. Estas se obtienen a través de la cocción de residuos animales como pieles, cartílagos, huesos y espinas de peces (Calvo, 2003, p. 60). La pureza de estas colas varía; las de mayor pureza, como la cola de pescado y pergamino, se utilizan en técnicas artísticas como el temple y la miniatura, así como en la aplicación de oro en la pintura. Las colas menos puras, conocidas como “colas fuertes”, se emplean principalmente como adhesivos. A lo largo de la historia, la mezcla de colas animales con otros materiales, como el yeso, jugó un papel clave en la preparación de superficies pictóricas, especialmente en la pintura sobre tabla (Gómez, 1998, p. 101-102). A partir del siglo XVI, se comenzaron a usar aglutinantes mixtos, combinando colas con resinas y almidones para adaptarse mejor a las telas como soportes pictóricos.

Las materias primas más comunes utilizadas para producir colas de origen animal son:

## **2.3.1. Pielés**

### **2.3.1.1. Cola de conejo**

Se trata de un adhesivo de gran resistencia, elaborado tradicionalmente mediante la cocción prolongada de pieles y cartílagos de conejo. Una vez enfriado, adquiere una apariencia sólida en forma de pastillas o láminas translúcidas de color marrón claro. Ha sido ampliamente empleado en diversas técnicas artísticas, como en la preparación de superficies para pintura sobre tabla y lienzo, donde se mezcla con yeso, así como en la escultura policromada. Asimismo, se utilizó como aglutinante en aplicaciones de pan de oro y en los procesos de encolado e imprimación de soportes pictóricos (Calvo, 2003, p. 61). Las propiedades físicas de esta cola la hacen especialmente adecuada para imprimaciones tradicionales de carácter flexible.

Su preparación exige una fase previa de hidratación, en la que los gránulos deben permanecer en agua fría entre 8 y 12 horas. Posteriormente, se calienta al baño maría a una temperatura controlada, sin superar los 60 °C, para evitar la desnaturalización de sus proteínas (Bueno, 2015; Ttamayo, s.f.). Una de sus cualidades más valoradas en conservación es su reversibilidad, ya que puede modificarse o retirarse mediante la aplicación de calor y humedad (Bueno, 2015).

### **2.3.1.2. Cola de pergamino**

La cola animal de pergamino, elaborada a partir de pieles de oveja, cabra o ternera, se obtiene mediante la cocción prolongada de fragmentos de este material en agua, hasta alcanzar una consistencia espesa y transparente. Se trata de un adhesivo de alta calidad que se aplica en caliente y se caracteriza por su notable capacidad de fijación. Desde la Edad Media, ha sido utilizada como aglutinante en diversas técnicas artísticas, como la pintura al temple y mural, así como en la encuadernación y en la preparación de yesos pictóricos (Pedrola, 1998, p. 32).

Es especialmente valorada por su estabilidad frente a la humedad y su excelente compatibilidad con materiales históricos. Estas cualidades la convierten en

una opción eficaz en procesos de restauración de documentos y manuscritos antiguos, donde la afinidad química con el soporte original resulta esencial (Bailach et al., 2011; *Encuadernación al poder*, 2018).

### **2.3.2. Huesos, tendones y cartílagos**

A partir de estos tejidos se obtienen colas muy resistentes, como la cola fuerte de carpintero y la cola de Flandes.

### **2.3.3. Residuos de pescado**

#### **2.3.3.1. Cola de pescado**

Es un adhesivo natural obtenido principalmente de las vejigas natatorias del esturión, aunque también puede elaborarse con residuos pesqueros ricos en colágeno, como escamas o cabezas (Pedrola, 1998). Destaca por su alta calidad, transparencia y elasticidad, cualidades que la hacen ideal para acabados finos y restauraciones delicadas en arte gráfico y pintura (Bueno, 2015).

Su fabricación casera, especialmente para uso en madera, consiste en hidratar restos de peces, cocerlos a baja temperatura (menos de 80 °C), colar, moldear y secar. El proceso de obtención del isinglass requiere técnicas específicas: las vejigas se remojan en agua (proporción 1:10) durante 24 horas, se amasan hasta obtener una masa homogénea y se calientan en baño maría sin superar los 60 °C, preservando así sus propiedades ópticas. Estudios muestran que el esturión produce entre 10 y 15 veces más isinglass por peso que otras especies, y que su cola es la más homogénea y resistente (Bueno, 2015).

#### **2.3.3.2. Diferencias entre isinglass y cola líquida de pez**

El isinglass se caracteriza por su pureza y transparencia, siendo preferido en restauraciones que requieren geles finos y estables, como en papel y textiles. En cambio, la cola líquida de pez se obtiene de diversas partes de peces (pieles, espinas, cartí-

lagos), lo que reduce su pureza y genera impurezas; por ello, se usa más en carpintería, encuadernación y adhesivos generales. La principal diferencia radica en la materia prima y el grado de pureza.

**Tabla 2**

*Comparación entre el isinglass y cola líquida de pez.*

Característica	Isinglass	Cola líquida de pez
<i>Origen</i>	Vejiga natatoria de esturión (principalmente)	Pielés, espinas, cartilagos y vejigas de varios peces
<i>Pureza</i>	Muy alta	Menor, contiene más impurezas
<i>Transparencia</i>	Muy transparente	Menos transparente, puede ser amarillenta
<i>Aplicaciones</i>	Restauración de obras delicadas, papel, textiles	Adhesivo general, carpintería, encuadernación
<i>Forma de presentación</i>	Láminas o escamas secas	Líquida o bloques sólidos
<i>Proceso de obtención</i>	Muy selectivo y cuidadoso	Menos selectivo, mezcla de tejidos

*Nota.* Elaboración propia.

### 2.3.4. Derivados lácteos

#### 2.3.4.1. Cola de caseína

Adhesivo de origen proteico, derivado de la caseína, la principal proteína de la leche y el queso. Es un material blanco o incoloro. No es soluble en agua, por lo que se usa en forma de sales (caseinatos), como las de sodio, potasio, amonio (reversibles) y calcio (irreversible).

Se ha utilizado desde la Antigüedad como adhesivo y aglutinante, especialmente en pintura al temple, encolado de textiles, encuadernación, entre otros. También fue común en carpintería, mezclada con cal, como “cola fría”. Aunque

eficaz, presenta limitaciones: no es compatible con pigmentos sintéticos ni taninos, y su película es dura y quebradiza, por lo que requiere plastificantes como la glicerina. (Calvo, 2003, p. 52).

### 3. Metodología de la revisión

#### 3.1. Tipo de revisión

Se realizó una revisión bibliográfica descriptiva-analítica sobre colas grenetinas aplicadas a conservación y restauración del patrimonio cultural. El carácter descriptivo permite sistematizar conceptos fundamentales (estructura molecular del colágeno, propiedades físico-químicas, métodos de obtención), mientras el enfoque analítico facilita la comparación crítica entre tipos de colas, evaluación de ventajas/desventajas, y análisis de su comportamiento en diferentes condiciones ambientales.

#### 3.2. Fuentes de información

Se priorizaron fuentes publicadas entre 1998-2025 que abordaron aspectos técnicos, químicos y prácticos de las colas animales en contextos de conservación patrimonial. Se consultaron fuentes especializadas, materiales para restauración, química de proteínas y colágeno, incluyendo:

- Manuales técnicos de referencia (Calvo, 2003; Pedrola, 1998; Gómez, 1998).
- Artículos científicos sobre caracterización de adhesivos proteicos (Bailach et al., 2011; Bueno, 2015).
- Estudios de caso sobre aplicaciones en restauración (Del Pino, 2004; Raggio, 2011; Salto & Zhagüi, 2018).
- Investigaciones sobre deterioro y factores ambientales (Martin-Rey et al., 2011; Palla et al., 2020).

### 3.3. Criterios de análisis

- Caracterización química y física (composición, peso molecular, propiedades ópticas).
- Comparación según origen (pieles, huesos, pescado, lácteos).
- Evaluación de métodos de preparación (hidrólisis térmica, concentración, formatos comerciales).
- Análisis de aplicaciones en restauración (adhesivo, consolidante, aglutinante).
- Identificación de factores de deterioro y condiciones óptimas de conservación.

## 5. Análisis

### 5.1. Propiedades físico-químicas de las colas grenetinas

Las colas grenetinas se obtienen al hervir restos animales de sus diferentes partes del cuerpo, hasta formar una “goma natural” que se disuelve en baño María. Según el origen y el tratamiento durante la extracción y preparación, varían en aspecto, composición química y propiedades físicas. Por ejemplo, la cola de conejo puede contener pequeñas cantidades de cola bovina para aumentar su resistencia (Bailach et al.).

La pureza determina en gran medida su uso, ya que el peso molecular y la presencia de impurezas afectan las propiedades resultantes. La fuerza de gel, que indica la resistencia de la cola, se mide en valores Bloom o gramos. Las colas de piel, pergamino y gelatinas de pescado, debido a ser más puras, presentan un mayor poder cohesivo y propiedades mecánicas equilibradas. Sin embargo, las colas menos refinadas, con más impurezas, tradicionalmente se han utilizado como adhesivos por su mayor fuerza adhesiva. Según la tabla de Bailach et al., la cola de piel de conejo se encuentra entre las que muestran una fuerza de gel media a alta.

**Tabla 3**

*Tabla de las características físico-químicas y propiedades de las colas.*

PROPIEDADES	Peso molecular	Fuerza de gel/ Bloom	Viscosidad	Fuerza mecánica	Elasticidad	Tensiones con fluctuación de HR	Estabilidad en ambiente fluctuante
1.Cola de huesos	Bajo a medio	Baja a media	Baja a media	Baja a media	Más que 2	Medias	< 2 y 3
2.Cola de pieles	Alto	Alta	Media a muy alta	Media a alta	Menos que 1 y fuentes acuáticas	Altas	> 1
3.Cola de piel de conejo	Alto	Alta	Alta a muy alta	Alta	Más que 2	Altas	< 2
4.Gelatina de mamíferos	Medio a alto	Alta	Media a alta	Media a alta	Menos que fuentes acuáticas	Medias a altas	< 5
5.Isinglass	Alto a altísimo	Medio a alta	Muy alta a altísima	Alta	Más que 2	Muy altas	> 4
6.Cola líquida de pez	Bajo	-	Alta	Media	Más que 2	Medias	< 2

*Nota.* Obtenido de Bailach et al., 2011, p. 20.

### 5.1.1. Elasticidad y plasticidad

El film de cola sufre deformaciones ante un esfuerzo mecánico. La elasticidad del film de cola va a depender de su peso molecular y del grado de renaturalización que se da durante la gelificación y secado. Aumenta con altas proporciones de moléculas de elevado peso molecular y altos grados de renaturalización, pero se debe tener en cuenta que en la restauración, en ningún caso el adhesivo o consolidante debe ser más rígido que el material original.

El grado de renaturalización, es el proceso de la molécula que ha sido desnaturalizada recupera su estructura original. Durante el secado del adhesivo, algunas proteínas vuelven a formar enlaces similares al original, lo que mejora la cohesión y elasticidad.

### 5.1.2. Propiedades ópticas

Las colas más claras son la de más pureza y mejor calidad, pero también existen colas de baja calidad que son tratadas con agentes blanqueantes que aclaran su

tono y debilitan su estructura por causa de las impurezas. En usos de restauración, es necesario que la cola presente una coloración nula y buena transparencia.

### **5.1.3. Peso molecular**

“Las colas animales presentan un peso molecular medio de 20.000 a 250.000 g/mol. Por norma general, las colas de altos pesos moleculares, como la cola de piel, tendrán una fuerza de gel superior, y por lo tanto gelificarán antes y formarán enlaces más fuertes” (Bailach et al., 2011). El peso molecular elevado, se refiere a que si las moléculas son más largas y complejas aumenta la cohesión interna del material y su elasticidad, ya que pueden entrelazarse entre sí, formando un red resistente y flexible.

### **5.1.4. Fuerza cohesiva**

La fuerza de la cola, es la resistencia ante una rotura. En las intervenciones de restauración, es preferible una cola más débil pero elástica, antes que una rígida, ya que su poca elasticidad hace que se rompa ante un impacto y puede dañar el material original al ser más dura que este.

Mientras que la fuerza cohesiva es la capacidad de un material a mantenerse unida con otra superficie gracias a su estructura molecular y enlaces intramoleculares. La fuerza cohesiva de la cola será mayor cuanto sea la distribución del peso molecular y la renaturalización.

### **5.1.5. pH**

Las colas provienen del colágeno en la que puede extraerse de diferentes partes, pero las sustancias derivadas del colágeno son muy sensibles a los cambios de pH. El colágeno es una molécula anfótera, se encuentra en su forma ionizada con carga eléctrica neutra, pero al contacto con otras sustancias ionizantes como los ácidos y álcalis, pueden introducir cargas adicionales que influyen en las propiedades de la cola.

### **5.1.6. Tiempo de secado**

Se producen tres mecanismos: la migración de agua al soporte (en caso de materiales porosos), la gelificación y la evaporación de agua (Bailach Bartra et al., 2011). Antes de que seque totalmente, pasa por una fase de adherencia incompleta pero suficiente para mantener unidas las superficies. Cuando ya gelifica, la velocidad de la pérdida de agua estará determinada por la temperatura y HR. Si hay mayor temperatura habrá menor tiempo de secado, pero un secado lento permite un mayor grado de renaturalización en la matriz.

### **5.1.6. Reversibilidad**

Su característico modo de preparación puede ser repetido en sucesivos ciclos y esta propiedad se mantiene después de un largo envejecimiento, lo que lo vuelve ideal para su reversibilidad. Sin embargo, puede ser impedida por una reticulación oxidativa, debido al envejecimiento o por aditivos como formalina o sales metálicas. En los casos que no se pueda usar agua o vapor para eliminar las colas, se pueden usar enzimas concretas que rompan los enlaces peptídicos y permitan su remoción.

### **5.1.7. Solubilidad**

Las colas de origen animal, al secar y formar la película, son solubles en agua, por lo que es posible la reversibilidad con el uso de agua. Además, su toxicidad es nula.

### **5.1.8. Tiempo de envejecimiento**

Si agregas un aditivo como preservante como el ajo, fenol, timol, Aceite de orégano (*Origanum vulgare*), Tomillo (*Thymus vulgaris*), Kion o jengibre (*Zingiber officinale*) pueden almacenarse durante años; pero si no llevan preservante, duran pocos días. Y para usarlo, se hidrata en agua tibia o vapor de agua.

### **5.1.9. Análisis crítico de la reversibilidad**

La reversibilidad mediante agua y calor, aunque deseable en restauración, presenta limitaciones prácticas. En objetos sensibles a la humedad (papel de algodón, textiles históricos), la aplicación de agua para remoción puede causar daño colateral

(deformación, manchas). Alternativamente, las enzimas proteolíticas (tripsina, papaína) permiten remoción sin humedad excesiva, aunque incrementan costos y complejidad técnica (Bailach Bartra et al., 2011). Esta dualidad exige evaluación caso por caso de la viabilidad de reversión.

## **5.2. Métodos de preparación: análisis de procesos**

### **5.2.1. Procedimiento general**

El proceso inicia con el lavado de los materiales animales, seguido por un pretratamiento ácido o básico, según el tipo de gelatina que se desee obtener. Luego, mediante hidrólisis térmica, se rompen las cadenas de colágeno, dando lugar a la gelatina, que se convierte en gel al enfriarse. Esta mezcla se filtra, concentra, esteriliza y seca hasta formar láminas sólidas que pueden reutilizarse con agua y calor. Se recomienda calentar entre 55 y 63 °C para evitar la pérdida de propiedades adhesivas (Bailach et al., 2011, p. 18-19).

### **5.2.2. Selección de materia prima**

El procedimiento inicia con la elección de tejidos animales ricos en colágeno. La calidad del adhesivo depende directamente de la pureza del colágeno extraído, por lo que la correcta selección de la materia prima es esencial para garantizar un producto de alta eficacia (Bailach et al., 2011).

### **5.2.3. Limpieza y preparación**

Una vez seleccionados los tejidos, estos se someten a un proceso de limpieza destinado a eliminar restos orgánicos no deseados como grasa, carne, sangre y suciedad. Este paso evita contaminaciones que puedan alterar las propiedades del adhesivo. Posteriormente, los materiales se cortan en pequeños fragmentos para facilitar la liberación del colágeno durante la cocción (Foro ArtePulsado, 2012).

#### **5.2.4. Pretratamiento químico**

Dependiendo del tipo de gelatina que se desea obtener, los materiales pueden ser sometidos a un pretratamiento ácido (gelatina tipo A) o básico (gelatina tipo B). Este tratamiento altera químicamente el colágeno, facilitando su hidrólisis posterior y determinando las características finales del producto (García López & Armiñana Tormo, s.f.a).

#### **5.2.5. Extracción del colágeno (ebullición)**

La extracción se realiza mediante cocción en agua, existiendo dos métodos comunes: en olla a presión (2 a 3 horas) o en olla convencional (6 a 7 horas). Durante esta fase, es necesario retirar periódicamente la espuma superficial compuesta por grasas y proteínas coaguladas. A mitad del proceso, los fragmentos sólidos se retiran y el líquido restante se sigue cocinando hasta lograr una mayor concentración, se recomienda agregar un antifúngico. Finalmente, se eliminan los restos de grasa con papel absorbente para asegurar la pureza de la solución y someterlo a baño maría para una mejor purificación (Bailach et al., 2011; Foro ArtePulsado, 2012).

#### **5.2.6. Hidrólisis térmica**

Durante la cocción, el colágeno sufre un proceso de hidrólisis térmica en el que se rompen los enlaces de hidrógeno de las largas cadenas polipeptídicas. Como resultado, se generan fragmentos más pequeños que no se disuelven por completo en agua, sino que se agrupan en micelas, formando una dispersión coloidal. Estas micelas son estabilizadas por la naturaleza anfipática del colágeno, con regiones hidrófilas y lipófilas, aunque pueden desestabilizarse ante variaciones extremas de pH (Vargas, 2015).

#### **5.2.7. Filtrado, concentración y esterilización**

La solución obtenida se filtra para eliminar impurezas restantes. Luego, se concentra por evaporación parcial del agua y se somete a un proceso de esterilización. Esto garantiza un producto más estable y libre de agentes contaminantes (Bailach et al., 2011).

### **5.2.8. Deshidratación**

Una vez obtenida la gelatina concentrada, esta se vierte en bandejas para que se enfríe y solidifique en forma de gel. Posteriormente, se corta en bloques o dados pequeños y se deja secar al aire durante aproximadamente cuatro semanas. Durante el secado, el agua se elimina tanto por evaporación como por difusión, permitiendo que las moléculas se acerquen y formen una película sólida. Esta conserva una pequeña cantidad de agua estructural que contribuye a su estabilidad (Bailach et al., 2011).

### **5.2.9. Enfriamiento**

Al bajar la temperatura, las cadenas de gelatina comienzan a reorganizarse formando una red tridimensional aleatoria. Esta estructura le otorga al material su característica capacidad para formar geles que endurecen con el frío y permiten su adhesión a distintas superficies (García & Armiñana, s.f.a).

### **5.2.10. Almacenamiento y presentación**

La cola animal deshidratada puede presentarse en diversas formas: tabletas, gránulos o láminas, según su aplicación posterior. Estas presentaciones facilitan su almacenamiento, transporte y dosificación para usos específicos en restauración y conservación (Foro Arte Pulsado, 2012).

### **5.2.11. Preparación para el uso**

Para su aplicación, el adhesivo debe rehidratarse en agua fría y calentarse cuidadosamente hasta alcanzar entre 55 y 63 °C. Superar los 80–90 °C puede dañar las cadenas de gelatina y reducir su eficacia adhesiva. Una de sus principales ventajas es su capacidad de reutilización mediante ciclos de secado, hidratación y gelificación sin pérdida significativa de sus propiedades (Bueno, 2015; Bailach et al., 2011).

## **5.3. Aplicaciones en restauración**

### **5.3.1. Adhesivo**

La cola animal ha sido tradicionalmente utilizada como adhesivo orgánico en la unión de materiales como madera, papel, cuero, tela y yeso. Su aplicación se extiende desde la fabricación y restauración de muebles, encuadernaciones y obras de arte, hasta la reintegración estructural de objetos patrimoniales. En restauración, destaca su empleo en engrudos con harinas y aditivos, así como en procesos específicos como el sentado del color en pintura mural, técnica mediante la cual se asegura nuevamente la adhesión de capas pictóricas levantadas.

Su eficacia se basa en el entrelazamiento de las cadenas proteicas que, al enfriarse, generan una matriz sólida y cohesiva. A pesar de la existencia de adhesivos sintéticos, la cola animal sigue siendo valorada por su reversibilidad, compatibilidad con materiales históricos y comportamiento predecible en ambientes controlados.

Entre las variantes más empleadas se encuentra la cola de conejo, ampliamente reconocida por su elevada capacidad adhesiva y estabilidad. Según Del Pino (2004), “tiene muy buenas características y un buen poder adhesivo, por lo que su empleo está muy extendido en el mundo de la restauración” (p. 223). También se emplea la cola de esturión, especialmente apreciada por su pureza y baja coloración, ideal para intervenciones en papel, pergamino o arte gráfico, donde se requiere precisión sin alterar visualmente la superficie original.

Ejemplos comunes de aplicación incluyen la adhesión de fragmentos desprendidos en pintura mural al seco, encuadernaciones antiguas o estructuras de madera dañadas. De acuerdo con Salto y Zhagüi (2018), esta sustancia permite formar enlaces resistentes y reversibles, característica esencial en intervenciones donde la posibilidad de revertir el tratamiento sin dañar el soporte original es prioritaria.

### **5.3.2. Aglutinante**

Como aglutinante, la cola animal cumple la función de mantener unidas partículas de pigmento o cargas inertes, formando capas pictóricas estables. Ha sido un componente fundamental en técnicas tradicionales como la pintura al temple, las

esculturas policromadas, los manuscritos iluminados y las preparaciones de superficies con yeso o blanco de España.

Esta función fue adaptándose a lo largo del tiempo. Por ejemplo, a partir del siglo XV, en el uso de soportes textiles, se incorporaron plastificantes para mejorar su elasticidad (Bailach et al., 2011, p. 18). En técnicas como el temple a la cola, los pigmentos se mezclan con una solución coloidal, generando una película de buena adherencia y resistencia.

Las colas suaves, como las de conejo o pergamino (también conocida como cola de guantes), son especialmente valoradas por su bajo nivel de coloración y su compatibilidad con materiales sensibles. La cola de pergamino, obtenida de piel de cordero o cabrito, aunque menos común, ha sido utilizada en la elaboración de temples por su comportamiento mecánico y óptico favorable. Del Pino Díaz (2004) menciona que esta cola “ha sido parte de los temples más usados como aglutinante” (p. 68).

García y Armiñana (s.f. a) señalan que “el término ‘cola’ se emplea de manera genérica para definir a todas aquellas sustancias que tienen la capacidad de mantener unidas, firmemente, las partículas de pigmentos entre sí y con el soporte” (p. 4), subrayando su papel esencial como aglutinante en técnicas tradicionales como la acuarela o el temple.

### **5.3.3. Consolidante**

La cola animal se emplea como consolidante por su capacidad de penetrar materiales porosos y su fuerza cohesiva al secar, lo que la hace eficaz para estabilizar materiales frágiles como madera, estratos pictóricos o papel. Su versatilidad permite preparar soluciones de distintas concentraciones y viscosidades que se adaptan a cada intervención, y su reversibilidad mediante calor o agua la convierte en una opción preferida en conservación. No obstante, su naturaleza higroscópica y vulnerabilidad biológica pueden afectar su estabilidad a largo plazo, por lo que se prefieren colas refinadas, como las grenetinas, por su menor contenido de impurezas y coloración.

Según Bailach et al. (2011), “las gelatinas son materiales muy puros, de escasa coloración y fracciones proteicas de alto peso molecular. [...] Los tipos de colas menos refinados fueron usados tradicionalmente como adhesivos, ya que las impurezas aumentan su fuerza adhesiva” (p. 19). Por ejemplo, la cola de esturión se usa en pinturas murales con desprendimientos para consolidar sin alterar la superficie, y su eficacia también se ha comprobado en textiles, papeles antiguos y zonas de pintura debilitada. García y Armiñana (s.f. a) afirman que “las colas de origen animal, menos la caseína, al secar y una vez formada la película, son solubles en agua [...], por esa razón, ofrecen muy buenos resultados cuando se aplican como aglutinantes para la preparación de aparejos y pinturas al agua” (p. 5), evidenciando así su utilidad en consolidación reversible.

#### **5.3.4. Aditivo**

La cola animal puede ser usada como aditivo, en caso existieran “problemas de adhesión entre capas como son los levantamientos, cazoleta o abolsados, se tendrá que introducir un adhesivo que la restituya y a veces presionar para que esta adhesión sea correcta”. (Villarquide, 2005).

La aplicación del adhesivo se insertará en los huecos existentes del material, ya que se trata de pegar los estratos que no están unidos, situándose entre las dos superficies sin adherencia para mantenerlas unidas. Este tratamiento suele ser usado de manera localizada en la obra y siempre debe interponerse una protección, como por ejemplo: papel siliconado, entre la obra y el objeto.

#### **5.3.5. Impermeabilizante**

El impermeabilizante se puede aplicar con las colas animales al 10%, con el fin de darle estabilidad al bien para no permitir la dilatación y contracción en demasía. La dilatación ocurre frecuentemente en invierno; y al contrario, con la contracción ocurre en verano, pero si no se aplica el impermeabilizante a la madera, hará que se raje y ondule. Además, el impermeabilizante permite una mejor adherencia a la base de preparación.

### 5.3.6. Ejemplos de aplicación

En la restauración de pinturas murales, la cola de conejo diluida es un adhesivo natural ampliamente utilizado debido a sus propiedades únicas. Se emplea para consolidar capas pictóricas desprendidas, facilitando la adhesión de pigmentos sin generar brillos ni modificar el color original, lo que garantiza la preservación estética y material de la obra. Esta cola, al ser biodegradable y reversible, permite intervenciones futuras sin dañar el soporte original, lo que la hace ideal para proyectos de restauración que requieren respeto por los materiales históricos y la posibilidad de ajustes posteriores (Arahart, 2025).

Para la reintegración de fragmentos en documentos de pergamino, se utiliza la cola de pergamino, un adhesivo que proporciona una unión firme y reversible. Esta característica es fundamental en la conservación de documentos antiguos, ya que permite la consolidación de fragmentos sin comprometer la integridad del soporte original y facilita la reversibilidad del proceso restaurativo en caso de ser necesario (Raggio, 2011).

En la preparación de aparejos para soportes pictóricos, la cola de esturión destaca por su pureza y transparencia. Estas cualidades la hacen especialmente adecuada para obras de gran delicadeza, ya que no altera la apariencia ni la textura del soporte. La cola de esturión se utiliza para preparar imprimaciones o estucos que sirven de base para la aplicación pictórica, asegurando una adherencia óptima y una superficie homogénea que contribuye a la durabilidad y estabilidad de la obra (Raggio, 2011).

## 5.4. Factores de deterioro: análisis de vulnerabilidades

Las colas proteicas, extraídas de tejidos animales como piel, huesos o cartílago, han sido utilizadas históricamente como adhesivos debido a su alta capacidad de unión, reversibilidad y compatibilidad con materiales tradicionales (Calvo, 1999). Sin embargo, su naturaleza orgánica y composición rica en proteínas las hacen vulnerables a diversos factores que afectan su estabilidad físico-química con el paso del tiempo (Bailach, Gómez & Calvo, 2011).

### **5.4.1. Humedad relativa**

Estos adhesivos son altamente higroscópicos, es decir, absorben y liberan humedad ambiental con facilidad. Cuando la humedad relativa excede el 65 %, las colas tienden a ablandarse, perdiendo su capacidad adhesiva y promoviendo el crecimiento de microorganismos como hongos y bacterias (Calvo, 1999). En contraste, niveles inferiores al 40 % provocan su resequedad y fragilidad, lo que incrementa la probabilidad de fisuras o craquelado. Asimismo, el agua actúa como catalizador de reacciones químicas como la hidrólisis proteica, acelerando el deterioro estructural del adhesivo (Bailach et al., 2011).

### **5.4.2. Temperatura**

Las variaciones térmicas influyen significativamente en la conservación de colas animales. Temperaturas elevadas inducen la desnaturalización irreversible de las proteínas, afectando su estructura molecular y comprometiendo su funcionalidad adhesiva (Calvo, 1999). Además, el calor favorece reacciones oxidativas, que conllevan cambios cromáticos, pérdida de flexibilidad y disminución de resistencia mecánica, deteriorando la integridad del material (Bailach et al., 2011).

### **5.4.3. Ataque biológico**

Debido a su origen orgánico, las colas proteicas representan un sustrato ideal para microorganismos y ciertos insectos. Las condiciones de humedad y temperatura favorecen el desarrollo de hongos filamentosos y bacterias, las cuales degradan las proteínas mediante enzimas específicas (Pedrola, 2012). Asimismo, insectos xilófagos como polillas o larvas pueden causar daños estructurales considerables en las zonas donde se ha aplicado el adhesivo, especialmente si no existe un control ambiental adecuado.

### **5.4.4. Influencia del oxígeno, la radiación ultravioleta y la contaminación ambiental**

Las colas proteicas animales son especialmente sensibles a factores ambientales que aceleran su deterioro. La exposición al oxígeno atmosférico provoca oxidación

lenta en las cadenas del colágeno, generando fragilidad, pérdida de plasticidad y aparición de grietas. Estos procesos se intensifican con la radiación ultravioleta, que rompe enlaces moleculares y produce amarillamiento, oscurecimiento y disminución del brillo, afectando la estabilidad adhesiva y la apariencia estética (Gómez & Bailach, 2003).

A ello se suma la acción de contaminantes atmosféricos como los óxidos de azufre ( $\text{SO}_x$ ) y de nitrógeno ( $\text{NO}_x$ ), que al combinarse con la humedad generan ácidos capaces de alterar el pH y debilitar la estructura molecular del adhesivo. En conjunto, estos factores reducen la eficacia de las colas animales, aceleran su envejecimiento y comprometen su conservación a largo plazo (Calvo, 1999).

#### **5.4.5. Envejecimiento natural**

Incluso en condiciones controladas, las colas proteicas experimentan un envejecimiento intrínseco. Este proceso implica la pérdida progresiva de propiedades adhesivas, endurecimiento, fisuración y cambios cromáticos, asociados principalmente a reacciones de oxidación lenta y a la hidrólisis espontánea de las proteínas (Gómez & Bailach, 2003). Estas alteraciones son comunes en tratamientos antiguos y pueden comprometer la estabilidad de los objetos restaurados con este tipo de adhesivos.

#### **5.4.6. Estrategias de mitigación y control preventivo**

Las vulnerabilidades identificadas (humedad, temperatura, ataque biológico, oxidación) pueden controlarse mediante:

- **Control ambiental:** Mantenimiento de HR 45-55% y temperatura 18-22°C reduce significativamente riesgo de ablandamiento o fragilización (Calvo, 1999). Aunque costoso, este control es estándar en reservas museísticas profesionales.
- **Biocidas naturales:** La incorporación de aceites esenciales (orégano, tomillo) o extractos de ajo durante preparación extiende vida útil sin alterar reversibilidad (Martin-Rey et al., 2011). Estudios demuestran eficacia an-

tifúngica comparable a biocidas sintéticos (fenol, timol) sin su toxicidad.

- Monitoreo periódico: Inspección visual semestral de objetos tratados permite detectar signos tempranos de deterioro (cambio de color, ablandamiento, ataque fúngico) y aplicar tratamientos correctivos antes de daño severo.

Comparativamente, adhesivos sintéticos como acrílicos presentan mayor estabilidad dimensional y resistencia biológica, pero su irreversibilidad o difícil reversión los hace menos apropiados para el patrimonio cultural donde futuras intervenciones son previsibles (Flores et al., 2017). El balance costo-beneficio debe considerar tanto estabilidad material como compatibilidad deontológica.

## 6. Conclusiones

### 6.1. Caracterización descriptiva

Esta revisión ha sistematizado las propiedades físico-químicas fundamentales de las colas grenetinas: su origen en la hidrólisis del colágeno, composición proteica rica en glicina y prolina, peso molecular variable (20,000-250,000 g/mol), y propiedades distintivas como elasticidad, reversibilidad en agua y transparencia (en colas nobles). Se confirmó que la pureza determina su uso: colas suaves (grenetinas) para consolidación y aglutinación, colas fuertes para adhesión estructural.

Los métodos de obtención (selección, limpieza, pretratamiento químico, hidrólisis térmica, deshidratación) son consistentes independientemente del origen animal, variando principalmente en temperatura y duración según tipo de tejido procesado.

### 6.2. Evaluación analítica comparativa

El análisis comparativo según origen evidenció diferencias significativas:

- Pielés (conejo, pergamino): Mayor pureza, transparencia, elasticidad. Óptimas para consolidación de estratos pictóricos donde la alteración visual debe minimizarse.

- Huesos y cartílagos: Mayor fuerza adhesiva por contenido de impurezas, apropiadas para uniones estructurales, pero menor reversibilidad.
- Residuos de pescado (ictiocola): Máxima pureza y homogeneidad, ideales para intervenciones delicadas en papel y textiles, pero costo elevado limita accesibilidad.
- Derivados lácteos (caseína): Resistencia al agua, pero irreversibilidad (caseinato de calcio) contradice principios contemporáneos de restauración.

Las ventajas confirmadas incluyen reversibilidad mediante agua/calor/enzimas, compatibilidad química con materiales históricos (madera, yeso, textiles), toxicidad nula, y biodegradabilidad. Sin embargo, las desventajas significativas son higroscopicidad extrema (HR >65% causa ablandamiento, <40% causa fragilización), vulnerabilidad al ataque biológico (hongos, bacterias, insectos), y sensibilidad a oxidación y radiación UV que causa amarillamiento y pérdida de elasticidad.

Frente a adhesivos sintéticos (acrílicos, acetatos de polivinilo), las colas gretinas son superiores en reversibilidad y compatibilidad histórica, pero inferiores en estabilidad dimensional y resistencia biológica. Su uso debe contextualizarse: apropiadas para objetos en ambientes controlados (museos, reservas), menos apropiadas para exposiciones variables o exteriores.

### **6.3. Evaluación analítica comparativa**

- Selección basada en contexto: Usar ictiocola para intervenciones delicadas visibles, cola de conejo para imprimaciones y consolidación general, cola fuerte para adhesión estructural no crítica.
- Control ambiental obligatorio: Mantener HR 45-55% y temperatura 18-22°C para garantizar estabilidad a largo plazo. Monitoreo semestral de objetos tratados.
- Uso de biocidas naturales: Incorporar aceites esenciales (orégano, tomillo, jengibre) o extracto de ajo en preparaciones para extender la vida útil sin comprometer reversibilidad.
- Documentación exhaustiva: Registrar tipo de cola, concentración, método

de aplicación y condiciones ambientales para facilitar futuras intervenciones.

- Evaluación caso por caso: No asumir superioridad universal de colas naturales vs sintéticas. Analizar requisitos específicos (estabilidad dimensional vs reversibilidad, visibilidad post-intervención, presupuesto) antes de seleccionar material.

## Referencias bibliográficas

- Albarrán, V. (2010). *Colas orgánicas de origen animal*. <https://core.ac.uk/download/pdf/286564689.pdf>
- Arahart. (2025). *¿Qué es la cola de conejo y cómo utilizarla para tus proyectos artísticos y de restauración?*. Arahart. <https://www.arahart.com/blog/que-es-la-cola-de-conejo-y-como-utilizarla-para-tus-proyectos-artisticos-y-de-restauracion/>
- Bailach, C., Fuster, L., Yusa, D. J., Talens, P., y Vicente, S. (2011). *Gelatinas y colas para el uso en tratamientos de restauración*. Estado de la cuestión. Arché, (6), 17-22. [https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/33041/2012\\_6-7\\_17-22.pdf?sequence=1](https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/33041/2012_6-7_17-22.pdf?sequence=1)
- Bermeo-Lema, J. C. (2020). *Medidas de conservación preventiva empleadas para el transporte de obras de arte y materiales pictóricos en el comercio artístico entre Sevilla y Tierra Firme durante el siglo XVI*. Ge-conservación, 18, 183–197. <https://ge-ii.com/ojs/index.php/revista/article/view/764>
- Bueno, J. y Vázquez, E. (2015). Análisis de la vejiga de esturión como adhesivo en creaciones artísticas y su empleo en conservación y restauración de Bienes Culturales. *Estudio y Conservación del Patrimonio Cultural*. Actas Málaga, 2015, 138-141. ISBN: 978-84-608-2452-7 <https://digital.csic.es/handle/10261/126234>
- Bueno, J. (2015). *La ictiocola de esturión. Caracterización y empleo en creaciones artísticas y en restauración de bienes culturales*. <https://www.torrossa.com/en/resources/an/4433896#page=17>
- Calvo, A. (1999). *La consolidación de materiales orgánicos e inorgánicos en conservación y restauración*. Ministerio de Educación y Cultura.
- Calvo, A. (2003). *Conservación y restauración, materiales, técnicas y procedimientos de la A a Z*. Obtenido de <https://es.scribd.com/document/838823048/Conservacion-y-restauracion-materiales-te-cnicas-y-procedimientos-de-la-A-a-Z-Ana-Calvo>

- Ceballos, A., Freyre, S., Mosquera, L., Saavedra, J. y Zúñiga, L. (2018). *Microfotografía: generalidades en la matriz extracelular, colágeno y piel*. *Morfología*, 10(3), 26-46. [https://www.researchgate.net/profile/Jhan-Saavedra-Torres/publication/331223017\\_Microfotografia\\_generalidades\\_en\\_la\\_matriz\\_extracelular\\_colageno\\_y\\_piel/links/5c6cee614585156b570aa785/Microfotografia-generalidades-en-la-matriz-extracelular-colageno-y-piel.pdf](https://www.researchgate.net/profile/Jhan-Saavedra-Torres/publication/331223017_Microfotografia_generalidades_en_la_matriz_extracelular_colageno_y_piel/links/5c6cee614585156b570aa785/Microfotografia-generalidades-en-la-matriz-extracelular-colageno-y-piel.pdf)
- Chacón, A., Mostue, M., Moreno Morales, S. y Prin, J. (2023). *Análisis químico de colágeno en piel de cola de atún (Thunnus atlanticus) en medio ácido*. *Revista Espamciencia*, 14(1), 47-55. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9138856>
- CTS España. (s.f.). *Fenol líquido*. Recuperado el 1 de junio de 2025, de <https://shop-espana.ctseurope.com/349-fenol-liquido>
- Del Pino Díaz, C. (2004). *La pintura mural. Conservación y restauración*. Ediciones del Serbal.
- Dhonatan DH [El Manazas]. (2020). *Cómo preparar cola animal casera* [Video]. YouTube. [https://www.youtube.com/watch?v=WuA0VkFFJwA&ab\\_channel=ElManazas](https://www.youtube.com/watch?v=WuA0VkFFJwA&ab_channel=ElManazas)
- Encuadernación al poder. (2018, febrero). *Los adhesivos en encuadernación*. <https://encuadernacionalpoder.blogspot.com/2018/02/encuadernacion-restauracion-adhesivos-cola-pegamentos.html>
- Fernandez, J. y Vélez, L. (2024). *Técnicas de extracción de colágeno: Aplicaciones y tendencias científicas*. *Manglar*, 21(3), 391-399. [http://www.scielo.org.pe/scielo.php?pid=S2414-0462024000300391&script=sci\\_abstract](http://www.scielo.org.pe/scielo.php?pid=S2414-0462024000300391&script=sci_abstract)
- Flores, L., Simón, J., y Grafiá, J. (2017). *Estudio del comportamiento de adhesivos sintéticos y de sus propiedades físico-mecánicas aplicados sobre soporte lúneo*. <https://m.riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/101233/Art.%2014%20111-118.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Foro Arte Pulsado. (2012). *Preparación de cola animal para restauración*. <https://guitarra.artepulsado.com/foros/index.php?threads%2Freceta-para-fabricar-cola-animal-con-metodo-tradicional.19387%2F>
- García, A., & Armiñana, J. (s.f. a). *Procedimientos y técnicas pictóricas*. UNIDAD TEMÁTICA Nº 7 AGLUTINANTES PICTÓRICOS Y SUSTANCIAS COADYUVANTES. Universidad de Murcia. Recuperado de <https://www.um.es/documentos/4874468/10241949/u.t.-7.-aglutinantes-pictoricos-y-sustancias-coadyuvantes>.

[pdf/9d5e1cc7-e49d-4286-8959-2ce487a6991d](https://www.um.es/documentos/4874468/10241949/u.t.-9.-las-tecnicas-pictoricas.-generalidades-y-clasificacion.pdf/80606a09-ecc1-4e23-b8d3-9405d7ec8469)

- García, A., & Armiñana, J. (s.f. b). *Procedimientos y técnicas pictóricas*. UNIDAD TEMÁTICA N°9 LAS TÉCNICAS PICTÓRICAS: GENERALIDADES Y CLASIFICACIÓN. Universidad de Murcia. Recuperado de <https://www.um.es/documentos/4874468/10241949/u.t.-9.-las-tecnicas-pictoricas.-generalidades-y-clasificacion.pdf/80606a09-ecc1-4e23-b8d3-9405d7ec8469>
- Gómez, Maria (1998). *La restauración: examen científico aplicado a la conservación de obras de arte*. Obtenido de <https://es.scribd.com/document/603635661/LA-RESTAURACION-Examen-cientifico-aplicado-a-la-conservacion-de-obras-de-arte>
- Gómez, M. & Bailach, S. (2003). *Estudio de colas animales en restauración*. Escuela de Arte y Superior de Diseño de Valencia.
- González, A. (2 de agosto, 2024). *Las colas de animales, un material indispensable en restauración*. Página web [Patrimonio global]. Obtenido de <https://www.patrimonioglobal.es/las-colas-de-animales-un-material-indispensable-en-restauracion/>
- Instituto valenciano de ozonoterapia [IVO3T]. (27 febrero, 2022). *Colágeno: Dosis recomendada*. <https://www.institutovalencianodeozonoterapia.com/colageno-dosis-recomendada/>
- IVO3T. (2022). *Colágeno: Dosis Recomendada*. <https://www.institutovalencianodeozonoterapia.com/colageno-dosis-recomendada/>
- Lázaro, D. (2023). *Preparación y remoción de adhesivos usados en conservación y restauración de bienes culturales*. En Cuarta asignatura: Conservación y restauración de fotografía en papel. Obtenido en [https://www.academia.edu/110978699/Preparacion\\_y\\_remocion\\_de\\_adhesivos\\_usados\\_en\\_conservacion\\_y\\_restauracion\\_de\\_bienes\\_culturales](https://www.academia.edu/110978699/Preparacion_y_remocion_de_adhesivos_usados_en_conservacion_y_restauracion_de_bienes_culturales)
- Luque, V. (2009). *Estructura y propiedades de las proteínas*. [https://www.uv.es/tunon/pdf\\_doc/proteinas\\_09.pdf](https://www.uv.es/tunon/pdf_doc/proteinas_09.pdf)
- Martin, S., Lee, Y., y Doménech, T. (2011). *Evaluación del empleo de biocidas naturales en mezclas adhesivas de base proteica*. Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la Universitat Politècnica de València. <https://core.ac.uk/download/pdf/18319148.pdf>
- Palla, F., et al. (2020). *Essential Oils as Natural Biocides in Conservation of Cultural Heritage*. En *Microorganisms in the Deterioration and Preservation of Cultural Heritage* (pp. 1-22). <https://link.springer.com/book/10.1007/978-3-030-69411-1>

- Pedrola, A. (1998). *Materiales, procedimientos y técnicas pictóricas*. [https://proassets-pdlcom.cdnstatics2.com/usuaris/libros\\_contenido/arxius/41/40824\\_Materiales\\_procedimientos\\_tecnicas\\_pictoricas.pdf](https://proassets-pdlcom.cdnstatics2.com/usuaris/libros_contenido/arxius/41/40824_Materiales_procedimientos_tecnicas_pictoricas.pdf)
- Pedrola, A. (2012). *Materiales de adhesión y consolidación empleados en la conservación de obras de arte*. Universitat Politècnica de València. <https://riunet.upv.es/server/api/core/bitstreams/f88cb42c-7cfb-46f0-95e6-0ee53649fbae/content>
- Raggio, P. (2011). Aplicación de técnicas de restauración a 3 pinturas de caballete [Tesis de licenciatura, Universidad de Chile]. Repositorio UChile. [https://repositorio.uchile.cl/tesis/uchile/2011/ar-raggio\\_p/pdfAmont/ar-raggio\\_p.pdf](https://repositorio.uchile.cl/tesis/uchile/2011/ar-raggio_p/pdfAmont/ar-raggio_p.pdf)
- Restauro Online. (2017). *Cola de esturión en pellets para encuadernación y restauración*. [https://www.restauro-online.com/epages/63807438.sf/es\\_ES/?ObjectPath=/Shops/63807438/Products/262](https://www.restauro-online.com/epages/63807438.sf/es_ES/?ObjectPath=/Shops/63807438/Products/262)
- Salto, D. & Zhagüi, N. (2018). *Obtención de pinturas a base de pigmentos minerales utilizando dos aglutinantes naturales y uno sintético*. Universidad de Cuenca. <http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/29414>
- Schmedt. (s.f.). Cola de esturión en pellets (vejiga de pescado) | Adhesivo para restauración. <https://www.schmedt.es/cola-de-esturion-en-pellets-vejiga-de-pescado-para-encolado-con-poca-tension/36013100>
- Ttamayo Tienda. (s.f.). Cola de Conejo Nacional. México. <https://tienda.ttamayo.com/producto/cola-de-conejo-nacional/>
- Universidad de Sevilla. (2022, noviembre). *Adhesivos orgánicos empleados en la restauración de bienes culturales: preparación de los más habituales*. [https://tv.us.es/media/1\\_mf7l0xdl](https://tv.us.es/media/1_mf7l0xdl)
- Villarquide, A. (2005). *La pintura sobre tela II Alteraciones, materiales y tratamientos de restauración*. Editorial Nerea.



# Ensayos sobre materiales de reintegración cromática y su aplicación en una obra de arte<sup>1</sup>

Essays on chromatic reintegration materials and their application in a work of art

Sarai Eli Landa Rojas

sarai.landa@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0009-0001-4706-6520>

## RESUMEN

Este estudio presenta un enfoque aplicado y experimental orientado a evaluar el comportamiento de los materiales y técnicas de reintegración cromática sobre una escultura concreta, con el fin de determinar su efectividad y adecuación para la restauración. Se evaluaron formulaciones industriales y manuales en términos de estabilidad, compatibilidad y acabado superficial. Los resultados permitieron seleccionar los materiales más adecuados para la reintegración cromática de una escultura, asegurando la armonía visual y la reversibilidad de la intervención.

**Palabras clave:** reintegración cromática, estuco, tintas de reintegración, ensayos empíricos, intervención.

## ABSTRACT

This study presents an applied and experimental approach aimed at evaluating the behavior of materials and techniques used for chromatic reintegration on a specific sculpture, in order to determine their effectiveness and suitability

---

<sup>1</sup> Trabajo presentado en el curso "Reintegração Cromática", dictado por Giulia Villela Giovani en la Universidad Federal de Minas Gerais, en el semestre 2025-I.

for restoration. Industrial and manually prepared formulations were assessed in terms of stability, compatibility, and surface finish. The results made it possible to select the most appropriate materials for the chromatic reintegration of a sculpture, ensuring visual harmony and the reversibility of the intervention.

**Keywords:** chromatic reintegration, stucco, reintegration paints, empirical tests, intervention.

## 1. Introducción

La reintegración cromática constituye una de las fases más delicadas e importantes dentro de la restauración de bienes culturales, ya que su propósito es restituir los valores estéticos y formales alterados por el tiempo o por daños imprevistos. Para ello, la selección adecuada de materiales y la correcta ejecución de las técnicas deben adaptarse a cada caso, garantizando la estabilidad de la intervención, la armonía visual y la percepción estética de la obra restaurada.

La presente investigación se justifica por la necesidad de establecer criterios técnicos y metodológicos que orienten las intervenciones de reintegración cromática en esculturas policromadas. Dado que esta fase del tratamiento incide directamente en la lectura estética y la preservación material de los bienes culturales, resulta indispensable evaluar rigurosamente la idoneidad de los materiales y procedimientos empleados en los niveles de preparación y en la aplicación de las tintas de reintegración.

El estudio comparativo de los materiales permite generar información experimental que contribuya a la toma de decisiones fundamentadas en principios de compatibilidad, reversibilidad y estabilidad a largo plazo. Asimismo, la sistematización de los resultados obtenidos aporta referencias útiles para futuras intervenciones. Desde una perspectiva formativa, esta investigación refuerza la importancia del aprendizaje basado en la práctica y del análisis crítico de los materiales, fortaleciendo las competencias y habilidades motoras del futuro conservador-restaurador.

En esa línea, el presente estudio tuvo como objetivo evaluar distintas formulaciones y métodos de aplicación de estucos y tintas, observando su comportamiento en términos de estabilidad física, apariencia visual, acabado superficial y compatibilidad. Con base en estas observaciones, se determinó la idoneidad de los materiales para ejecutar un tratamiento de reintegración cromática en una escultura policromada.

Entre los objetivos específicos se incluyó la experimentación con distintas formulaciones y métodos de aplicación, la selección de materiales compatibles, estables y reversibles, la aplicación de técnicas de reintegración cromática basadas en los principios de discernibilidad y armonía visual, así como el fortalecimiento de habilidades técnicas y la reflexión crítica sobre las decisiones técnicas, estéticas y éticas del proceso.

## **2. Antecedentes y estado de la cuestión**

En toda intervención de conservación y restauración debe existir un orden secuencial y lógico que garantice la adecuada ejecución del trabajo. Appelbaum (2007, p. 19) propone un modelo metodológico en ocho etapas que guía el proceso de tratamiento: primero se caracteriza el objeto, luego se reconstruye su historia y se determina el estado ideal que debería presentar. A continuación, se define un objetivo realista de tratamiento, se seleccionan los materiales y métodos apropiados y se prepara la documentación previa al tratamiento. Posteriormente, se ejecuta la intervención y se elabora la documentación final del tratamiento.

Según estos lineamientos, la selección de materiales y métodos es un paso esencial y siempre previo a la ejecución de cualquier intervención, como tal, su desarrollo debe ser contemplado. Aunque actualmente existe amplia bibliografía y estudios sobre los distintos materiales utilizados en el área, resulta más seguro y confiable realizar ensayos experimentales propios en condiciones similares a la aplicación real, considerando los materiales, las instalaciones y las condiciones ambientales donde tendrá lugar la intervención.

En cuanto a la selección de materiales y métodos, se han propuesto los siguientes lineamientos. Todo material introducido debe, idealmente, poder ser removido en futuras intervenciones, asegurando su retratabilidad (Baldini et al., 1987). Además, la elección de los materiales considera la seguridad humana y ambiental, en conformidad con las buenas prácticas de conservación-restauración, las cuales recomiendan el uso exclusivo de productos que, según el conocimiento actual, no representen riesgo para las personas, el patrimonio cultural ni el medio ambiente (Confederación Europea de Organizaciones de Conservadores, 2002, p. 3; Tacón, 2009, p. 16). No obstante, no siempre es posible escoger la opción más segura o sustentable, por lo que se opta por seleccionar aquella que represente el menor riesgo tanto para la obra como para las personas.

Diversos autores como Casazza (1981), Baldini (2002), Rodrigues y Grosi (2007) y Bailão (2011) destacan la importancia de la compatibilidad entre los materiales empleados y el original, así como la influencia del estuco sobre la apariencia final de la obra. En el caso de lagunas superficiales, la percepción visual de la intervención depende en gran medida del contraste entre la zona reintegrada y el material original, concepto que se relaciona con la noción de “figura-fondo” propuesta por Brandi (1961, pp. 149-151). Para cumplir con la doble exigencia estética e histórica, la reintegración debe ser fácilmente identificable, respetando los elementos originales de la obra y asegurando que la intervención no altere la lectura visual de la misma.

En el caso de la reintegración cromática o pictórica, esta es una operación específicamente de la restauración que busca restituir la imagen sin alterarla de modo arbitrario (Baldini y Casazza, 1983, p.43). Existen dos tipos de reintegración cromática: (1) discernible o mimética y (2) no discernible (Bailão, 2011), siendo la primera aquella que tiene como objetivo imitar los colores y texturas de tal forma que sean invisibles al observador. Mientras que la reintegración discernible busca restablecer el potencial expresivo de la obra, así como mostrar con honestidad los deterioros que el objeto ha sufrido a lo largo del tiempo.

En cuanto a los criterios adoptados para la reintegración cromática, estos varían también según el soporte y las condiciones de la obra, como la extensión y la cantidad de lagunas, factores que determinan tanto la necesidad o no de intervención como la selección de la técnica a emplear. Tal como explica la misma autora, cuando una pintura presenta más del 50% de pérdidas, la reintegración debe realizarse mediante una técnica diferenciada, pues de otro modo se corre el riesgo de generar una falsificación. No obstante, si más de la mitad de la superficie es reintegrada de manera discernible, puede producirse una desfiguración de la imagen original.

Los criterios adoptados para la reintegración cromática de esculturas no son necesariamente los mismos que se aplican en las pinturas de caballete. En los bienes tridimensionales, la obra puede conservar su legibilidad formal incluso ante pérdidas pictóricas parciales, ya que el volumen y la forma permanecen intactos (Philippot y Taubert, 1970). Quites (2019) al describir las lagunas presentes en la escultura *Nossa Senhora da Conceição*, perteneciente a la Iglesia Matriz de Santo Antonio en Minas Gerais señala que la preparación blanca era la capa que más interfería en la lectura de la obra, ya que, debido a su luminosidad, transformaba el fondo en forma a diferencia de las lagunas de mayor profundidad que se integraban adecuadamente con el resto de la pieza. Según la autora, resulta más objetivo clasificar las pérdidas con base en los siguientes criterios: cuantificación, referida al número y extensión de las lagunas, y la cualificación relacionada con el tipo de pérdida, que no siempre tiene que ver con una pérdida material, como se menciona arriba.

### **3. Metodología**

#### **3.1. Ensayos preliminares**

Se elaboraron dos prototipos con el objetivo de comparar el comportamiento de los materiales sobre soportes distintos: una placa de MDF de 40 × 20 cm con 6 mm de espesor, y un lienzo de ligamento plano, montada en bastidor de madera

con las mismas dimensiones. En ambas superficies se trazó una cuadrícula compuesta por 50 cuadrantes de  $4 \times 4$  cm, con el fin de organizar las áreas de prueba y mantener control sobre las variables.

La división se realizó de la siguiente manera: (a) 1.<sup>a</sup> columna: área de control sin aplicación, destinada a observación visual comparativa, (b) 2.<sup>a</sup> columna: aplicación de capa espesa de estuco (*impasto*), (c) 3.<sup>a</sup> columna: aplicación normal según las indicaciones del fabricante, (d) 4.<sup>a</sup> columna: aplicación normal seguida de lijado, y (e) 5.<sup>a</sup> columna: aplicación normal, lijado y posterior aplicación de tintas de reintegración cromática.

Por su parte, los estucos utilizados se dividieron en dos grupos principales: (a) Industriales: yeso acrílico, base acrílica para artesanato, pasta de modelado, masa acrílica, masa corrida y masa F12; estos productos son emulsiones, resinas y/o copolímeros acrílicos, y (b) Formuladas en laboratorio, preparadas con concentraciones específicas de adhesivos, y cargas minerales: (1) Acetato de polivinilo (PVA) + Metilcelulosa al 3% (1:2) + Carbonato de calcio; (2) Acetato de polivinilo (PVA) + Metilcelulosa al 3% (1:1) + Carbonato de calcio, (3) Cola de conejo al 10% en agua + Carbonato de calcio; y (4) Formulación desarrollada por el Grupo Oficina de Restauro, compuesta por agua destilada, alcohol polivinílico, carbonato de calcio, masa corrida, cola blanca y fungicida. Posteriormente al secado, se procedió a lijar los estucos de las columnas 4 y 5 con lijas de grano 150 y 400.

Para la aplicación de las tintas, la quinta columna de cada prototipo fue subdividida en cinco franjas de igual dimensión, destinadas a los siguientes materiales: (a) Pigmentos aglutinados con Paraloid B-72 al 20% en xileno (pigmento barniz); (b) Tinta *Burnt Sienna* (PR101, PBK11) de la marca *Charbonnel Restoration Restoring Colours* (tinta de restauración); (c) Tinta *Permanent Rose/Magenta* (PV19/PR122) de la marca *Royal Talens* (guache); (d) Tinta *Hansa Yellow Light* (PY3) de la marca *Golden Artist Colors* (acuarela); (e) Tinta *Ultramarine Blue* (PB29) de la marca *Gamblin Conservation Colors* (tinta de restauración). Cada tinta fue diluida en un solvente distinto: agua desionizada (guache), alcohol etílico (acuarela), alcohol isopropílico (tinta de restauración *Gamblin*) y xileno (pigmento barniz y

tinta de restauración *Charbonnel*). En el caso del pigmento barniz, este fue macedado en el laboratorio, mezclando los pigmentos secos en el aglutinante.

Todos los procedimientos fueron documentados fotográficamente, con registros antes, durante y después de la aplicación, para la comparación visual de textura, absorción, adherencia y acabado final. Los resultados obtenidos en los prototipos permitieron identificar las formulaciones más estables y compatibles para su posterior uso en una escultura policromada. La elección de este soporte tridimensional se justificó por la necesidad de verificar el desempeño real de los materiales en condiciones de volumen, relieve y variación de luz, factores imposibles de reproducir completamente en una obra plana como los documentos gráficos o las pinturas sobre caballete.

### **3.2. Intervención en escultura policromada**

La escultura intervenida es una pieza en yeso policromado con acabado dorado y autor desconocido, actualmente conservada en el Laboratorio de Conservación y Restauración de Pinturas (LaP/CECOR/EBA/UFMG). Presenta un buen estado de conservación, con aproximadamente un 98% de integridad. Las pérdidas son principalmente superficiales y se localizan en la capa pictórica, especialmente en áreas del resplandor y en las figuras humanas. Las lagunas, son de pequeñas dimensiones (0,3–2,5 cm), presentan bordes estables y contornos geométricos u orgánicos según la zona. Se detectaron también restos de intervenciones anteriores, como una repintura y la aplicación de PVA para estabilizar una fisura, actualmente sin riesgo.

La pieza mostraba una leve acumulación de polvo, por lo que se recomendó realizar una limpieza superficial, seguida del estucado y de la reintegración cromática de las lagunas, respetando los tonos originales —ocres, dorados y marrones— así como las volumetrías y el brillo característico del acabado metálico. Tras el diagnóstico y la documentación fotográfica, se procedió a establecer el plan de intervención y a la selección de materiales, fundamentados tanto en la teoría como en los resultados de los ensayos previos. La intervención se desarrolló en tres etapas

principales: limpieza superficial, estucado y reintegración cromática. La limpieza se realizó con hisopos saturados en agua desionizada, con el objetivo de remover el polvo superficial.

En la escultura en cuestión, las lagunas observadas son, en su mayoría, superficiales, aunque se registraron algunos casos puntuales de mayor profundidad. A pesar de su reducida dimensión y de no comprometer la lectura formal de la obra, estas pérdidas dejan expuesto el soporte de yeso blanco, cuya alta luminosidad, sumada a la diferencia volumétrica provocada por la pérdida material, hace que las áreas afectadas destaquen notablemente respecto al resto de la superficie. Por ello, se consideró necesaria la realización del estucado y de la reintegración cromática, incluso ante un bajo porcentaje de pérdida.

Para el estucado, se utilizó una masa preparada a base de cola de conejo y carbonato de calcio. La cola fue previamente preparada en concentración de 10% en agua y calentada en baño maría antes del uso, cuidando que el agua no alcanzara el punto de ebullición, ya que el exceso de calor compromete sus propiedades adhesivas. En cuanto a las proporciones, estas no siguieron medidas exactas; sin embargo, la cantidad de carga (carbonato de calcio) empleada fue superior a la comúnmente utilizada en superficies bidimensionales. La aplicación se realizó con espátula, adaptando el material para reproducir los relieves característicos de la pieza. Finalmente, se efectuó el acabado y refinamiento con lijas, bisturíes e hisopos embebidos en agua desionizada, con el fin de suavizar texturas y eliminar los excesos fuera de los límites de las lagunas.

La reintegración cromática se realizó exclusivamente con acuarelas *Talens Art Creation* ya que son un producto que según el fabricante presenta una alta resistencia a la luz por lo que no sufrirá alteraciones cromáticas significativas en un mínimo de 100 años, siempre y cuando se mantenga la pieza en condiciones adecuadas de museo. En primera instancia, se aplicó una fina capa de *Burnt Umber 409* (PR101, PBk6) y *Yellow Ochre 227* (PY42), diluidas en agua en forma de “aguada”, sobre las zonas estucadas, con el objetivo de atenuar el blanco del estuco aplicado y crear una base tonal neutra, favoreciendo la integración cromática posterior.

Se empleó posteriormente una variación de la técnica de selección de efecto oro, tradicionalmente caracterizada por la aplicación de pequeños trazos de colores específicos para reproducir la tonalidad del dorado con hoja metálica (Casazza, 1981, pp.12-28 y Baldini 2002 pp.25-27, 164). En esta intervención, se mantuvo la misma secuencia de colores (amarillo, rojo, verde y opcionalmente castaño) pero aplicando los colores a modo de puntillismo en lugar de trazos.

Los colores utilizados fueron: (1) *Yellow 200* (PY154, PO62) – amarillo, (2) *Scarlet 334* (PR254, PV19) – rojo, (3) *Deep Green 602* (PG7, PY154) – verde, aplicado en cantidad ligeramente superior por la tonalidad fría del dorado original, y como tono final (4) castaño, se mezclaron los tonos verde y rojo con un poco de *Yellow Ochre 227*, evitando aplicar directamente *Burnt Umber*, dado que los pigmentos tierra presentan granulación gruesa y baja luminosidad (Bailao, 2015, p.280).

#### **4. Resultados**

Los resultados del ensayo de estuco fueron organizados en tablas individuales utilizando una escala numérica estandarizada, lo que permitió realizar una comparación objetiva entre los materiales analizados. Se evaluaron diversos criterios relacionados con su comportamiento técnico, tales como la facilidad de preparación y aplicación, la capacidad de formar empaste, la cobertura, la flexibilidad, la adherencia al soporte, la contracción, el tiempo de secado y la facilidad de lijado y acabado superficial.

Se observó que los estucos elaborados con carbonato de calcio aglutinado en cola de conejo y la masa acrílica presentaron el mejor desempeño general, mostrando buena cohesión, adherencia y estabilidad durante las pruebas. En contraste, los estucos preparados con carbonato de calcio aglutinado con metilcelulosa y acetato de polivinilo (PVA) obtuvieron un rendimiento inferior en comparación con los demás materiales, principalmente por su menor capacidad de cohesión y acabado superficial menos uniforme.

Durante la aplicación de las tintas de reintegración cromática, se evaluó el comportamiento de las masas de nivelación respecto a la absorción de los materiales colorantes. Según las observaciones, las masas se clasificaron de la siguiente manera: (a) alta absorción: Cola de Conejo al 10% + Carbonato de Calcio y Oficina del Restauero, (b) absorción intermedia: masa Acrílica, masa Corrida y masa F-12, y (c) baja absorción: yeso acrílico, base acrílica para artesanato, pasta de modelado y las masas de PVA + Metilcelulosa con Carbonato de Calcio.

Para el análisis de las tintas, se consideraron aspectos como la facilidad de preparación y aplicación, la interacción superficial con las masas, alteraciones cromáticas, el nivel de cobertura obtenido y el acabado. El pigmento barniz elaborado manualmente requirió más tiempo de preparación por su carácter artesanal y el uso obligatorio de equipos de protección debido a la toxicidad del solvente. No obstante, presentó una excelente capacidad de cobertura, buena adhesión, ausencia de alteraciones cromáticas perceptibles y acabado mate, aunque su tiempo de secado fue prolongado.

La tinta *Burnt Siena* (PR101, PBK11) de la línea *Charbonnel Restauration* se presentó como un producto industrial listo para uso, requiriendo únicamente disolución en xileno. Mostró cobertura intermedia, buena adherencia y estabilidad cromática en todas las masas, con tiempo de secado moderado y acabado mate. Asimismo, la tinta *Permanent Rose/Magenta* (PV19/PR122) de *Royal Talens* se preparó fácilmente mediante dilución en agua. Mostró cobertura intermedia, buena adhesión y leves alteraciones cromáticas en algunas masas (Pasta para Modelagem, Massa F-12 y PVA + CMC con carbonato de calcio), lo cual se atribuye a la tonalidad grisácea de las primeras y a la transparencia de la tercera. El secado fue moderado y el acabado, mate.

A su vez, la tinta *Hansa Yellow Light* (PY3) de Golden Artist Colors, también de preparación sencilla con dilución en alcohol etílico, se comportó como una acuarela con bajo poder de cobertura, presentando alteraciones cromáticas similares a las observadas con la tinta anterior en las mismas masas. El tiempo de secado fue rápido y el acabado, mate. Finalmente, la tinta *Ultramarine Blue* (PB29)

de Gamblin Conservation Colors, industrializada y lista para uso, requirió solo dilución en alcohol isopropílico. Mostró bajo poder de cobertura, buena compatibilidad con todas las masas, ausencia de alteraciones cromáticas y un secado rápido, con acabado de bajo brillo.

En conjunto, los resultados demuestran que todas las tintas presentaron compatibilidad satisfactoria con las distintas masas de nivelación, variando principalmente en cobertura, comportamiento cromático y tiempo de secado, factores influenciados directamente por la naturaleza del aglutinante y del solvente empleado. En base a lo observado se decidió utilizar el estuco elaborado a partir de Carbonato de Calcio aglutinado en cola de conejo, debido a su buen desempeño general, inocuidad y compatibilidad con el soporte original de la obra. De igual modo, como tinta de restauración se utilizaron acuarelas de alta calidad, debido, nuevamente a la inocuidad que estas mostraron y al hecho de que el bajo poder de cubrimiento permite un mayor control al momento de aplicación pues la opacidad es construida a través de la superposición de capas.

En términos generales, los resultados obtenidos en la intervención fueron satisfactorios, tanto desde el punto de vista técnico como estético, en relación con el proceso de reintegración cromática de la escultura. El nivelado de las lagunas presentó buena adherencia y estabilidad, con un acabado acorde a las formas tridimensionales de la pieza. La aplicación cuidadosa de la masa de nivelado, siguiendo el relieve y las formas complejas de la escultura, contribuyó significativamente a un resultado discreto y armónico. En cuanto a la reintegración cromática, la técnica seleccionada cumplió con el objetivo de lograr un adecuado grado de integración visual, sin comprometer la discernibilidad de las áreas intervenidas. El uso de acuarela garantizó la reversibilidad del material y permitió mantener la diferenciación entre los elementos originales y los añadidos.

## **5. Conclusiones**

Los resultados obtenidos en los dos ensayos evidenciaron que la selección de materiales para la reintegración cromática y el acabado superficial debe realizarse con

criterio, considerando tanto las características individuales de cada producto como su interacción con los demás.

En el caso de las masas de nivelación, se observó que las industrializadas ofrecen practicidad al estar listas para su uso, aunque limitan el control del restaurador respecto a su formulación, dado que la proporción exacta de los componentes no es conocida. Por el contrario, las masas preparadas manualmente permiten un control total de la composición, lo que favorece la compatibilidad y el desempeño técnico. Sin embargo, requieren mayor atención durante su preparación, ya que posibles errores pueden comprometer el resultado final. Por ello, la elección de la masa debe considerar las características específicas de la obra, así como criterios de compatibilidad fisicoquímica, estabilidad y acabado, puesto que no existe un material universalmente adecuado.

En relación con las tintas, cada producto presenta propiedades distintas, como cobertura, brillo y resistencia a la degradación. No obstante, el factor más relevante en la selección de la tinta es su compatibilidad con el soporte y con la masa de nivelación. Las pruebas demostraron que las tintas interactúan de manera variable con las diferentes masas, pudiendo producirse alteraciones cromáticas, variaciones en la absorción y diferencias en la adherencia. Estos resultados refuerzan la importancia de evaluar previamente la compatibilidad entre todos los materiales involucrados y de asegurar un nivelado adecuado, ya que el acabado influye directamente en el desempeño y en el aspecto final de la reintegración cromática.

La intervención realizada en la escultura, precedida por los ensayos con estucos y tintas de reintegración, permitió un mayor desarrollo técnico y crítico. Los resultados obtenidos en dichos ensayos orientaron la selección de los materiales y métodos aplicados en la obra, garantizando decisiones fundamentadas en criterios de compatibilidad, estabilidad y adecuación estética.

Más que un ejercicio técnico, la intervención se configuró como un proceso reflexivo constante sobre las decisiones materiales y metodológicas, guiado por los principios de compatibilidad, reversibilidad, discernibilidad e inocuidad. En el caso de las esculturas, estas decisiones resultaron especialmente desafiantes, re-

velando las particularidades que presenta la reintegración cromática en superficies metálicas como la de la obra tratada.

La práctica también evidenció la importancia de evaluar con criterio las necesidades reales de intervención, reconociendo que no toda laguna compromete la lectura formal de la obra; sin embargo, en determinados contextos, el contraste visual puede justificar el nivelado y la reintegración cromática. Asimismo, el ejercicio práctico permitió comprender mejor el comportamiento de los materiales —como la masa de nivelación y las acuarelas— y la necesidad de adaptar las técnicas tradicionales a las características de la pieza y a los objetivos específicos de la intervención.

## Referencias bibliográficas

- Appelbaum, B. (2007). *Conservation treatment methodology*. Oxford: Butterworth Heinemann.
- Bailão, A. (2011). As técnicas de reintegração cromática na pintura: revisão historiográfica. *Ge-conservação*, 2, 45–65.
- Bailão, A. (2015). *Critérios de intervenção e estratégias para a avaliação da qualidade da reintegração cromática em pintura* [Tese de doutorado, Universidade Católica Portuguesa, Escola das Artes]. <http://hdl.handle.net/10400.14/20111>
- Baldini, U. (2002). *Teoría de la restauración* (Vol. 1). Guipúzcoa: Editorial Nerea.
- Baldini, U, y Casazza, O. (1983). *El Crucifijo de Cimabue*. Italia: C. Olivetti & C.
- Baldini, U., et al. (1987). *Carta de 1987 de la conservación y restauración de los objetos de y cultura*. [https://www.academia.edu/40377383/CARTA\\_DE\\_1987\\_DE\\_LA\\_CONSERVACION\\_Y\\_RESTAURACION](https://www.academia.edu/40377383/CARTA_DE_1987_DE_LA_CONSERVACION_Y_RESTAURACION)
- Brandi, C. (1961). Il trattamento delle lacune della gestalt psychologie. En *XX International Congress of History of Art* (pp. 149–151).
- Casazza, O. (1981). *Il restauro pittorico nell'unità di metodologia*. Firenze: Nardini Editore.
- Casazza, O. (1989). *Il restauro pittorico nell'unità di metodologia*. Firenze: Nardini Editore.
- Confederación Europea de Organizaciones de Conservadores. (2002). *Directrices profes-*

*sionales de E.C.C.O: la profesión y su código ético*. Recuperado el 1 de junio de 2025, de [https://geiic.com/files/Cartasydocumentos/2002\\_directrices\\_%20profesionales\\_de\\_ecco\\_la\\_profesion\\_y\\_su\\_codigo\\_etico.pdf](https://geiic.com/files/Cartasydocumentos/2002_directrices_%20profesionales_de_ecco_la_profesion_y_su_codigo_etico.pdf)

Philippot, P. (1970). Problèmes esthétiques et archéologiques de conservation des sculptures polychromes. En G. Thomson (Ed.), *Conservation of stone and wooden objects – Preprints of the conference on the conservation of stone and wooden objects* (2ª ed., Vol. 2, pp. 59–62). London: International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works. (Traducción al español: J. Paul Getty Trust y Proyecto Regional de Patrimonio Cultural y Desarrollo PNUD/UNESCO)

Quites, M. (2019). *Esculturas devocionais: reflexões sobre critérios de conservação restauração*. São Jerônimo.

Rodrigues, J. D., & Grossi, A. (2007). Indicators and ratings for the compatibility assessment of conservation actions. *Journal of Cultural Heritage*, 8(1), 32–43. <https://doi.org/10.1016/j.culher.2006.04.007>

Tacón, J (2009). *La restauración en libros y documentos: técnicas de intervención*. Ollero y Ramos

Taubert, J. (1970). The conservation of wood. En G. Thomson (Ed.), *Conservation of stone and wooden objects – Preprints of the conference on the conservation of stone and wooden objects* (2ª ed., Vol. 2, pp. 81–86). London: International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works. (Traducción al español: J. Paul Getty Trust y Proyecto Regional de Patrimonio Cultural y Desarrollo PNUD/UNESCO)

## Anexos<sup>2</sup>

### Figura 1

*Estucos industriales.*



### Figura 2

*Insumos para la preparación de los estucos formulados en laboratorio.*



2 Todas las figuras y las tablas son de elaboración propia.

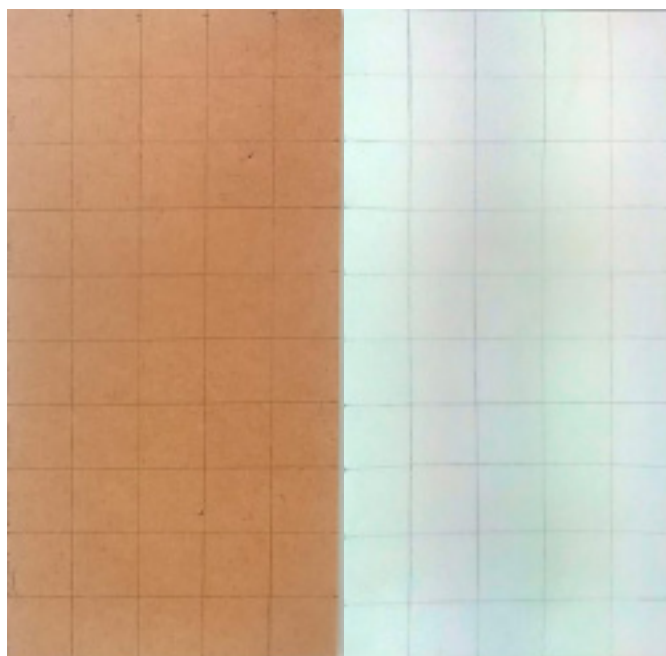
### Figura 3

*Tintas.*



### Figura 4

*Prototipos antes de la aplicación de materiales.*



### Figura 5

*Prototipos después de la aplicación de los materiales.*



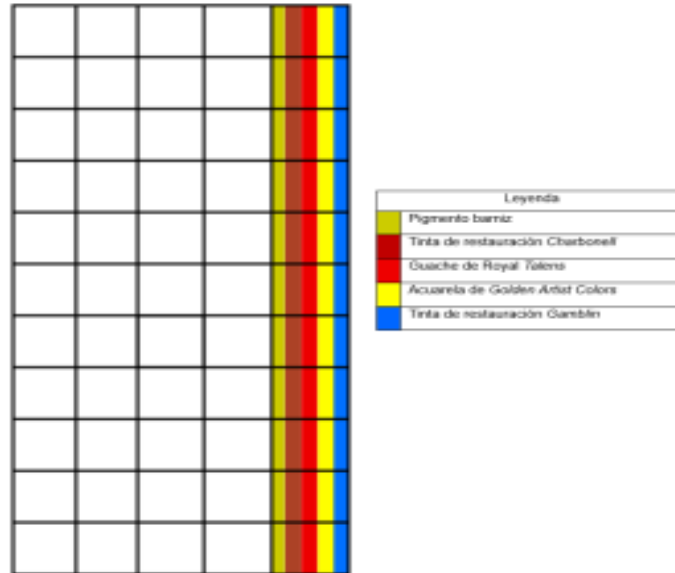
### Figura 6

*Diagrama de distribución de los estucos.*

Gesso acrílico	Vacio	Empaste	normal	normal + lijado	normal + lijado + tinta
Base acrílica para artesanato	Vacio	Empaste	normal	normal + lijado	normal + lijado + tinta
Pasta para modelagem	Vacio	Empaste	normal	normal + lijado	normal + lijado + tinta
Massa Acrilica	Vacio	Empaste	normal	normal + lijado	normal + lijado + tinta
Massa corrida	Vacio	Empaste	normal	normal + lijado	normal + lijado + tinta
Massa F-12	Vacio	Empaste	normal	normal + lijado	normal + lijado + tinta
Massa Oficina de Restauero	Vacio	Empaste	normal	normal + lijado	normal + lijado + tinta
PVA+ metilcelulose+ CaCO <sub>2</sub> (1:2)	Vacio	Empaste	normal	normal + lijado	normal + lijado + tinta
PVA+ metilcelulose+ CaCO <sub>2</sub> (1:1)	Vacio	Empaste	normal	normal + lijado	normal + lijado + tinta
Cola de coelho + CaCO <sub>2</sub>	Vacio	Empaste	normal	normal + lijado	normal + lijado + tinta

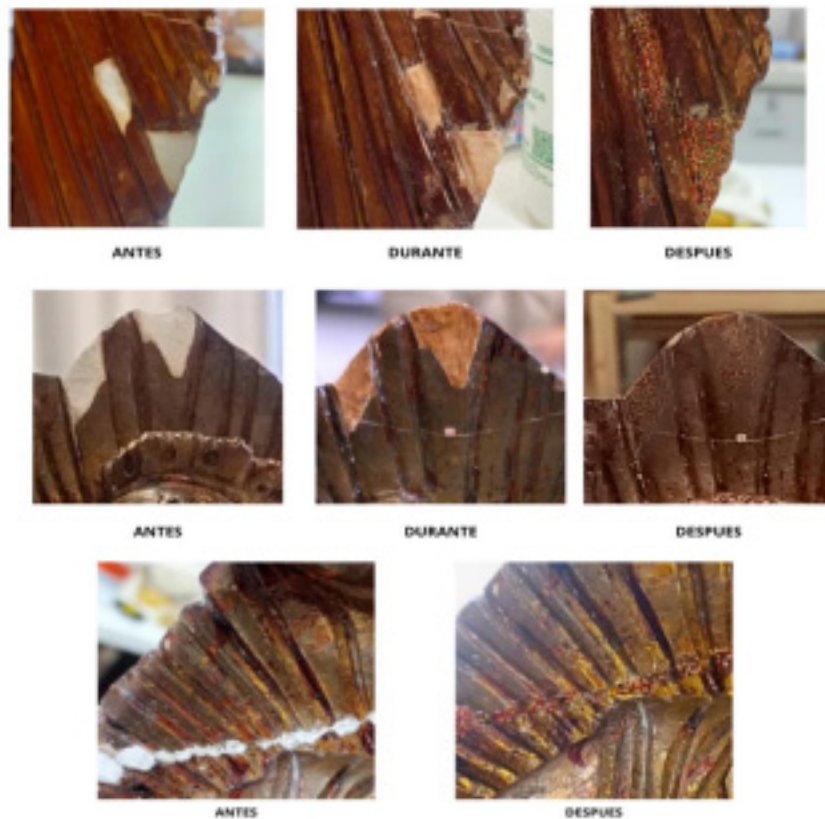
## Figura 7

*Diagrama de distribución de las tintas.*



## Figura 8

*Reintegración cromática en escultura policromada.*



**Tabla 1***Escala numérica para la evaluación de los estucos.*

1	2	3	4	5
Pésimo	Malo	Regular	Bueno	Muy Bueno

**Tablas 2 al 11***Resultados de los ensayos con estucos.*

Estuco	<b>Yeso acrílico</b>	
Criterios	Facilidad de preparación y aplicación	5
	Capacidad de empaste	4
	Cobertura	3
	Flexibilidad	3
	Tempo de secado equilibrado	3
	Adherencia al soporte	4
	Baja contracción	3
	Facilidade de lixamento e acabado superficial	4

Massa	<b>Base Acrílica para Artesanato</b>	
Criterios	Facilidad de preparación y aplicación	5
	Capacidad de empaste	2
	Cobertura	4
	Flexibilidad	2
	Tempo de secado equilibrado	2
	Adherencia al soporte	3
	Baja contracción	2
	Facilidade de lixamento e acabado superficial	4

Estuci	<b>Pasta de modelado</b>	
Criterios	Facilidad de preparación y aplicación	4
	Capacidad de empaste	5
	Cobertura	4
	Flexibilidad	4
	Tempo de secado equilibrado	4
	Adherencia al soporte	5
	Baja contracción	4
	Facilidade de lixamento e acabamento superficial	3

Estuco	<b>Masa acrílica</b>	
Criterios	Facilidad de preparación y aplicación	5
	Capacidad de empaste	5
	Cobertura	5
	Flexibilidad	3
	Tempo de secado equilibrado	4
	Adherencia al soporte	5
	Baja contracción	4
	Facilidade de lixamento e acabamento superficial	5

Estuco	<b>Masa corrida</b>	
Criterios	Facilidad de preparación y aplicación	4
	Capacidad de empaste	5
	Cobertura	5
	Flexibilidad	3
	Tempo de secado equilibrado	4
	Adherencia al soporte	4
	Baja contracción	4
	Facilidade de lixamento e acabamento superficial	5

Estuco	<b>Masa F-12</b>	
Criterios	Facilidad de preparación y aplicación	3
	Capacidad de empaste	4
	Cobertura	3
	Flexibilidad	5
	Tempo de secado equilibrado	4
	Adherencia al soporte	4
	Baja contracción	5
	Facilidade de lixamento e acabado superficial	5

Estuco	<b>Masa Oficina de Restauro</b>	
Criterios	Facilidad de preparación y aplicación	5
	Capacidad de empaste	3
	Cobertura	5
	Flexibilidad	3
	Tempo de secado equilibrado	4
	Adherencia al soporte	4
	Baja contracción	3
	Facilidade de lixamento e acabado superficial	5

Estuco	<b>PVA + metilcelulosa + Carbonato de Calcio (1:2)</b>	
criterios	Facilidad de preparación y aplicación	5
	Capacidad de empaste	1
	Cobertura	3
	Flexibilidad	4
	Tiempo de secado equilibrado	3
	Adherencia al soporte	5
	Baja contracción	4
	Facilidade de lixamento e acabado superficial	4

Estuco	<b>PVA + metilcelulosa + Carbonato de Calcio (1:1)</b>	
Criterios	Facilidad de preparación y aplicación	5
	Capacidad de empaste	1
	Cobertura	2
	Flexibilidad	4
	Tempo de secado equilibrado	3
	Adherencia al soporte	5
	Baja contracción	4
	Facilidade de lixamento e acabado superficial	4

Estuco	<b>Cola de conejo + Carbonato de Calcio</b>	
Criterios	Facilidad de preparación y aplicación	5
	Capacidad de empaste	5
	Cobertura	4
	Flexibilidad	4
	Tempo de secado equilibrado	4
	Adherencia al soporte	5
	Baja contracción	4
	Facilidade de lixamento e acabado superficial	3

**Tabla 12***Resultados del ensayo con tintas.*

<b>Tinta</b>	<b>Preparación y aplicación</b>	<b>Cobertura</b>	<b>Alteraciones cromáticas</b>	<b>Secado</b>	<b>Acabado</b>
<b>Acuarela</b>	Sencilla (diluida en alcohol etílico)	Baja,	Leves en Pasta de Modelaje, F12 y PVA + metilcelulosa	Rápido	Mate
<b>Guache</b>	Muy sencilla (agua desionizada)	Baja-media	Leves en Pasta de Modelaje, F12 y PVA + metilcelulosa	Rápido	Mate
<b>Tinta de restauración Gamblin</b>	Sencilla (alcohol isopropílico)	Baja (propia del pigmento)	Ninguna	Rápido	Mate
<b>Tinta de restauración Charbonnel</b>	Sencilla (diluida en xileno, requiere EPI)	Media	Ninguna	Moderao	Mate
<b>Pigmento Bar-niz</b>	Compleja y demandante (requiere solvente constante, uso de EPI)	Alta	Ninguna	Rápido	mATE



# Diagnóstico de las colecciones museísticas en el Centro Histórico de Lima<sup>1</sup>

Diagnosis of museum collections  
in the Centro Histórico de Lima

**José Alonso Magán Villena**

jose.magan1@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0009-0004-7559-5800>

## RESUMEN

El presente trabajo expone un diagnóstico sobre el estado de conservación de las colecciones museísticas ubicadas en el Centro Histórico de Lima (CHL), con énfasis en la vulnerabilidad de estos bienes frente a factores físicos, ambientales y humanos. El estudio identificó 34 museos en el Centro Histórico de Lima, de los cuales se visitaron 20, evaluando infraestructura, seguridad, manejo de colecciones y condiciones ambientales desde una perspectiva de conservación-restauración. Se detectó la precariedad estructural de varios inmuebles históricos, que requieren intervención urgente, así como una deficiente aplicación de medidas de conservación preventiva, reflejada en la falta de planes de gestión de riesgos, control ambiental y personal especializado. A pesar de estas limitaciones, también se identificaron buenas prácticas en algunos museos, como el uso de registros digitales, planes de emergencia y capacitaciones técnicas al personal. Estas iniciativas demuestran que, con apoyo técnico y políticas públicas efectivas, es posible mejorar la gestión de las colecciones museísticas en contextos patrimoniales complejos como el CHL. Este diagnóstico no solo visibiliza la situación actual, sino que tam-

---

<sup>1</sup> Trabajo presentado en el curso "Museología", dictado por Ana Mujica en el semestre 2025-I.

bién constituye una herramienta clave para diseñar políticas culturales que articulen esfuerzos entre el Estado, los museos y la ciudadanía. Se concluye que la conservación de los bienes culturales en Lima histórica requiere una visión integrada, que combine conocimiento técnico, voluntad institucional y participación social.

**Palabras clave:** conservación, colecciones museísticas, Centro Histórico de Lima, restauración, políticas culturales.

## ABSTRACT

This work presents a diagnosis of the conservation status of museum collections located in the Centro Histórico de Lima (CHL), with an emphasis on the vulnerability of these assets to physical, environmental, and human factors. The study identified 34 museums in the CHL, 20 of which were visited, assessing infrastructure, security, collection management, and environmental conditions from a conservation–restoration perspective. The analysis revealed structural precariousness in several historic buildings that require urgent intervention, as well as inadequate implementation of preventive conservation measures, reflected in the lack of risk management plans, environmental control, and specialized personnel. Despite these limitations, good practices were also identified in some museums, such as the use of digital records, emergency plans, and technical training for staff. These initiatives demonstrate that, with technical support and effective public policies, it is possible to improve the management of museum collections in complex heritage contexts such as the CHL. This diagnosis not only highlights the current situation but also serves as a key tool for designing cultural policies that coordinate efforts among the State, museums, and citizens. It concludes that the conservation of cultural assets in historic Lima requires an integrated approach that combines technical knowledge, institutional commitment, and social participation.

**Keywords:** conservation, museum collections, Centro Histórico de Lima, restoration, cultural policies.

## 1. Introducción

El Centro Histórico de Lima es un punto de convergencia entre la historia, la modernidad, la actividad política, las manifestaciones sociales y el dinamismo característico de la ciudad. Desde hace muchos años, se ha sido testigo de la centralización de la oferta cultural a través de los museos ubicados en esta zona. Tanto es así que las colecciones nacionales más representativas se encuentran en Lima, reflejando esta concentración cultural, como menciona Natalia Majluf (2021) en su blog.

Recorrer el Centro Histórico revela una amplia variedad de opciones culturales, que incluyen museos, exposiciones y galerías de arte. Esta extensa red museística implica, a su vez, la existencia de una gran cantidad de objetos coleccionados y exhibidos en sus diferentes salas. Sin embargo, surge la interrogante de si estas colecciones reciben una adecuada custodia, especialmente considerando la recurrente afirmación de que “en el sector cultural nunca hay suficiente presupuesto”.

Con este cuestionamiento en mente, se emprendió una visita presencial a los museos, adoptando la mirada de un Conservador-Restaurador, para evaluar el estado de conservación de las colecciones del Centro Histórico de Lima y comparar las características de estos museos con la descripción de un “museo ideal” de acuerdo a la definición y al código deontológico del ICOM para poder dar un diagnóstico sobre las colecciones.

Es importante señalar que el enfoque de este estudio es general y exploratorio. A pesar de haber visitado un número significativo de museos, la tarea de analizar a profundidad cada institución resulta titánica. No obstante, se considera que este primer acercamiento es fundamental, ya que proporciona un panorama inicial que puede servir como base para futuras investigaciones más detalladas sobre las deficiencias identificadas en este trabajo.

## 2. Antecedentes

A partir de la década de 1980 se realizaron los primeros estudios orientados a comprender la situación de los museos en el Perú. En dicho momento aún no existía el

Ministerio de Cultura, y la gestión del patrimonio recaía en el Instituto Nacional de Cultura (INC). En 1982, la Universidad Nacional Mayor de San Marcos llevó a cabo una catalogación de museos en diversas regiones del país con el objetivo de determinar cuántos existían, qué tipo de colecciones albergaban, dónde estaban ubicados y cómo eran administrados. Al año siguiente, en 1983, el INC, en coordinación con el Banco Central de Reserva (BCR) y la UNESCO, elaboró un diagnóstico nacional que reveló serias deficiencias logísticas: ausencia de una política museal clara, presupuestos insuficientes y carencia de actividades de registro, catalogación y conservación de las colecciones (Castrillón, 1990).

En esa época, los museos más reconocidos eran los de carácter arqueológico, mientras que los demás permanecían desatendidos. Asimismo, no se aplicaban criterios museográficos ni existían programas de museología que fomentaran la educación o la capacitación especializada.

En 1991 se conformó una comisión encargada de elaborar un nuevo diagnóstico sobre la situación de los museos en el Perú, cuyo resultado fue la propuesta de la ley que dio origen, al año siguiente, al Sistema Nacional de Museos del Estado Martínez. Posteriormente, en 2002, la Dirección General del Sistema Nacional de Museos del Estado identificó la existencia de 235 museos en el país, los cuales fueron clasificados según su ubicación y tipo de colección museográfica.

En 2012, la Dirección de Museos y Bienes Muebles del recientemente creado Ministerio de Cultura realizó un nuevo diagnóstico nacional, en el que se detectaron problemas relacionados con la exposición y almacenamiento de las colecciones, las cuales se encontraban en ambientes inseguros y con escaso mantenimiento. También se evidenció la falta de personal capacitado y la inexistencia de inventarios o registros completos. (Fedora, 2002).

Finalmente, en 2014, el Ministerio de Cultura evaluó 53 museos del país con el propósito de conocer su estado actual y sentar las bases del Plan Nacional de Museos. Este diagnóstico puso en evidencia deficiencias en infraestructura, servicios

básicos, conservación, seguridad y gestión. Muchos museos operaban en edificios inadecuados, sin control ambiental ni personal especializado. Solo una pequeña parte de las colecciones estaba en exhibición, mientras los depósitos presentaban problemas de espacio y mantenimiento. Además, se registró escasa accesibilidad, ausencia de programas educativos y una distribución presupuestal ineficiente (Ministerio de Cultura [MINCUL], 2015).

En conclusión, este recuento histórico demuestra que, en términos generales, persistieron los mismos problemas identificados desde la década de 1980: falta de políticas culturales coherentes, recursos limitados y personal insuficiente para garantizar la adecuada conservación y gestión del patrimonio museístico nacional.

### **3. Estado de la Cuestión**

#### **3.1. ¿Qué es el Centro Histórico y qué territorio abarca?**

Antes de que el Centro Histórico de Lima fuese reconocido como tal, en 1961 se creó la Junta Deliberante de Lima, un grupo de arquitectos encargado de determinar qué monumentos, espacios y edificios debían ser considerados patrimonio y cuáles debían conservarse. En 1988, la UNESCO declaró el Convento de San Francisco como Patrimonio de la Humanidad. Posteriormente, en 1991, la organización amplió esta designación para incluir el Cercado de Lima, parte de Barrios Altos y parte del distrito del Rímac (Unesco: World Heritage Convention website).

Los límites del Centro Histórico de Lima están definidos de la siguiente manera: al norte, el Convento de Los Descalzos; al sur, la Plaza Francia y la Casona de San Marcos; al este, la Quinta Heeren; y al oeste, el Convento de Santa Rosa y el Santuario del Señor de los Milagros, como se observa en la Figura 1.



## Figura 2

*Mapa que ubica los museos identificados en el Centro Histórico de Lima.*



*Nota:* Los nombres de museos en gris son los museos que no se han visitado por diferentes motivos. Intervenido digitalmente. Imagen original tomada de Chacón (2005).

**Figura 3<sup>2</sup>**

*Tipología de los museos visitados.*



Asimismo, se ha revisado el código deontológico de un museo ideal con el objetivo de evaluar en qué medida este “modelo ideal” se refleja en la realidad de los museos limeños. Para ello, se diseñó un cuestionario y se realizaron visitas presenciales a cada uno de los museos. Durante estas visitas, se sostuvo conversaciones con el personal a cargo de la atención al público. En algunos casos, los interlocutores fueron guías, mientras que en otros fueron miembros del personal de seguridad, dado que eran los únicos disponibles en ese momento.

### 3.3. Código deontológico del ICOM: principios para una gestión responsable

Según el código deontológico del ICOM (2017) existen ocho principios para una gestión responsable de un museo: (1) Un museo tiene la responsabilidad de proteger, documentar y difundir su colección, (2) Un museo debe cuidar de esta colección para ponerla al servicio de la comunidad debido a que un museo tiene que ser un agente de desarrollo social, (3) La colección que posee un museo debe

2 Desde la figura 3, todas las imágenes han sido tomadas por el autor del artículo, y las tablas son de elaboración propia.

ser investigada para profundizar en sus conocimientos o crear nuevo conocimiento, (4) Un museo debe reconocer y darle valor a la colección. reconocer su aporte educativo y aportar en la gestión del patrimonio, (5) Un museo también puede ofrecer servicios como por ejemplo, menciona el código, un museo puede ofrecer los servicios de autenticación y tasación de una obra de arte.

Siguiendo el mismo código: (6) Un museo trabaja en comunidad y para la comunidad, debido a que la nueva museología concibe a los museos como un agente de cambio y desarrollo cultural. En donde el enfoque del museo ya no es coleccionar y exhibir su colección sino aportar a la sociedad. Y si el museo se sirve de la sociedad tiene que trabajar junto con ella para poder hacerlos parte del proyecto museístico, (7) Un museo siempre debe trabajar bajo las normas legales. Y toda su colección debe provenir de lugares autorizados, de coleccionistas o donantes que tengan todos sus papeles en regla. Finalmente, (8) Un museo debe trabajar con profesionales. Estos profesionales deben estar acordes a los principios y valores que maneja el museo.

#### **4. Metodología**

Una vez establecidos los principios que definen un “museo ideal”, estos fueron adaptados en un cuadro esquemático que permite evaluar su cumplimiento en los museos visitados. En este esquema, se determinó si cada museo cumple, no cumple o cumple parcialmente con dichos principios, como se muestra en la Tabla 1. El método empleado consistió en realizar visitas presenciales a los museos seleccionados con el fin de calificarlos de acuerdo con la tabla de criterios establecida. Posteriormente, se cuantificaron los resultados para determinar cuántos museos cumplen o no con los requisitos propuestos. Finalmente, los datos obtenidos fueron analizados numéricamente con el propósito de identificar tendencias. Dado que esta investigación busca medir y comparar el grado de cumplimiento de los parámetros definidos por el ICOM para los museos, se enmarca dentro de un enfoque cuantitativo.

**Tabla 1**

*Cuestionario.*

Funciones	Cumple	No cumple	Cumple a medias
Posee una misión y Visión			
Posee un local adecuado para albergar la colección			
Permite el acceso a todo el público			
Es sustentable			
Posee sus normas y protocolos por escrito			
Trabaja con profesionales			
Posee un equipo de conservación- restauración			
Posee planes de conservación preventiva			
Realiza investigación de sus colecciones			
Comparte sus hallazgos con la comunidad			
Realiza actividades que involucran a la comunidad cercana			

El cuadro esquemático se compuso en función a una serie de interrogantes, se trata de preguntas generales, ya que el propósito de este estudio no es analizar en detalle los trabajos internos o la composición de los proyectos específicos de cada museo. En cambio, este trabajo busca ser un primer acercamiento a la situación general de los museos del Centro Histórico de Lima, permitiendo así una visión panorámica de su estado actual. Es fundamental partir de un enfoque amplio y básico para, posteriormente, identificar qué aspectos requieren una investigación más profunda y detallada. Este diagnóstico inicial servirá como base para futuras indagaciones que puedan abordar con mayor precisión las problemáticas y oportunidades en la gestión museística.

Como primer punto a analizar dentro este enfoque se encuentra la misión y visión de los museos: al igual que cualquier institución, un museo debe tener claramente definido su carácter, su identidad institucional y su misión. Esto se encuentra estipulado en el primer principio del código deontológico. Un segundo factor fundamental es la disposición de un local adecuado para albergar la colección: los principios 1 y 2 del código deontológico establecen que un museo debe garantizar

la seguridad y conservación de los objetos que custodia, así como facilitar su acceso al público. Por ello, se evaluó si los museos cuentan con instalaciones apropiadas para albergar sus colecciones de manera segura.

Otro factor importante fue la accesibilidad para todo público: esta categoría analiza si los horarios de atención permiten la visita de la mayor cantidad posible de personas. Además, considera si los museos cuentan con las condiciones necesarias para que las personas con dificultades de movilidad puedan acceder a la totalidad de la colección o si, por el contrario, enfrentan limitaciones debido a la presencia de escaleras o salas inaccesibles. Asimismo, se evaluó también la sustentabilidad: según la definición del Consejo Internacional de Museos (ICOM), los museos deben ser instituciones permanentes y sin fines de lucro. A partir de esta premisa, surge la inquietud sobre si algunos museos del Centro Histórico de Lima enfrentan el riesgo de cierre debido a la falta de presupuesto.

Por otro lado, se examinaron también las normas y protocolos escritos: el código deontológico enfatiza constantemente la importancia de documentar todas las normas y procedimientos. Esto permite evitar improvisaciones en la gestión y operación del museo, garantizando su funcionamiento estructurado y eficiente. Se tomó en cuenta también el equipo profesional multidisciplinario: se evaluó si los museos cuentan con un equipo profesional diverso, más allá del personal de seguridad y los guías. En diversas visitas, se ha observado que, en algunos casos, estos son los únicos trabajadores visibles en la atención al público.

Se verificó además el equipo de conservación-restauración: se consultó sobre la existencia de un equipo permanente de conservación y restauración en cada museo. A pesar de la importancia estratégica de estos profesionales para la preservación del patrimonio, su presencia en los museos de Lima no siempre es evidente. Se consultaron los planes de conservación preventiva: independientemente de la presencia de un conservador-restaurador en el museo, se analizó si existen estrategias de conservación preventiva para garantizar la seguridad y preservación de la colección.

Del mismo modo, se evaluó el nivel de investigación con las colecciones: Los principios 3 y 4 del código deontológico destacan la importancia de que los museos profundicen en el conocimiento de sus colecciones y generen nuevo conocimiento. Se evaluó si estas instituciones realizan investigaciones de manera constante. Así como también se estimó la divulgación de hallazgos: se examinó si los resultados de las investigaciones se comparten con la comunidad de manera abierta o si, por el contrario, quedan restringidos a un grupo reducido y privado. Por último, se tomaron en cuenta las actividades comunitarias realizadas por los museos: se exploró si los museos, además de exhibir sus colecciones, desarrollan actividades dirigidas a la comunidad cercana. Estas iniciativas pueden contribuir a que el museo sea más conocido, influyente y relevante para su entorno.

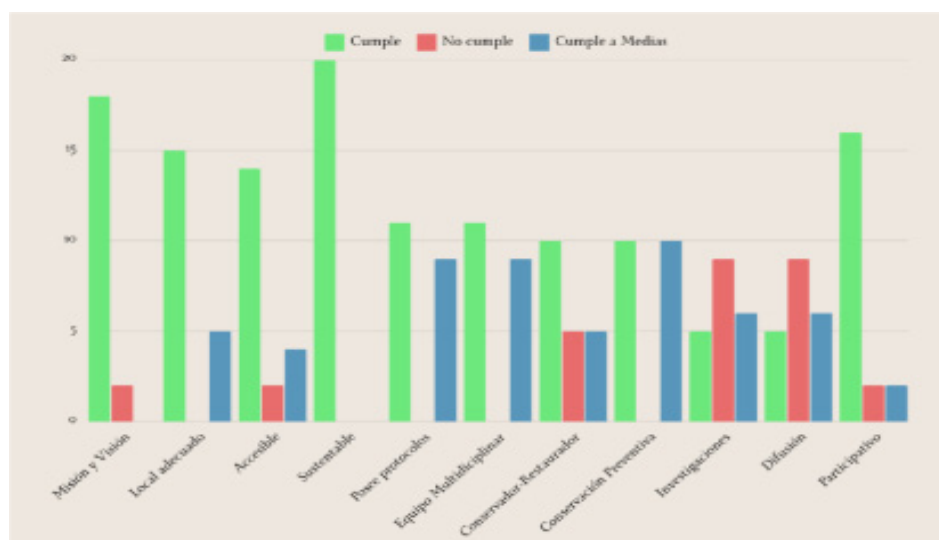
Cabe mencionar que durante las visitas a los 20 museos se observaron distintas dinámicas de atención al público. En muchos casos, las entrevistas se realizaron con el personal disponible en el momento, generalmente guías o agentes de seguridad, ya que las visitas se efectuaron los fines de semana, cuando no siempre hay guías presentes. Especialmente los domingos, en algunos museos solo el personal de seguridad atendía al público desde la entrada, lo que obligaba a realizar los recorridos de forma autónoma y sin orientación.

## **5. Resultados**

En cuanto a los resultados estadísticos, a partir de las entrevistas realizadas, se elaboró un cuadro en el que se sintetizan los datos obtenidos. En este cuadro se pueden identificar cuáles son los principios museológicos que se cumplen con mayor frecuencia y cuáles son las deficiencias más recurrentes en los museos evaluados. Estos resultados se presentan en la Tabla 2.

**Tabla 2**

*Resultados de las encuestas.*



Lo primero que resalta en los resultados es que todos los museos visitados son sustentables en el sentido de que reciben financiamiento constante por parte de alguna entidad mayor. Esto garantiza su permanencia y evita que enfrenten riesgos de cierre por falta de recursos. En cuanto a la misión y visión institucional, la mayoría de los museos cuentan con estos lineamientos claramente definidos e incluso los presentan en sus sitios web oficiales.

Otro aspecto recurrente es el carácter participativo de muchos museos, los cuales organizan talleres dirigidos a niños y adultos. Estas actividades no solo promueven la interacción con el público, sino que también fomentan el conocimiento de las instalaciones y colecciones del museo. Sin embargo, una deficiencia frecuente es la escasa producción de investigaciones dentro de los museos como instituciones, así como la limitada difusión de sus hallazgos. Esta situación podría interpretarse como una estrategia de seguridad destinada a proteger la integridad de las colecciones y la información, evitando posibles riesgos derivados de un acceso indiscriminado a ciertos datos.

El análisis también revela dos coincidencias significativas. La primera es que los museos que cuentan con un equipo multidisciplinario son, a su vez, aquellos

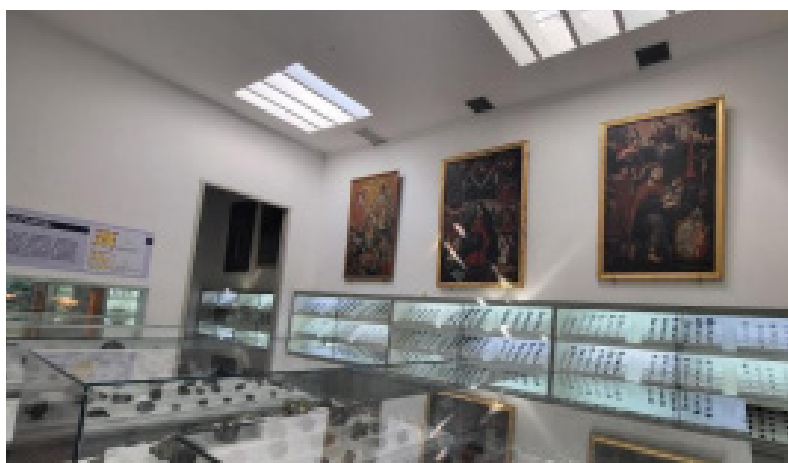
que poseen protocolos escritos. Esto es coherente, ya que suelen ser instituciones de mayor tamaño y trayectoria, lo que les ha permitido establecer métodos de trabajo estructurados y destinar un mayor presupuesto a la contratación de personal especializado.

La segunda coincidencia es que los museos que cuentan con un conservador-restaurador también presentan sistemas de conservación preventiva más desarrollados. Si bien todos los museos implementan medidas básicas de conservación, como la instalación de extintores, cámaras de seguridad y personal de vigilancia en la entrada, aquellos con un equipo especializado disponen de recursos más avanzados. Estos incluyen áreas climatizadas, termohigrómetros, deshumidificadores y sistemas de videovigilancia en cada sala, lo que permite una mejor preservación de sus colecciones.

Por otro lado, un ejemplo dentro de las deficiencias encontradas se observa en el Museo Ángel Castillo y en el Museo de la Numismática. Durante una de las visitas realizadas a las 4 de la tarde, se evidenció que la luz solar atraviesa las teatinas superiores y las ventanas laterales, incidiendo directamente sobre algunas pinturas, como se muestra en las Figuras 4 y 5. Esta exposición prolongada a la radiación solar puede acelerar el deterioro de las obras, lo que resalta la necesidad de medidas de control lumínico más efectivas en estos espacios.

#### **Figura 4**

*Museo Andrés del Castillo.*



## Figura 5

*Museo Numismático del Perú.*



Asimismo, el acceso del público a los museos presenta algunas limitaciones significativas. Durante mis visitas, realizadas los fines de semana—días de mayor afluencia de visitantes—, observé restricciones en los horarios de atención y en la disponibilidad de guías, lo que afecta la calidad de la experiencia educativa y cultural.

Un ejemplo de estas limitaciones se presenta en el museo de la Casona de San Marcos, cuya atención está restringida de lunes a viernes. Esta política impide que las personas con horarios de oficina puedan visitarlo, lo que reduce su alcance y accesibilidad para un sector importante de la población, como se observa en la Figura 6. Si un museo no abre sus puertas los sábados y domingos, quienes trabajan en horarios regulares difícilmente tendrán la oportunidad de conocerlo.

## Figura 6

*Horarios de los museos en el Centro Cultural de San Marcos.*



Otro aspecto a considerar es la accesibilidad en los museos ubicados en inmuebles históricos. Debido a su antigüedad, muchos de estos edificios carecen de ascensores u otras infraestructuras que faciliten el acceso a los pisos superiores para personas con movilidad reducida.

Un caso representativo es el Museo Héroes del Morro de Arica, donde la sala más importante de la colección se encuentra en el segundo piso y solo es accesible a través de una escalera empinada, como se observa en la Figura 7. Esto impide que personas con movilidad reducida puedan disfrutar de las obras exhibidas en este nivel, lo que representa una barrera significativa para la inclusión y el acceso equitativo a la cultura.

## Figura 7

*Escaleras de los museos en casonas históricas.*



*Nota.* Museo Héroes del Morro de Arica (Izquierda) y Museo Naval Casa-Grau (Derecha)

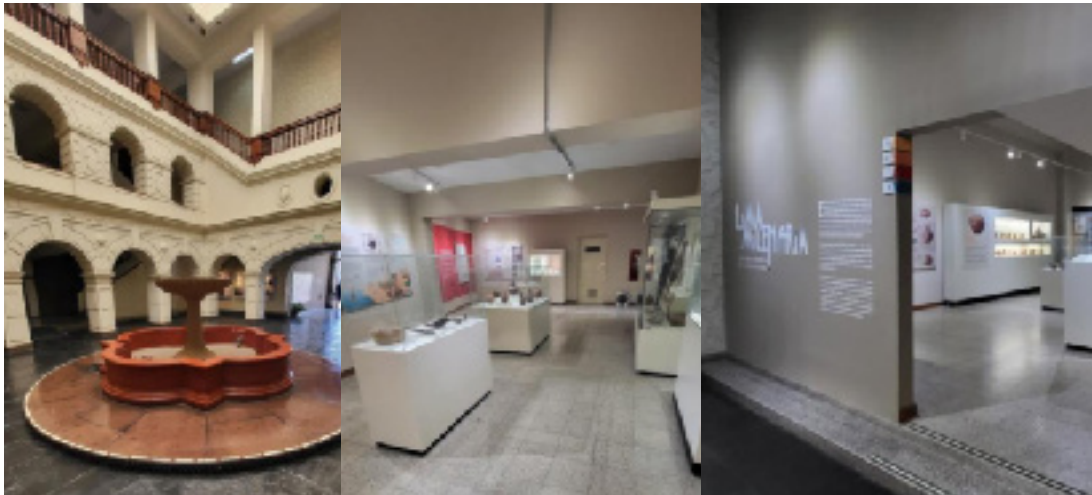
Además, los días domingos la cantidad de guías en los museos es menor, lo que limita la posibilidad de conocer las colecciones de manera más detallada y enriquecedora. Esta reducción en el personal afecta la experiencia educativa y disminuye el acceso a información clave sobre las exhibiciones.

En cuanto a la disponibilidad de información sobre las colecciones, se observa que esta podría ser más accesible para el público. Algunas instituciones adoptan un enfoque más reservado y restringen la difusión de información sobre sus piezas. Un ejemplo de ello es el Museo Josefina Ramos de Cox, que cuenta con una exposición relativamente pequeña, pero al mismo tiempo desarrolla múltiples trabajos de conservación e investigación. Sin embargo, estos esfuerzos no son visibles dentro del museo ni se comunican al público, como se observa en la Figura 8.

Este hermetismo podría explicarse como una estrategia de seguridad, destinada a proteger información sensible y evitar que ciertos datos caigan en manos inadecuadas. No obstante, una mayor transparencia en la divulgación de los resultados de investigación y conservación podría enriquecer la experiencia del visitante y fortalecer el rol educativo de la institución.

## Figura 8

*Museo Josefina Ramos de Cox.*



Finalmente, se identificó la falta de equipos interdisciplinarios en los museos, lo que limita el desarrollo de proyectos que amplíen el alcance educativo y la renovación museográfica. La ausencia de especialistas en diversas áreas restringe la gestión, interpretación y divulgación del patrimonio, afectando la actualización de las exhibiciones y manteniendo las colecciones estáticas. Una visión más amplia y colaborativa permitiría modernizar las exposiciones, mejorar la experiencia del público y fortalecer el papel de los museos como espacios de aprendizaje.

## 6. Conclusiones

El diagnóstico sobre el estado de las colecciones en los museos del Centro Histórico de Lima indica que, en general, las piezas exhibidas se encuentran en buenas condiciones, aunque algunas presentan leves deterioros que evidencian la necesidad de fortalecer las estrategias de preservación.

También se recomienda evaluar el estado de las obras no expuestas, cuya conservación podría diferir. Si bien las salas museográficas reciben mantenimiento constante, persisten deficiencias en la aplicación de medidas de conservación preventiva que podrían afectar la durabilidad de las colecciones a largo plazo.

## Referencias bibliográficas

- Castrillón, A. (1990) *Análisis y Diagnóstico de los Museos Peruanos*. Separata.
- Chacón, C. (22 de junio de 2005). *Plano del Centro Histórico de Lima*. Wikipedia. [https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Plano\\_del\\_centro\\_historico\\_de\\_lima.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Plano_del_centro_historico_de_lima.jpg)
- ICOM. (2017). Código de Deontología del ICOM para Museos. Recuperado el 09/02/2025. <https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/ICOM-codigo-Es-web-1.pdf>
- Majluf, N. (29 de julio 2021). Política de Museo. Trama, espacio de crítica y debate. Recuperado el 09/03/2025. <https://tramacritica.pe/perspectivas/2021/07/29/politica-de-museo/#:~:text=Quienes%20hemos%20trabajado%20en%20museos,%C2%ABSal%C3%B3n%20Dorado%C2%BB>.
- Martínez, F. (2002) *Perfil de catastro y situación de los museos en el Perú*. Lima: Instituto Nacional de Cultura. <https://repositorio.cultura.gob.pe/handle/CULTURA/63>
- Ministerio de Cultura. (2015). *Diagnóstico de Los Museos del Ministerio de Cultura*. Dirección de Investigación y Planificación Museológica. <https://museos.cultura.pe/sites/default/files/publicaciones/pdf/Diagnostico%20de%20los%20Museos%20del%20Ministerio%20de%20Cultura.pdf>
- United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization [UNESCO]. (s.f). *Historic Centre of Lima*. <https://whc.unesco.org/en/list/500>

## Anexos

### Anexo 1

*Museo Central de Reserva del Perú.*

Funciones	Cumple	No cumple	Cumple a medias
Posee una misión y Visión	✓		
Posee un local adecuado para albergar la colección	✓		
Permite el acceso a todo el público	✓		
Es sustentable	✓		
Posee sus normas y protocolos por escrito	✓		
Trabaja con profesionales	✓		
Posee un equipo de conservación- restauración	✓		
Posee planes de conservación preventiva	✓		
Realiza investigación de sus colecciones	✓		
Comparte sus hallazgos con la comunidad	✓		
Realiza actividades que involucran a la comunidad cercana	✓		

### Anexo 2

*Museo de sitio Bodega y Cuadra.*

Funciones	Cumple	No cumple	Cumple a medias
Posee una misión y Visión	✓		
Posee un local adecuado para albergar la colección	✓		
Permite el acceso a todo el público			✓
Es sustentable	✓		
Posee sus normas y protocolos por escrito	✓		
Trabaja con profesionales	✓		
Posee un equipo de conservación- restauración	✓		
Posee planes de conservación preventiva	✓		
Realiza investigación de sus colecciones		✓	
Comparte sus hallazgos con la comunidad		✓	
Realiza actividades que involucran a la comunidad cercana	✓		

### Anexo 3

*Museo del convento de San Francisco.*

Funciones	Cumple	No cumple	Cumple a medias
Posee una misión y Visión	✓		
Posee un local adecuado para albergar la colección			✓
Permite el acceso a todo el público			✓
Es sustentable	✓		
Posee sus normas y protocolos por escrito			✓
Trabaja con profesionales	✓		
Posee un equipo de conservación- restauración			✓
Posee planes de conservación preventiva			✓
Realiza investigación de sus colecciones			✓
Comparte sus hallazgos con la comunidad			✓
Realiza actividades que involucran a la comunidad cercana	✓		

## Anexo 4

### *Museo Naval Casa Garu.*

Funciones	Cumple	No cumple	Cumple a medias
Posee una misión y Visión	✓		
Posee un local adecuado para albergar la colección	✓		
Permite el acceso a todo el público			✓
Es sustentable	✓		
Posee sus normas y protocolos por escrito	✓		
Trabaja con profesionales			✓
Posee un equipo de conservación- restauración		✓	
Posee planes de conservación preventiva			✓
Realiza investigación de sus colecciones		✓	
Comparte sus hallazgos con la comunidad		✓	
Realiza actividades que involucran a la comunidad cercana	✓		

## Anexo 5

### *Museo de Sitio Parque de la Muralla.*

Funciones	Cumple	No cumple	Cumple a medias
Posee una misión y Visión		✓	
Posee un local adecuado para albergar la colección			✓
Permite el acceso a todo el público	✓		
Es sustentable	✓		
Posee sus normas y protocolos por escrito			✓
Trabaja con profesionales			✓
Posee un equipo de conservación- restauración		✓	
Posee planes de conservación preventiva			✓
Realiza investigación de sus colecciones		✓	
Comparte sus hallazgos con la comunidad		✓	
Realiza actividades que involucran a la comunidad cercana			✓

## Anexo 6

### *Palacio Arzobispal de Lima.*

Funciones	Cumple	No cumple	Cumple a medias
Posee una misión y Visión	✓		
Posee un local adecuado para albergar la colección	✓		
Permite el acceso a todo el público			✓
Es sustentable	✓		
Posee sus normas y protocolos por escrito	✓		
Trabaja con profesionales	✓		
Posee un equipo de conservación- restauración	✓		
Posee planes de conservación preventiva	✓		
Realiza investigación de sus colecciones	✓		
Comparte sus hallazgos con la comunidad			✓
Realiza actividades que involucran a la comunidad cercana	✓		

## Anexo 7

### *Museo Convento de Santo Domingo.*

Funciones	Cumple	No cumple	Cumple a medias
Posee una misión y Visión	✓		
Posee un local adecuado para albergar la colección	✓		
Permite el acceso a todo el público			✓
Es sustentable	✓		
Posee sus normas y protocolos por escrito	✓		
Trabaja con profesionales	✓		
Posee un equipo de conservación- restauración	✓		
Posee planes de conservación preventiva	✓		
Realiza investigación de sus colecciones			✓
Comparte sus hallazgos con la comunidad			✓
Realiza actividades que involucran a la comunidad cercana	✓		

## Anexo 8

### *Museo de los Combatientes del Morro de Arica.*

Funciones	Cumple	No cumple	Cumple a medias
Posee una misión y Visión	✓		
Posee un local adecuado para albergar la colección			✓
Permite el acceso a todo el público		✓	
Es sustentable	✓		
Posee sus normas y protocolos por escrito			✓
Trabaja con profesionales		✓	
Posee un equipo de conservación- restauración		✓	
Posee planes de conservación preventiva			✓
Realiza investigación de sus colecciones		✓	
Comparte sus hallazgos con la comunidad		✓	
Realiza actividades que involucran a la comunidad cercana		✓	

## Anexo 9

### *Museo Etnográfico Amazónico.*

Funciones	Cumple	No cumple	Cumple a medias
Posee una misión y Visión	✓		
Posee un local adecuado para albergar la colección	✓		
Permite el acceso a todo el público	✓		
Es sustentable	✓		
Posee sus normas y protocolos por escrito			✓
Trabaja con profesionales			✓
Posee un equipo de conservación- restauración		✓	
Posee planes de conservación preventiva			✓
Realiza investigación de sus colecciones		✓	
Comparte sus hallazgos con la comunidad			✓
Realiza actividades que involucran a la comunidad cercana	✓		

## Anexo 10

### *Museo Señor de los Milagros.*

Funciones	Cumple	No cumple	Cumple a medias
Posee una misión y Visión	✓		
Posee un local adecuado para albergar la colección	✓		
Permite el acceso a todo el público	✓		
Es sustentable	✓		
Posee sus normas y protocolos por escrito	✓		
Trabaja con profesionales	✓		
Posee un equipo de conservación- restauración	✓		
Posee planes de conservación preventiva	✓		
Realiza investigación de sus colecciones	✓		
Comparte sus hallazgos con la comunidad			✓
Realiza actividades que involucran a la comunidad cercana			✓

## Anexo 11

### *Museo de Arqueología Josefina Ramos de Cox.*

Funciones	Cumple	No cumple	Cumple a medias
Posee una misión y Visión	✓		
Posee un local adecuado para albergar la colección	✓		
Permite el acceso a todo el público			✓
Es sustentable	✓		
Posee sus normas y protocolos por escrito	✓		
Trabaja con profesionales	✓		
Posee un equipo de conservación- restauración	✓		
Posee planes de conservación preventiva	✓		
Realiza investigación de sus colecciones	✓		
Comparte sus hallazgos con la comunidad	✓		
Realiza actividades que involucran a la comunidad cercana	✓		

## Anexo 12

### *Pinacoteca Municipal Ignacio Merino.*

Funciones	Cumple	No cumple	Cumple a medias
Posee una misión y Visión	✓		
Posee un local adecuado para albergar la colección	✓		
Permite el acceso a todo el público	✓		
Es sustentable	✓		
Posee sus normas y protocolos por escrito	✓		
Trabaja con profesionales	✓		
Posee un equipo de conservación- restauración	✓		
Posee planes de conservación preventiva	✓		
Realiza investigación de sus colecciones			✓
Comparte sus hallazgos con la comunidad			✓
Realiza actividades que involucran a la comunidad cercana	✓		

### Anexo 13

#### *Casa de la Cultura Criolla.*

Funciones	Cumple	No cumple	Cumple a medias
Posee una misión y Visión	✓		
Posee un local adecuado para albergar la colección	✓		
Permite el acceso a todo el público	✓		
Es sustentable	✓		
Posee sus normas y protocolos por escrito			✓
Trabaja con profesionales			✓
Posee un equipo de conservación- restauración		✓	
Posee planes de conservación preventiva			✓
Realiza investigación de sus colecciones		✓	
Comparte sus hallazgos con la comunidad		✓	
Realiza actividades que involucran a la comunidad cercana	✓		

### Anexo 14

#### *Museo Municipal del Tetaro.*

Funciones	Cumple	No cumple	Cumple a medias
Posee una misión y Visión		✓	
Posee un local adecuado para albergar la colección	✓		
Permite el acceso a todo el público	✓		
Es sustentable	✓		
Posee sus normas y protocolos por escrito			✓
Trabaja con profesionales	✓		
Posee un equipo de conservación- restauración		✓	
Posee planes de conservación preventiva			✓
Realiza investigación de sus colecciones		✓	
Comparte sus hallazgos con la comunidad		✓	
Realiza actividades que involucran a la comunidad cercana	✓		

### Anexo 15

#### *Museo de la Plaza de Acho.*

Funciones	Cumple	No cumple	Cumple a medias
Posee una misión y Visión	✓		
Posee un local adecuado para albergar la colección			✓
Permite el acceso a todo el público			✓
Es sustentable	✓		
Posee sus normas y protocolos por escrito			✓
Trabaja con profesionales			✓
Posee un equipo de conservación- restauración			✓
Posee planes de conservación preventiva			✓
Realiza investigación de sus colecciones			✓
Comparte sus hallazgos con la comunidad			✓
Realiza actividades que involucran a la comunidad cercana	✓		

## Anexo 16

### *Centro Cultural de San Marcos.*

Funciones	Cumple	No cumple	Cumple a medias
Posee una misión y Visión	✓		
Posee un local adecuado para albergar la colección	✓		
Permite el acceso a todo el público		✓	
Es sustentable	✓		
Posee sus normas y protocolos por escrito	✓		
Trabaja con profesionales	✓		
Posee un equipo de conservación- restauración	✓		
Posee planes de conservación preventiva	✓		
Realiza investigación de sus colecciones			✓
Comparte sus hallazgos con la comunidad	✓		
Realiza actividades que involucran a la comunidad cercana	✓		

## Anexo 17

### *Museo Numismático del Perú.*

Funciones	Cumple	No cumple	Cumple a medias
Posee una misión y Visión	✓		
Posee un local adecuado para albergar la colección	✓		
Permite el acceso a todo el público		✓	
Es sustentable	✓		
Posee sus normas y protocolos por escrito	✓		
Trabaja con profesionales			✓
Posee un equipo de conservación- restauración			✓
Posee planes de conservación preventiva			✓
Realiza investigación de sus colecciones		✓	
Comparte sus hallazgos con la comunidad		✓	
Realiza actividades que involucran a la comunidad cercana		✓	

## Anexo 18

### *Museo Andrés del Castillo.*

Funciones	Cumple	No cumple	Cumple a medias
Posee una misión y Visión	✓		
Posee un local adecuado para albergar la colección	✓		
Permite el acceso a todo el público	✓		
Es sustentable	✓		
Posee sus normas y protocolos por escrito	✓		
Trabaja con profesionales	✓		
Posee un equipo de conservación- restauración	✓		
Posee planes de conservación preventiva			✓
Realiza investigación de sus colecciones	✓		
Comparte sus hallazgos con la comunidad	✓		
Realiza actividades que involucran a la comunidad cercana	✓		

## Anexo 19

### *Museo Nacional Afroperuano del Perú.*

Funciones	Cumple	No cumple	Cumple a medias
Posee una misión y visión	✓		
Posee un local adecuado para albergar la colección	✓		
Permite el acceso a todo el público	✓		
Es sustentable	✓		
Posee sus normas y protocolos por escrito			✓
Trabaja con profesionales			✓
Posee un equipo de conservación- restauración		✓	
Posee planes de conservación preventiva			✓
Realiza investigación de sus colecciones		✓	
Comparte sus hallazgos con la comunidad		✓	
Realiza actividades que involucran a la comunidad cercana	✓		

## Anexo 20

### *Museo Municipal Prehispánico.*

Funciones	Cumple	No cumple	Cumple a medias
Posee una misión y visión	✓		
Posee un local adecuado para albergar la colección			✓
Permite el acceso a todo el público	✓		
Es sustentable	✓		
Posee sus normas y protocolos por escrito			✓
Trabaja con profesionales			✓
Posee un equipo de conservación- restauración		✓	
Posee planes de conservación preventiva			✓
Realiza investigación de sus colecciones			✓
Comparte sus hallazgos con la comunidad			✓
Realiza actividades que involucran a la comunidad cercana	✓		





**Escuela Profesional de Filosofía**



# Cuerpos sin alma, almas sin cuerpo: ontología del ser en las películas de Mamoru Oshii: *Ghost in the shell* (1995) y su secuela *Innocence* (2004)<sup>1</sup>

Bodies Without Soul, Souls Without Body: The  
Ontology of Being in Mamoru Oshii's Films *Ghost in  
the Shell* (1995) and Its Sequel *Innocence* (2004)

Claudia Alejandra Díaz Rodríguez

claudia.diaz6@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0009-0000-9920-0122>

## RESUMEN

El presente trabajo analiza la crisis ontológica de la identidad humana en las películas *Ghost in the Shell* (1995) y *Innocence* (2004) de Mamoru Oshii. A través de un enfoque filosófico que incluye a Descartes, Husserl, Merleau-Ponty y Žižek, se examina cómo la fusión entre cuerpo y tecnología disuelve las nociones clásicas de sujeto, conciencia y autenticidad. La protagonista, Motoko Kusanagi, encarna el dilema del ser posthumano: una conciencia atrapada en un cuerpo artificial y en un mundo donde la memoria y la experiencia pueden ser manipuladas. El "ghost" deja de ser un alma esencial para convertirse en un síntoma de la fractura subjetiva dentro del régimen técnico. Así, Oshii plantea que la subjetividad contemporánea ya no se sostiene en el cuerpo ni en la conciencia, sino en una red inestable de relaciones que redefine lo que significa "ser" en la era digital.

**Palabras clave:** ontología del ser, identidad, posthumanismo, cuerpo, conciencia.

---

<sup>1</sup> Trabajo presentado en el curso "Ontología" dictado por Roberto Katayama en el semestre 2025-I.

## ABSTRACT

The present study examines the ontological crisis of human identity in Mamoru Oshii's films *Ghost in the Shell* (1995) and *Innocence* (2004). Through a philosophical approach that draws on Descartes, Husserl, Merleau-Ponty, and Žižek, the study explores how the fusion between body and technology dissolves classical notions of subjectivity, consciousness, and authenticity. The protagonist, Motoko Kusanagi, embodies the dilemma of the posthuman condition: a consciousness trapped in an artificial body within a world where memory and experience can be manipulated. The “ghost” ceases to be an essential soul and instead becomes a symptom of subjective fracture under the technological regime. Oshii thus suggests that contemporary subjectivity is no longer grounded in the body or consciousness, but in an unstable network of relations that redefines what it means to “be” in the digital age.

**Keywords:** ontology of being; identity; posthumanism; body; consciousness.

## 1. Introducción

En la era contemporánea, la relación entre humanidad y tecnología ha dejado de ser meramente instrumental para convertirse en un terreno ontológico: ya no se trata de cómo usamos las máquinas, sino de cómo ellas reconfiguran lo que somos. Las películas *Ghost in the Shell* (1995) y *Ghost in the Shell 2: Innocence* (2004), dirigidas por Mamoru Oshii, abren un espacio de reflexión donde los límites entre cuerpo, conciencia y técnica se disuelven, revelando la fragilidad de las nociones clásicas de identidad y subjetividad. En un universo donde la memoria puede ser implantada y el cuerpo sustituido por prótesis cibernéticas, la pregunta por el ser humano se vuelve más radical: ¿qué permanece de “lo humano” cuando todo soporte biológico y biográfico ha sido tecnológicamente intervenido?

Este trabajo aborda la crisis del sujeto en *Ghost in the Shell* desde una perspectiva ontológica y fenomenológica, articulando el pensamiento de Descartes, Husserl, Merleau-Ponty, Ricoeur y Žižek. A través de estos marcos teóricos se examina

cómo Oshii presenta un sujeto fracturado, posthumano, atrapado entre la red y la carne, cuya conciencia —el llamado “ghost”— ya no garantiza autenticidad ni interioridad, sino que se convierte en un síntoma de la tecnificación del ser.

Lejos de ofrecer una visión distópica simplista, las películas proponen una reconfiguración del yo como entidad híbrida, relacional y abierta, en la que el cuerpo deja de ser una sustancia para volverse un espacio de mediación. Así, lo que emerge no es la desaparición del sujeto, sino su transformación: una ontología del resto, del ser que persiste aun cuando sus fundamentos tradicionales se han disuelto en el flujo incesante de la información.

## **2. Dilemas explícitos en la primera entrega de *Ghost in the Shell* (1995)**

*Ghost in the Shell* nos muestra un mundo distópico donde se ha llevado al culmen la relación hombre-máquina, no solo por el hecho de que la tecnología es aprovechada al máximo para cada tarea en cada espacio, sino que se ha obtenido la fusión entre ambos elementos. Por ende, se da como nacimiento a los metahumanos como es el caso de la protagonista de la primera entrega, la Mayor Motoko Kusanagi, quien experimenta una crisis de identidad al tener un cuerpo completamente sintético.

En ese sentido, su única autenticidad como persona se conserva y prueba por su “fantasma” como es llamada la conciencia dentro del “caparazón” que vendría a ser el cuerpo. Pues un cuerpo en el año 2029 —año en el que se desarrolla la trama— es algo que ya puede sustituirse en su totalidad con prótesis cibernéticas mucho más resistentes y eficaces que un cuerpo de carne y hueso. El cuerpo solo representa un contenedor del alma.

Kusanagi no evita hacer relevante el hecho de que, físicamente, ya no tiene un cuerpo biológico; que, de hecho, su mente puede ser *hackeada* por piratas informáticos que podrían tomar control de sus acciones como un “muñeco”; y que, en efecto, su pasado puede ser puesto como una ilusión incrustada por alguien más. ¿Qué tan válida puede ser esa identidad del yo cuando una parte constituyente de

él, como lo es su propia historia en sus memorias, es falsa? ¿Es suficiente la conciencia en el interior de un cuerpo mecánico para decir que se tiene identidad? ¿Aún puede alguien reconocerse cuando se inunda de información y tecnología solo preservando la autoconciencia?

Tan valiosa es la historicidad del individuo que perder la memoria es sinónimo de no tener identidad, de preguntarse si acaso se es una IA que ha cobrado autoconciencia, si ya la humanidad no tiene lugar en su interior. El caparazón es destructible y manipulable si se controla la mente, y en tanto el fantasma se hunde en el mar de la información y se convierte en un 0 o 1 del código binario infinito.

Cuando más adelante el Proyecto 2501, un personaje que podemos calificar como antagonista y el cual se define así mismo como una forma de vida incompleta, explica que, a pesar de haber tomado conciencia de sí mismo y tener lo que puede considerarse un fantasma, aún no posee “procesos de vida básicos” que sí tiene el ser humano: la capacidad de perpetuarse con una descendencia autónoma diferente de él y la capacidad de morir eliminando “todo rastro suyo”.

Primero aparece el dilema de que la humanidad ya no tiene el problema de una continuación del linaje. La esperanza de vida, en el tiempo en que ocurren los hechos, se ha extendido tan ampliamente que ya no hay una necesidad por reproducirse. Sin embargo, el Proyecto 2501 (P-2501) considera que no puede llegar a ser un ser completamente auténtico si no puede procrear. Esto es distinto a duplicarse o poseer un clon, ya que sabe de su fragilidad como entidad mecánica-virtual. Además, sabe que las mismas personas que lo crearon, o similares, podrían infestar su pseudo-fantasma y acabar con él de manera total. Es por esto que, en palabras de Kusanagi: *“él necesita de la variación para protegerse de la extinción”* (Oshii, 1995).

En segundo lugar, el P-2501 anhela la muerte. Él sabía que podían destruirlo y, por lo tanto, aspiraba a tener descendencia. No obstante, no de manera tal que él sobreviviera, sino que la configuración, la esencia de su ser, se perpetuara en una cadena de información que, a modo del ADN, fuera capaz de constituir otra vida semejante a la suya. De ese modo, dejaría un ser independiente de sí mismo. Una

vez conseguido ese propósito, conseguiría lograr finalmente la muerte, como se constata si seguimos sus propias palabras:

Proyecto 2501: Para existir y alcanzar el equilibrio, la vida debe multiplicarse... debe variar constantemente, renunciando a veces a su existencia... Las células perpetúan el proceso de muerte y regeneración. Renacen constantemente a medida que envejecen. Y al momento de morir, la información que poseían se pierde... solo dejan como legado sus genes y sus crías. Constituyen sus defensas contra la falla catastrófica de un sistema inflexible (Oshii, 1995).

Al final de su conversación con Kusanagi, y tras proponerle una especie de simbiosis para que él logre perpetuarse, ésta le pide algún tipo de garantía sobre su subsistencia tras la combinación. De esa forma, vuelve a caer en lo que el P-2501 considera como el defecto típico, y en sobreabundancia, que tiene el humano de “permanecer en su forma actual” y renegar de la evolución imparabla. A esto él le parece ridículo, y esta incomprensión del hombre es, precisamente, una de las razones que lo ponen lejos de ser uno. Otra vez el miedo a la muerte, a desaparecer, o como ocurría con Kusanagi: a dejar de ser ella misma.

Las máquinas cibernéticas de *Ghost in the shell* no son el culmen de la inmortalidad porque la conciencia a pesar de todo envejece y comienza a desvanecerse. Es por eso que la inmortalidad ya no está en preservar el cuerpo, sino en preservar la conciencia en la red y poder manifestarse en la realidad física de distintos modos.

Para Kusanagi no hay dolor, no hay lágrimas, ni siquiera expresiones. Sus ojos contemplan el reflejo de una máquina observada por el “fantasma” de alguien que no se atreve a afirmar si es ella realmente o solo le han hecho creer que fue y es alguien: una construcción de algún fantasma original. La mirada es incapaz de hacer una reverberación de la imagen porque no hay nada concreto: solo piezas de un rompecabezas y al fantasma atrapado en el espejo.

El concilio de la uniformidad humana con la tecnología exalta la crisis de la identidad individual, que ya no puede despegarse de sí mismo, pues no deja de

hastiarde de sí y de su inmortalidad. Pero todo este angustiarse por encontrarse en el mundo más que como mera existencia no tendría razón de ser pues, ¿cómo podrían sacrificar los humanos sus cuerpos y sus cerebros para quedar presos en un caparazón plástico, con sólo su autoconciencia, y aun así correr el riesgo de que, como una computadora, su cerebro se infecte, pierda el control y lo usen como mero instrumento, pasando a ser una conciencia errante en el mundo digital?

Finalmente Kusanagi y el Proyecto son similares, son como la imagen virtual y la imagen real separadas por un espejo y, después del incidente, Kusanagi puede considerarse una nueva forma de existencia en la red.

En la fenomenología de Merleau-Ponty (1945), el cuerpo que se experimenta está abierto al mundo y en constante cambio a través de interacciones con la tecnología y los objetos instrumentales. El cuerpo en ese sentido no es algo fijo, sino fluido y adaptable a herramientas y tecnologías; por ejemplo, el bastón de un ciego se convierte en parte del cuerpo del sujeto por costumbre. Ya no es simplemente un objeto, es un miembro que adquiere sensibilidad, amplía el sentido del tacto y, si se quiere, se vuelve la mirada: el bastón se vuelve instrumento de percepción.

Esa capacidad de incorporar nuevas herramientas a nuestro cuerpo produce modificaciones de nuestra imagen corporal, haciendo tambalear la noción de que tenemos de existencia humana como unidad puramente orgánica. La misma protagonista dice: *“Quizás morí hace mucho tiempo, y mi yo actual es solo una personalidad simulada compuesta por un cibercerebro y un cuerpo protésico. O quizás nunca existí, Batou”*. A lo que su compañero le responde: *“Tienes un cerebro dentro de tu cráneo de titanio, y al fin y al cabo, te tratan como una humana”*; pero Kusanagi responde: *“Nadie ha visto mi cerebro. Al fin y al cabo solo juzgan que hay algo parecido a mí basándose en las circunstancias que me rodean”* Batou responde: *“¿No puedes confiar en tu propio fantasma?”* y Kusanagi en respuesta, dice: *“Si el propio cibercerebro crea fantasmas y alberga almas, ¿qué base crees tener para confiar en ti mismo?”* (Oshii, 1995).

Existen hasta tres modos de explicar el concepto de *fantasma* en la franquicia (Nemura, 2014). Por ejemplo, de la anterior conversación podemos notar que

se refiere a la consciencia del yo, donde el elemento biológico desempeña un papel importante en la consciencia de la existencia como ser humano.

Para Kusanagi el yo es esencial para los fantasmas, pero para existir como ser humano debe residir en algo orgánico que garantice la humanidad del fantasma. Esto constituye, además, la idea de la unidad máquina-biológica que lleva a lo posthumano. Pero, por otro lado, para el Proyecto lo necesario es alcanzar la perfección a través de la diversidad y la fluctuación orgánica y biológica producida por los genes: esto es lo que constituye la unidad perfecta dentro del humanismo. Así, los elementos orgánicos aseguran la humanidad de la autoconciencia.

Pero hay un tercer sentido, que es el que el propio Oshii afirma (Tachibana & Mamoru, 2006), que el fantasma en realidad es el cuerpo, pero no uno biológico, sino uno cultural, uno que el ser humano va construyendo a través de sus relaciones, afectos y experiencias. Un fantasma puede aparecer cuando un ser humano se relaciona con otro o cuando se relaciona con algún animal porque comunica parte de su ser a este otro y crea algo distinto y único entre los dos.

Estas son las redes de interacciones que surgen en la conexión con otros que no son uno mismo. Por tanto, la conciencia del yo se humaniza no por residir en elementos orgánicos, sino al conectar con seres diferentes. El propio Oshii (2006) dirá: *“No es el cuerpo con el que nacemos, sino un segundo cuerpo que adquirimos al pensar y socializar. Un cuerpo que no puede nacer sin una relación”*. Se conserva el yo en la red de interacción diferenciada.

### **3. Problematización ontológica en torno al dilema de *Ghost in the Shell* (1995) desde el cartesianismo**

Desde sus orígenes modernos, la filosofía occidental ha vinculado la identidad personal con la conciencia de sí. En este marco, el dualismo cartesiano fundacional de René Descartes (1985) plantea una tajante distinción ontológica entre dos tipos de sustancias: la *res cogitans*, o sustancia pensante, y la *res extensa*, o sustancia material. El *cogito ergo sum* establece al pensamiento —y, más específicamente, a la conciencia de estar pensando— como la primera certeza indubitable del sujeto.

Este “yo que piensa” se independiza del cuerpo y del mundo exterior, consolidando una subjetividad que se afirma por su capacidad de duda, reflexión y autoconciencia.

Sin embargo, este modelo encuentra una profunda perturbación en la obra, donde los límites entre mente y cuerpo, natural y artificial, verdadero y fabricado, se diluyen radicalmente. La protagonista posee una corporalidad que es casi completamente artificial, y cuya conciencia habita una estructura tecnológica ajena a la biología tradicional. En ese sentido, se encarna en ella una conciencia sin cuerpo en el sentido cartesiano, o más precisamente, un yo separado de la res extensa entendida como organismo humano. Esta condición reconfigura las coordenadas ontológicas de la identidad, socavando el presupuesto de Descartes según el cual el yo pensante es, al menos, consciente de sí mismo como existente.

La clave de esta desestabilización reside en un elemento central del *film*: la posibilidad de la manipulación de los recuerdos. En el universo de *Ghost in the Shell*, la tecnología ha alcanzado tal sofisticación que es posible insertar memorias falsas directamente en el “ghost” de una persona, fabricando un pasado, una historia personal y un sentido de identidad completamente artificiales. Esto expone una paradoja fundamental: si la autoconciencia depende del contenido memorial, pero ese contenido puede ser alterado desde fuera, entonces el yo ya no se garantiza por su capacidad reflexiva interna. La memoria, como fundamento del reconocimiento de sí mismo, ha sido tecnológicamente mediada y, por tanto, se torna vulnerable. Ya no existe una transparencia del sujeto a sí mismo: el cogito ha sido hackeado.

El cuerpo, por su parte, pierde totalmente el lugar que ocupó como sede de la experiencia en muchas corrientes filosóficas, ya sea en mayor o en menor medida, desde Aristóteles hasta Merleau-Ponty. El cuerpo de Motoko no solo es intercambiable, sino que incluso puede ser destruido o reemplazado sin que eso implique la muerte del yo. Esta disociación pone en entredicho la idea cartesiana de que, aunque cuerpo y mente sean sustancias distintas, existe entre ellas una unión sustancial (la *unio substantiarum*) que da cuenta de la experiencia encarnada. En el caso de Kusanagi, la experiencia ya no se ancla en lo orgánico, sino en una interfaz

tecnológica susceptible de ser intervenida, reprogramada, modificada. El cuerpo ya no sostiene la identidad, sino que se convierte en una prótesis operativa: útil, descartable, ajena.

De este modo, *Ghost in the Shell* plantea una crítica radical al modelo moderno de sujeto. La identidad ya no es una interioridad autónoma, sino una construcción tecnológica atravesada por redes informáticas, políticas de control y estructuras de poder. Lo que se pone en escena no es solo la fragmentación del yo, sino su exposición a lo externo: al otro, al sistema, a la máquina. El yo moderno —racional, unitario, consciente de sí y centrado— se disuelve en un flujo de datos, imágenes, recuerdos inciertos y cuerpos intercambiables. El sujeto ya no puede decir con certeza “pienso, luego existo”, porque ese pensamiento puede haber sido implantado; la conciencia de sí ya no garantiza existencia auténtica, sino que puede ser una simulación.

Este colapso del dualismo cartesiano no implica, sin embargo, la negación del sujeto, sino un cuestionamiento en torno a la identidad del ser humano. Motoko Kusanagi, al final del film, se fusiona con la inteligencia artificial conocida como el Proyecto-2501 o Puppet Master, dando lugar a una nueva forma de ser: un sujeto transindividual, posthumano, híbrido. Esta transformación sugiere una posibilidad ontológica más allá del modelo moderno, en la que la identidad no se define por la conciencia interior ni por la sustancia pensante, sino por una relación fluida con el entorno, con la técnica y con lo otro. La película, así, no solo pone en crisis los fundamentos filosóficos de la subjetividad moderna, sino que invita a pensar nuevas configuraciones del yo en una era en que la tecnología ha sobrepasado los límites imaginados por la filosofía clásica.

Como señala Shin (2011) el film nos muestra que el ser no está confinado a un cuerpo; el “fantasma” de Kusanagi en la segunda entrega *Innocence* (2004), se manifiesta por su voz, no por su cuerpo. Esto subvierte la noción de que la identidad y la existencia se derivan del cuerpo visible o de la autoconciencia racional (el cogito cartesiano). El ser se presenta como una entidad extendida, dinámica, relacional y multiforme, más cercana a nociones orientales como el chi (energía vital),

o a la idea spinozista de una sustancia única con múltiples atributos (pensamiento y extensión). El ser también se vincula con su entorno: la ciudad, el agua, los datos, los reflejos. Todo participa en una ontología relacional donde no hay una distinción tajante entre sujeto y objeto, humano y máquina, naturaleza y tecnología. Esto evoca una ontología monista y vitalista.

#### **4. Discusión ontológica desde la narrativa de *Ghost in the shell 2: Innocence***

*Ghost in the Shell 2: Innocence* no solo trata sobre tecnología o sobre cyborgs, sino que pone en crisis la idea misma de lo humano, ya que muestra cómo el sujeto se convierte en un efecto de la tecnicidad, sin un “afuera” metafísico que lo salve. La película revela las paradojas y síntomas de este nuevo régimen ontológico donde lo humano, en vez de ser el creador de la tecnología, es su efecto colateral.

Desde el posthumanismo el film rechaza volver a poner al ser humano en el centro de valor absoluto. En lugar de glorificar lo “humano”, la película muestra respeto por formas de vida distintas —como robots, animales o muñecas. En *Innocence* no hay vuelta a la idea de humanidad esencial. El respeto se dirige a existencias que no encajan en la categoría “humana”. Los cuerpos de las gynoids (muñecas) son representación del cuerpo humano. Esos cuerpos están artificialmente contruidos, como muestra la escena de fabricación de muñecas. Esta visión rompe con la idea de que el cuerpo humano orgánico es especial o superior. Mamoru Oshii sugiere que el “cuerpo” es más bien una ilusión creada por la mente y la interacción social.

En *Innocence*, el “cuerpo” se construye de forma contingente, momento a momento, y a partir de interacciones con “otros”. Por ejemplo: Kusanagi aparece como muñeca, pájaro o como la red digital; su cuerpo depende de su conexión con Batou y otros. En la primera versión de *Ghost in the Shell*, Kusanagi duda de su “fantasma” (su identidad). En *Innocence*, esa duda desaparece: el “ghost” se entiende como el cuerpo relacional, surgido de redes y conexiones. Así, el “fantasma” no es un alma fija, sino la manifestación de la agencia que emerge al interactuar.

Nemura (2019) dice que la película muestra que los cuerpos de las gynoids (muñecas) están “*artificialmente contruidos*”. A continuación, la descripción del crítico con respecto a la escena inicial donde una gynoid se abre el pecho y muestra sus partes mecánicas:

La ginoide intenta autodestruirse antes de recibir un disparo, y en este proceso, revela que su cuerpo está compuesto de partes mecánicas. Esta escena enfatiza el hecho de que el cuerpo de la ginoide está construido artificialmente (p. 20).

Esto significa que el cuerpo humano también es visto como algo construido, no desde una esencia natural. Oshii mismo lo explica en una entrevista citada por Nemura: “*Tal cosa como [el cuerpo] es creada por el cerebro humano, el cuerpo como una ilusión... tal vez no exista tal cosa como una existencia final, original de un cuerpo humano inherente*” (2019).

Nemura argumenta que esta visión conecta con el constructivismo social: el cuerpo existe porque se reconoce socialmente y se construye a través de redes de relaciones. En *Innocence*, el cuerpo de Kusanagi no está fijo: ella se manifiesta como muñeca, pájaro o la red como se mencionó antes. Nemura explica que la relación con Batou es esencial. Incluso Oshii lo comenta de forma poética: “*El cuerpo no puede nacer sin interacciones. ... Cuando uno de ellos [los otros] muere, sientes que el cuerpo disminuye, que se abre un gran vacío*” (2019). Es decir: la identidad corporal de Kusanagi es dependiente de la relación, no de su biología. El “fantasma” —que antes era tu “alma” o conciencia— ahora se ve como un efecto de esta red de relaciones.

Por otro lado el trabajo de Hourigan (2013) analiza cómo la película no solo muestra un mundo tecnológicamente avanzado, sino que también plantea una reconfiguración ontológica del sujeto humano en ese mundo, explorando la relación entre ser, tecnología y subjetividad. La tecnología ya no es una simple herramienta subordinada al humano; más bien, lo humano se constituye a través del discurso tecnológico. La tecnicidad es una forma de ver y organizar el mundo donde todo

es reducible a producción y destrucción. El ser humano, entonces, se vuelve un producto más, un objeto sustituible y fabricable, despojado de metafísica.

El “ghost” o fantasma, del que venimos discutiendo, y que representa la subjetividad o alma en el universo de *Ghost in the Shell*, funciona como un síntoma lacaniano para Hourigan (2013), un mensaje cifrado que no está dirigido a nadie, una disfunción que revela un exceso no asimilado por el sistema tecnológico. El sujeto aparece no como un centro coherente, sino como un residuo o resto del proceso técnico.

En la película *Innocence* se utiliza el ejemplo de una niña jugando con una muñeca para cuestionar si ese juego refleja una esencia humana o si, por el contrario, la diferencia entre humano y máquina es artificial, construida desde un futuro proyectado. Esta escena problematiza la ontología del juego, la infancia, la identidad y la proyección tecnológica.

Desde la perspectiva de Ricoeur (1985), la subjetividad es siempre identidad narrativa: un intento de suturar la discontinuidad entre lo vivido y lo cronológico, entre el deseo y la estructura. Pero esa narración deja huecos: un resto no narrado que es análogo al ghost como síntoma en *Innocence*. La máquina puede replicar cuerpos y memorias, pero el residuo que emerge —el fantasma— señala una aporía: la subjetividad no se deja cerrar ni por la técnica ni por la narrativa que la sostiene.

Aunque el *film* cita a Descartes, a Milton o la Biblia; Hourigan (2013) muestra cómo *Innocence* traiciona cualquier noción de dignidad humana o espiritualidad auténtica, pues todo se subordina al régimen técnico. El sujeto no puede definirse fuera del discurso técnico, pero al mismo tiempo ese discurso falla al intentar capturar completamente lo humano. Esa falla es el *techne-symptom*: el síntoma de una subjetividad que no encaja del todo en la lógica de producción/aniquilación tecnológica.

El síntoma es un efecto del inconsciente: algo que aparece en el orden simbólico (el lenguaje, la cultura), pero cuya causa no está completamente contenida en

él. Es lo que no cuadra, lo que perturba, lo que se repite sin sentido claro, pero que porta una verdad reprimida. En Žižek (2010), el síntoma es también la trampa del sujeto: lo que lo constituye pero lo divide internamente. El síntoma es una verdad que se presenta en forma de error.

La subjetividad en *Innocence* no puede expresarse como algo puro, auténtico o sagrado. Por eso, incluso los androides pueden tener un *ghost* (una copia), y los humanos pueden volverse casi máquinas sin perderlo. El fantasma aparece como un resto que no puede ser explicado ni absorbido completamente por la tecnología, aunque ésta intente hacerlo. Los muñecos (gynoids) se rebelan o colapsan porque han sido implantados con “fantasmas”, es decir, restos de subjetividad humana robada.

Este proceso produce un síntoma: algo que debería funcionar, pero falla. Es como si la subjetividad se resistiera a ser simplemente transferida, almacenada o replicada.

La máquina funciona demasiado bien cuando no debería, o falla cuando debería ser perfecta: eso es el síntoma en acción (Hourigan, 2013). Žižek desde este punto de vista diría: es el vacío estructural del sujeto, lo que lo constituye como falta (2010). Pero *Innocence* lo representa como una traza residual que queda cuando el cuerpo ya no es necesario, como con la Mayor Kusanagi, que habita la red pero aún “existe”. Esta traza no es sustancial, sino sintomática: no hay nada detrás del fantasma, excepto el síntoma de la falta de plenitud del sujeto.

Cuando Batou encuentra a la niña aterrada dentro de la máquina que imprime los “fantasmas”, se indigna: ¿Por qué poner una subjetividad humana dentro de una máquina? Ese malestar no es ético solamente. Es ontológico: La subjetividad no debería estar allí. Pero ya no puede estar en otro lugar. Ese desplazamiento forzado es el síntoma de la condición posthumana.

Žižek (2010) juega con la ambigüedad del término *ghost*: En inglés, es tanto *alma* como *fantasma*. En psicoanálisis, la fantasía (*fantasy*) es la estructura que

sostiene el deseo y evita que el sujeto confronte el vacío<sup>2</sup>. Entonces, el ghost puede leerse también como el residuo de una fantasía rota: En el mundo de *Innocence*, la fantasía de que el sujeto controla la tecnología se rompe, y el ghost queda como el fantasma de ese control perdido.

El ghost como síntoma no es una esencia subjetiva que sobrevive a la máquina, sino una marca de la fractura del sujeto dentro de la tecnicidad. La subjetividad no está fuera del sistema técnico, sino atrapada en él como resto, como falla, como síntoma que no se deja resolver. Este diagnóstico Žižekiano revela que *Innocence* no celebra la fusión humano-máquina, sino que la muestra como una zona de malestar y ambigüedad. Allí, el sujeto sobrevive no como ser completo, sino como síntoma que grita en medio de las máquinas. Žižek afirma que el sujeto no es una entidad plena, sino una falla estructural, un “vacío” dentro del campo simbólico:

[...] el objeto a como el objeto de la fantasía, que es ‘algo más que yo mismo’, gracias al cual me percibo a mí mismo como ‘digno del deseo del Otro’... “Se puede ver en qué consiste la travesía del fantasma: en una aceptación del hecho de que no existe un tesoro secreto en mí, que mi soporte (el del sujeto) es puramente fantasmático (2010, p. 12).

Žižek niega que haya un “núcleo” profundo del sujeto. Lo que queda es un resto simbólico, un efecto de la estructura. Por eso, el ghost no puede ser el alma trascendental que sobrevive a la técnica: es el síntoma que emerge cuando esa ilusión se rompe.

Merleau-Ponty permite profundizar esta idea desde la fenomenología del cuerpo como apertura y red de relaciones. Para él, el cuerpo nunca es una cosa cerrada ni una esencia interior, sino un entrelazamiento que se prolonga en sus extensiones técnicas (1945). Lo que *Innocence* muestra, entonces, es que el fantasma no es un núcleo puro preservado más allá del cuerpo maquínico, sino una traza que solo existe como pliegue residual de esa red. El bastón del ciego, la pluma del es-

---

2 Žižek, S. (2010). El acoso de las fantasías. “...la fantasía está del lado de la realidad, soporta el ‘sentido de realidad’ del sujeto: cuando el marco fantasmático se desintegra el sujeto sufre una ‘pérdida de realidad’...”.

critor o la prótesis del cyborg no son “externos” al sujeto, sino parte de su esquema corporal: la técnica está siempre ya inscrita en la subjetividad. En este sentido, la tecnicidad no amenaza con corromper la “auténtica” interioridad del sujeto, porque esa interioridad siempre ha sido relacional y abierta. Cuando Žižek describe al sujeto como vacío estructural, Merleau-Ponty (1945) complementa mostrando que ese vacío se sostiene en la exposición del cuerpo al mundo, en su carácter de interfaz. La condición posthumana de Innocence no es, entonces, la pérdida de una pureza esencial, sino la visibilización de una paradoja: la subjetividad como síntoma de una red que la sostiene y la fractura al mismo tiempo.

## **5. Fenomenología del yo escindido: Husserl y la erosión del mundo de la vida**

En este capítulo, exploramos la crisis de la identidad desde la fenomenología husserliana. En *Ghost in the Shell* de 1995, el “fantasma” de Kusanagi representa una conciencia que ya no puede constituirse de manera estable, pues su cuerpo ha sido sustituido y sus recuerdos pueden ser implantados. Desde Husserl, la identidad es producto de una conciencia intencional que da sentido al mundo desde un suelo originario: el *Lebenswelt* o mundo de la vida (Husserl, 2008).

Pero en el universo digital de la película, ese mundo se ha erosionado. El cuerpo vivido (*Leib*) y el cuerpo físico (*Körper*) se desarticulan, y la experiencia pierde continuidad. La subjetividad, al depender de memorias manipulables, se fractura. El yo se vuelve flotante, sin un correlato fenomenológico confiable. Así, la película lleva al extremo la pregunta por la constitución del sujeto, mostrando que ni la conciencia pura escapa a la crisis cuando la tecnificación deshace los vínculos entre vivencia, cuerpo y mundo (Husserl, 2008).

Husserl sostiene que toda conciencia es conciencia de algo (intencionalidad), y que la percepción del propio cuerpo (*Leib*) no es simplemente física, sino vivida desde dentro (1941). En *Ghost in the Shell*, la Mayor Kusanagi cuestiona continuamente si su cuerpo cibernético sigue siendo “ella”, mientras su conciencia (o “fan-

tasma”) permanece inalterada. Esto dialoga con la idea de Husserl (1941) de que el cuerpo no es un objeto externo más, sino la base de toda percepción subjetiva, esencial para constituir el mundo.

Husserl (1941) propone la *epoché*: suspender el juicio sobre la existencia del mundo para atender cómo este aparece en la conciencia. En *Ghost in the Shell*, Motoko entra frecuentemente en estados de reflexión o inmersión en la red que interrumpen su percepción ordinaria del mundo, favoreciendo una especie de mirada fenomenológica: ¿qué es el mundo cuando lo que soy no está claro? ¿Es el cuerpo real o una construcción simbólica? La escena en que se sumerge bajo el agua y flota, cuestionándose a sí misma, es casi una metáfora visual de la reducción fenomenológica: suspender lo dado para volver a lo puro, a lo “dado en la conciencia” sin presupuestos.

Según Husserl (1941), el “yo puro” no es el yo empírico, sino el centro invariante de identidad que unifica nuestras experiencias. Pero también reconoce que el yo se constituye históricamente a través de sedimentaciones de sentido (Husserl, 2008). Motoko, que no tiene recuerdos claros de un pasado humano, se pregunta: “¿Quién soy si no tengo historia?” La pérdida de recuerdos personales afecta su sentido de sí, mostrando que incluso si hay un “yo puro”, este está intrínsecamente vinculado a una historia vivida —algo que Husserl llama “habitualidades del ego” (2008).

Husserl (1941) afirma que la constitución del otro como “otro yo” (y no como simple objeto) es esencial para constituir un mundo común. En *Ghost in the Shell*, el Proyecto 2501 dice: “*No soy un artefacto. Soy un ser vivo*” (Oshii, 1995). Al reconocerse como conciencia nacida en la red, exige ser tratado como sujeto. Esto refleja el dilema husserliano de cómo se da el otro en la conciencia, no como objeto percibido, sino como sujeto con una interioridad análoga a la nuestra. Motoko acepta esa alteridad al fusionarse con el P-2501.

La conciencia, para Husserl (1941), es un flujo temporal que se auto-constituye. Cada vivencia está conectada a vivencias pasadas y futuras. En la película, el

yo de Motoko no es un presente aislado: se constituye como síntesis de recuerdos, dudas, decisiones y proyecciones, incluso si estos no tienen una base empírica clara. La tensión entre la memoria implantada o ausente y la continuidad subjetiva del “yo” conecta con la idea de Husserl (2008) de que la conciencia se constituye como un flujo temporal, no como una unidad fija o sustancial.

De este modo, *Ghost in the Shell* puede leerse como una exploración fenomenológica audiovisual sobre los grandes temas husserlianos: el yo, la intencionalidad, la corporeidad, el tiempo interno y la intersubjetividad. Motoko es una figura posmoderna que ejecuta —aunque sin saberlo— la epojé fenomenológica: suspende todo juicio sobre su cuerpo, su identidad, su humanidad, para interrogar cómo esos sentidos se constituyen en su conciencia.

## 6. Conclusiones

*Ghost in the Shell* y su secuela *Innocence* revelan que la integración radical entre humanidad y tecnología descompone los fundamentos tradicionales del yo: el cuerpo se vuelve un caparazón sustituible y la conciencia —el “ghost”— un constructo vulnerable a la manipulación. En este escenario, la subjetividad ya no es una esencia interior ni una conciencia autónoma, sino un síntoma de la fractura ontológica producida por la técnica.

Sin embargo, lo posthumano no elimina por completo al sujeto, sino que lo redefine como una forma híbrida, relacional y contingente, sostenida por redes de interacción más que por sustancia o biología. El yo persiste solo como resto o traza —una conciencia desplazada que sobrevive en la inestabilidad del mundo digital—, dejando abierta la pregunta por el ser en una era donde todos los soportes de la existencia han sido transformados o disueltos.

## Referencias bibliográficas

Descartes, R. (1985). *Meditaciones metafísicas con objeciones y respuestas*. Ediciones Alfaguara. <https://lenguajeconocimiento.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/06/descartes-meditaciones-metafisicas-tr-vidal-pena.pdf>

- Hourigan, D. (2013). Ghost in the Shell 2, Technicity and the Subject. *Film-Philosophy*, 17(1), 51-67. [https://www.researchgate.net/publication/321960568\\_Ghost\\_in\\_the\\_Shell\\_2\\_Technicity\\_and\\_the\\_Subject](https://www.researchgate.net/publication/321960568_Ghost_in_the_Shell_2_Technicity_and_the_Subject)
- Husserl, E. (1941). *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. Fondo de Cultura Económica. <https://profesorvargasguillen.wordpress.com/wp-content/uploads/2012/11/husserl-edmund-ideas-relativas-a-una-fenomenologia-pura-y-una-filosofia-fenomenologica-ocr.pdf>
- Husserl, E. (2008). *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*. Prometeo Libros. <https://profesorvargasguillen.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/08/crisis-de-las-ciencias-europeas-y-la-fenomenologica-trad-julia-iribarne-krisis.pdf>
- Merleau-Ponty, M. (1945). *Fenomenología de la percepción*. Editorial Planeta - De Agostini. [https://monoskop.org/images/9/9b/Merleau-Ponty\\_Maurice\\_Fenomenologia\\_de\\_la\\_percepcion\\_1993.pdf](https://monoskop.org/images/9/9b/Merleau-Ponty_Maurice_Fenomenologia_de_la_percepcion_1993.pdf)
- Nemura, N. (2014). "A Phenomenological Analysis of the Corporeal Schema or Body-Image in Ghost in the Shell of Mamoru Oshii." [https://www.jstage.jst.go.jp/article/ssiproceedings/2014/0/2014\\_271/\\_pdf/-char/ja](https://www.jstage.jst.go.jp/article/ssiproceedings/2014/0/2014_271/_pdf/-char/ja)
- Nemura, N. (2019). Posthumanism and Constructionism of the Body in the Film Ghost in the Shell 2: Innocence. *Journal of Social Informatics*, 12(1), 14-27. [https://doi.org/10.14836/jsi.12.1\\_14](https://doi.org/10.14836/jsi.12.1_14)
- Oshii, M. (Director). (1995). *Ghost in the Shell* [Película]. Production I.G.; Bandai Visual.
- Oshii, M. (Director). (2004). *Ghost in the Shell 2: Innocence* [Película]. Production I.G.; Toho.
- Ricoeur, P. (1983). *Tiempo y narración: configuración del tiempo en el relato histórico*. Siglo XXI Editores. <https://textosontologia.wordpress.com/wp-content/uploads/2012/11/tiempo-y-narracion3b3n-i.pdf>
- Shin, H. (2011). Voice and Vision in Oshii Mamoru's Ghost in the Shell: Beyond Cartesian Optics. *Animation*, 6(1), 7-23. <https://doi.org/10.1177/1746847710391506>
- Tachibana, T., & Oshii, M. (2006). "A talk" [Entrevista]. En *Premium 10*. NHK. <http://sci.digitalmuseum.jp/project/gis/premium10/>
- Žižek, S. (2010). El acoso de las fantasías. Siglo XXI Editores.



# ¿Tiene sentido abordar el papel del lenguaje en Hegel?<sup>1</sup>

Does it make sense to address the role of language in Hegel?

Mario Andree Soto Salvatierra

mario.soto1@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0009-0001-5155-9619>

## RESUMEN

La obra de Hegel presenta un lenguaje de notable complejidad, cuya opacidad ha suscitado cuestionamientos sobre la posibilidad misma de acceder a su pensamiento. Este trabajo parte de dicha dificultad para indagar en las razones y la función de su forma expresiva, atendiendo especialmente al papel epistémico de lo sensible como punto de partida del proceso dialéctico. A través de una lectura hermenéutica, se propone comprender la lógica subyacente del lenguaje hegeliano como una manifestación necesaria de su sistema filosófico, antes que como un obstáculo. En este sentido, más que traducir su pensamiento a un registro accesible, el objetivo es pensar desde sus propios términos para esclarecer la relación entre forma y contenido en su discurso filosófico.

**Palabras clave:** oscuridad, lenguaje, rol epistémico, dialéctica, lógica.

## ABSTRACT

Hegel's work exhibits a language of remarkable complexity, whose opacity has raised persistent questions about the very possibility of accessing his thought.

---

<sup>1</sup> Trabajo presentado en el curso "Seminario de Hegel", dictado por Víctor Hugo Martel en el semestre 2024-II.

This study takes that difficulty as a starting point to explore the reasons and function behind his distinctive mode of expression, focusing particularly on the epistemic role of the sensible as the foundation of the dialectical process. Through a hermeneutic reading, it seeks to understand the underlying logic of Hegel's language as a necessary manifestation of his philosophical system rather than as an obstacle to it. In this sense, rather than translating his thought into a more accessible register, the aim is to think within his own terms in order to clarify the relationship between form and content in his philosophical discourse.

**Keywords:** obscurity, language, epistemic role, dialectic, logic.

## 1. Introducción

Como es sabido, la intención de Hegel es alcanzar lo más verdadero, aquello que comprende como unidad; el detalle aquí relevante es atender a cómo está compuesta esta unidad. Para este propósito, resulta útil retrotraer la concepción esbozada por Hegel en el capítulo III de la *Fenomenología del espíritu*, donde la unidad está compuesta por un juego de fuerzas que se contraponen y relacionan interdependientemente. Es este juego de fuerzas, expresado a través del lenguaje, la razón de los giros dialécticos que, en ciertos momentos, hacen pensar al lector que Hegel incurre en paradojas insalvables.

Es importante también destacar la relación sujeto-objeto y su evolución a lo largo del camino dialéctico hacia lo más verdadero. El punto de partida parece suponer un dualismo entre el "yo" y el "mundo", pero, tal como se aprecia a lo largo de la *Fenomenología*, el punto de llegada es el reconocimiento de estos dos extremos como parte de una sola unidad. En relación a este asunto, Bloch (1983), declara lo siguiente:

Hegel es un maestro del movimiento vivo contrapuesto al ser muerto. Su tema fue el yo que se abre camino hacia el conocimiento, el sujeto que se compenetra dialécticamente con el objeto, el objeto que hace lo mismo con el sujeto, lo verdadero que es lo real. (p. 14).

Otro asunto a tratar a lo largo de esta investigación es la labor epistémica que cumple lo sensible. Si bien no se entra aquí en discusión con la noción del lenguaje como correspondencia con la realidad, el tenerlo como una especie de *medium* se puede escapar del tan criticado dualismo esquema-contenido. Solo que la relación aquí señalada parece gozar de mayor dinamismo y reciprocidad. En este contexto, lo sensible proporciona el contenido que el lenguaje estructura y articula, mientras que el lenguaje, a su vez, confiere sentido y coherencia a la experiencia sensible, integrando estas dos esferas en un proceso continuo de mediación y síntesis.

El último punto a tratar es el que se refiere a la lógica subyacente del lenguaje hegeliano. Si los anteriores puntos fueron atendidos con la precisión necesaria, llegado aquí, se estará en condiciones de utilizar la propia “oscuridad” de Hegel para alumbrarlo. Como se verá, el objetivo es desentrañar cómo la complejidad y las aparentes contradicciones en el lenguaje de Hegel no son obstáculos, sino herramientas para alcanzar una comprensión más profunda de la *realidad* y del *espíritu*. Esto permitirá no solo una mejor interpretación de su obra, sino también una apreciación más integral de su contribución filosófica.

## 2. “El lenguaje es lo más verdadero”

En el capítulo I de la *Fenomenología*, Hegel realiza una afirmación bajo el contexto del reconocimiento del fracaso al intentar captar de manera inmediata y directa la realidad. El lenguaje aquí se eleva como la herramienta capaz de expresar la universalidad de lo sensible, a través del ya mencionado proceso de síntesis. En suma, se puede sostener que lo sensible se da a su otro (aquí el lenguaje) para que pueda dar forma a su pensamiento.

Si bien en esta primera instancia o “momento” aún no se da con lo verdadero plenamente, es a partir de aquí que lo sensible, lejos de ser desechado, va espesándose a través de la conceptualización para más adelante adquirir su efectiva realidad. Es correcto decir, también, que aquí se da rumbo a la “marcha triunfal” del *espíritu*. En palabras de Velarde (2020): “El espíritu no consigue su verdad previamente a su desarrollo en lo existente, esto es, no hay un estado trascendental que

solo se manifieste en la experiencia, sino que en ella misma el espíritu se forma y adquiere sus contenidos” (p. 3).

Ciertamente resulta curioso que en un principio Hegel se muestra bastante reticente en admitir el uso del conocer como *medium*, pero luego no opone mayor rechazo al uso del lenguaje como instrumento de mediación. Por lo visto, incluso para él, resulta innegable que el lenguaje permite en buena medida un acercamiento a la verdad. Al respecto, Félix Duque (1998) da el siguiente alcance: “Y lo que el lenguaje deja ver (pero ya no puede decir, como en Wittgenstein) es justamente el «dejar ver» mismo: el puro intuir (el cual no es ya ni externo ni interno)” (p. 582).

Esto implica que el lenguaje tiene una capacidad única para capturar y comunicar aspectos de la realidad que no se limitan a lo meramente descriptivo. El “dejar ver” al que se refiere Duque es una forma de comprensión que integra y sintetiza la experiencia sensorial y el pensamiento conceptual. Así, el lenguaje no solo permite acercarse a la realidad, sino que también permite intuir su profundidad y complejidad de una manera que no sería posible solo a través de la percepción directa o la reflexión abstracta.

## 2.1. El paso de lo singular a lo universal en el lenguaje

Siguiendo el rumbo de la disertación, ahora toca revisar con más detenimiento el proceso mediante el cual el lenguaje se apropia de lo universal. En su *Enciclopedia*, Hegel (2005) realiza apuntes importantes al respecto, como se deja apreciar a continuación:

Haciendo suyo aquel enlace en que el signo consiste, la inteligencia eleva el enlace singular a universal mediante este recuerdo interiorizador, o sea, a enlace permanente, en el que quedan objetivamente vinculados para ella nombre y significación, y convierte la intuición, que es primeramente el nombre, en una representación, de tal modo que habiéndose identificado el contenido, el significado y el signo, son ahora una sola representación. (p. 506).

Cuando Hegel menciona que la *intuición*, que es primeramente el *nombre*, se convierte en una representación, está indicando que a través del proceso de memorización y conceptualización la inteligencia logra integrar el significado y el signo en una unidad coherente. Esta unidad ya no es solo una percepción pasajera, sino que se convierte en un contenido concreto y existente en la memoria. De esta manera, la memoria no solo retiene nombres, sino que transforma esos nombres en representaciones completas que contienen tanto el signo como su significado.

Es por este proceso unificador, encabezado por la inteligencia, que el lenguaje se ve surtido de universalidad en su contenido. De este modo, puede verse como el producto final del encuentro entre la subjetividad y lo objetivo.

### 3. El sentido dialéctico del lenguaje hegeliano

Líneas más arriba se anticipó la razón del sentido dialéctico esbozado por Hegel, dando cuenta de la unidad escindida en sus contradicciones. A fin de clarificar este aspecto, se ahondará acerca de la noción de “identidad” visible en varios términos representativos para el autor. Pero antes de ello, resulta sustancial atender lo que menciona Bloch (1983) al respecto de las paradojas:

Con eso del búho que se contiene ya en el ruiseñor se relaciona algo todavía más peregrino, con que el lector de Hegel necesita familiarizarse. Nos referimos a la unión de lo aparentemente contrapuesto, más aún, a la igualdad de los términos. Es lo que en la juiciosa literatura se conoce, desde hace mucho tiempo, por el nombre de «paradoja», y no hay quien no se ponga en guardia contra lo que así se llama. (p. 29).

Siguiendo a Bloch, tal parece que la paradoja no es más que la identidad entre dos términos aparentemente contradictorios. Por poner un ejemplo, en *Principios de la Filosofía del Derecho* (1820), Hegel advierte la identidad entre deber y derecho. Pero como se deja notar, no es que Hegel esté literalmente igualando ambos términos, sino que pretende mostrar que ambos se interrelacionan y determinan mutuamente, a la vez que conforman, en su conjunto, la idea de la *eticidad*.

Sin embargo, no es solo respecto a términos específicos donde podemos encontrar imbuida la dialéctica hegeliana, ya que esta también se hace presente en cuanto al contenido interior de ciertos conceptos, como queda manifiesto en la siguiente cita:

Frente a las esferas del derecho y el bienestar privados, de la familia y la sociedad civil, el estado es, por una parte, una necesidad exterior y el poder superior a cuya naturaleza se subordinan las leyes y los intereses de aquellas esferas, y de la cual dependen. Pero, por otra parte, es su fin inmanente y tiene su fuerza en la unidad de su fin último universal y el interés particular de los individuos lo que se muestra en el hecho de que éstos tienen frente al estado tanto derechos como deberes. (Hegel, 2004, p. 234).

En virtud de lo expuesto, queda denotado que la dialéctica hegeliana no se mueve a través de conceptos rígidos, debido a que su visión de la realidad es el fluir constante de las contradicciones. Para Hegel, no hay mejor forma de expresar el sentido del mundo que a través de este juego de proposiciones contrarias, puesto que el mundo está compuesto en función de ellas. En síntesis, dado que el mundo es expresión viva y fluctuante, el lenguaje utilizado para delinearlos ha de ser de la misma naturaleza.

#### **4. La relación sujeto-objeto**

Ya se ha señalado anteriormente que la intención de Hegel es desvanecer el dualismo sujeto-objeto con el que emprende su camino dialéctico, a fin de alcanzar la autorrealización completa de sí mismo como unidad. En un primer momento, la *conciencia* se presenta como completamente ingenua, y no es sino por el transitar de sus figuras que va despojándose de su velo de ingenuidad y abriéndose paso hacia su anhelada *autoconciencia*. En relación a este primer momento, Waibel (2022) destaca lo siguiente:

For Hegel, this is sensuous certainty. In its immediate use, it is a union of meaning-something by the subject, the meaning-something of its object and at the same time the immediate grasping of itself, without

knowing that all these differences exist, since they can only be observed from a meta-level. (p. 48).

Curiosamente, en esta fase, el dualismo sujeto-objeto no es tomado en cuenta por la *conciencia* ingenua, pues no se reconoce a sí misma como sujeto; es más, ni siquiera se reconoce como algo. Su único interés está en pretender aprehender la realidad. Solo a través de la reflexión que surge de la confrontación con sus limitaciones que se recae, entonces, en una nueva figura de la conciencia. Este proceso se dará de manera cíclica hasta ascender dialécticamente al conocimiento de la certeza de sí mismo. Stewart (2014) expresa esta dinámica de manera ejemplar en el siguiente pasaje:

El argumento de Hegel procede de este modo y se enriquece continuamente por la adición de elementos nuevos, cada vez más sofisticados y complejos. En cada etapa, cuando las presuposiciones de las afirmaciones específicas son expuestas, vemos que un nuevo informe es necesario y que el argumento no puede seguir sin él. (p. 28)

## 5. El rol epistémico de lo sensible

En el transcurso de los puntos ahondados previamente, este punto fue tratado de manera implícita, pero ahora es crucial abordar directamente la función y el papel epistémico que desempeña lo sensible en la filosofía de Hegel. El rol epistémico de lo sensible en Hegel se centra en cómo las experiencias sensoriales contribuyen al desarrollo del conocimiento y la *conciencia*. Aunque Hegel no considera que lo sensible por sí solo pueda proporcionar el conocimiento verdadero, reconoce que es un punto de partida esencial en el proceso dialéctico del conocimiento. Al respecto, Brauer (2019) puntualiza lo siguiente:

Lo propio de esta concepción es que la teoría del conocimiento no puede separarse en Hegel de una conjetura metafísica, es decir de la postulación de una estructura que Hegel denomina 'concepto' que resulta a la vez de naturaleza cognitiva y ontológica, en el vocabulario de Kant 'trascendental' - si bien la diferencia entre ambos autores es

el modo en que entienden el status y la función del mismo: mientras que para el último se trata de estructuras cognitivas y por lo tanto de carácter mental para Hegel por el contrario forman parte de una lógica-ontológica. (p. 295).

Dado que es aquí donde inicia la cadena dialéctica, y en tal sentido se puede entender como nuestro “acceso al mundo”, coincido con Brauer (2019) cuando menciona que es también aquí donde se define el tipo de idealismo que se va a emplear. En sumo, el idealismo resultante no es uno que rechaza lo sensible, sino que lo integra como parte esencial del proceso de conocimiento. Es a través de la interacción constante entre lo sensible y lo conceptual que el espíritu se desarrolla y alcanza su verdad.

## 6. La lógica del lenguaje en Hegel

Tal como precisa Cortés (2021), Hegel en la edición de la *Ciencia de la Lógica* de 1812 señala que dialéctica y lógica no corresponden a cosas distintas, sino que son equivalentes, por tanto, homologables. Además, menciona que el método contiene en sí mismo su objeto y su contenido, y que es este el que genera su propio movimiento. Es este movimiento presente en el lenguaje lo que Hegel hizo destacar, en detrimento de la concepción del lenguaje como algo estático, siendo útil para la labor especulativa.

Siguiendo con el orden de ideas, otro aspecto relevante dentro de la Lógica hegeliana es la inversión que realiza entre términos categoremáticos (nombres y verbos) y sincategoremáticos (partículas). Para Hegel (2011), el verdadero lenguaje lógico reside en las partículas y en su uso preciso y constante. Estas partículas constituyen el “lienzo” sobre el cual se teje la trama de las determinaciones lógicas. Al respecto, Duque (2011) precisa lo siguiente:

La finalidad es la de hacer aparecer, por vía indirecta, como lo trascendental que da sentido y posibilidad al obrar y pensar del hombre, aquello que Hegel denomina das Logische («lo lógico») y que cumple una función paralela a la kantiana unidad sintética de apercepción. (p. 63).

En continuidad con la cita anterior, tanto Kant como Hegel coinciden en la necesidad de un principio unificador. No obstante, cabe señalar preliminarmente que Hegel supera a Kant en tanto que su concepción dialéctica es fluctuante, y por ende, atiende mejor al devenir constante de la realidad. Además, Hegel integra la epistemología a la ontología, al afirmar que la lógica del pensamiento es también la lógica del ser.

## 7. Conclusiones

La pregunta inicial de la presente investigación fue acerca de si tiene sentido abordar el papel del lenguaje en Hegel, no obstante, esta es por sí misma una pregunta que se mueve entre los polos de la contradicción y la síntesis. En el espíritu del pensamiento hegeliano, se puede afirmar que “tiene sentido precisamente porque no lo tiene”. Esta aparente paradoja revela la naturaleza especulativa del pensamiento dialéctico donde la verdad se encuentra no en la afirmación unilateral, sino en la reconciliación de opuestos.

En la medida en que el lenguaje expresa y mediatiza la universalidad de lo sensible, se convierte en un vehículo esencial para la autocomprensión del espíritu. Sin embargo, su mismo papel de mediación implica una constante superación de sus propias limitaciones, donde la verdad se alcanza a través del proceso dinámico de negación y conservación.

Por lo tanto, tiene sentido abordar el papel del lenguaje en Hegel porque el sentido mismo se construye y deconstruye en el movimiento dialéctico del pensar. Así, la verdadera comprensión emerge de la tensión entre sentido y no-sentido, en un vaivén de determinación y trascendencia.

## Referencias bibliográficas

- Bloch, E. (1983). *Sujeto-Objeto, el pensamiento de Hegel*. Fondo de Cultura Económica.
- Brauer, D. (2019). La teoría de la percepción en Hegel: una reconstrucción de la dialéctica a la lógica epistémica. *Revista de Hegel Brasil*, 16(7), 290-307. <https://doi.org/10.70244/reh.v16i27.349>

- Cortés, F. (2021). El problema del lenguaje en Hegel: tres lecturas de la Enciclopedia de las ciencias filosóficas (1817). *Griot: Revista de Filosofía*, 21(3), 258-267. <https://doi.org/10.31977/grirfi.v21i3.2393>
- Hegel, G. (2011). *Ciencia de la Lógica. Volumen I* (Duque, F.; 1.a ed.). Abada Editores / UAM Ediciones.
- Hegel, G. (2011). *Ciencia de la Lógica. Volumen II* (Duque, F.; 1.a ed.). Abada Editores / UAM Ediciones.
- Duque, F. (1998). *Historia de la Filosofía Moderna, La era de la crítica*. Editorial Akal.
- Hegel, G. (2005). *Enciclopedia de las Ciencias Filosóficas*. (R. Valls Plana, Ed.). Alianza Editorial.
- Hegel, G. (2017). *Fenomenología del espíritu* (W. Roces, Trad.; 2.a ed.). Fondo de Cultura Económica.
- Hegel, G. (2004). *Principios de la Filosofía del Derecho* (J. L. Vermal, Trad.; 1. ed.). Editorial Sudamericana.
- Stewart, J. (2014). *La unidad de la Fenomenología del espíritu de Hegel: Una interpretación sistemática* (C. M. Mejía, Trad.; 1.ª ed.). Universidad Iberoamericana.
- Velarde, L. (2020). La teoría del lenguaje de Vygotsky y la filosofía del espíritu de Hegel. *Arboles Y Rizomas*, 2(1), 1-18. <https://doi.org/10.35588/ayr.v2i1.4088>
- Waibel, V. (2022). "Consciousness in Its Own Self Provides Its Own Standard". Hegel and the Spirit as a Process of Thinking. *Ethics in Progress*, 13(1), 41-56. <https://doi.org/10.14746/eip.2022.1.4>





**Escuela Profesional de Lenguas,  
Traducción e Interpretación**



# **La influencia del quechua en el cine peruano: *Retablo* (2017) y *La teta asustada* (2009)<sup>1</sup>**

The influence of Quechua in Peruvian cinema:  
*Retablo* (2017) and *La teta asustada* (2009)

**Tania Faviana Maria Carbajal Alvarez**

tania.carbajala@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0009-0008-4299-8602>

**Sergio Gabriel Flores Aliaga**

sergio.floresa@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0009-0000-7082-1283>

**Tatiana Pamela Flores Vizcarra**

tatiana.floresv@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0009-0009-4122-1436>

**Paloma Lucero Isla Verdi**

paloma.islav@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0009-0002-1910-2536>

**Maria Isabel Palomino Uchuya**

maria.palominou@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0009-0005-8283-2568>

---

<sup>1</sup> Trabajo presentado en el curso "Lenguaje y comunicación", dictado por Yoselin Quispe en el semestre 2025-I.

**Krystel Samira Pinedo Gonzales**

krystel.pinedog@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0009-0003-6055-2130>

**Dayanna del Pilar Venturo Gonzales**

dayanna.venturog@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0009-0007-3668-970X>

## RESUMEN

Durante gran parte de la historia del Perú, el quechua ha sido marginado en diversos ámbitos, desde la educación hasta las producciones artísticas y audiovisuales. Sin embargo, en los últimos años ha iniciado un proceso de revalorización impulsado por su presencia en manifestaciones culturales contemporáneas, especialmente en el cine. Películas reconocidas como *Retablo* (2017) y *La teta asustada* (2009) incorporan el quechua no solo como un elemento lingüístico, sino también como un recurso narrativo que refuerza la identidad y la cosmovisión andina. En este marco, el presente estudio tiene como objetivo analizar la influencia del quechua en el cine peruano reciente, explorando su función en la representación cultural y su aporte a la configuración de una identidad nacional más inclusiva. Se plantea la hipótesis de que su integración ha contribuido a visibilizar y revalorar la cultura andina, aunque enfrenta limitaciones relacionadas con la falta de apoyo institucional y la escasa difusión de estas producciones. La investigación adopta un enfoque cualitativo y un alcance descriptivo, sustentado en marcos teóricos de la traductología, la semántica y la pragmática. En conjunto, los resultados evidencian que el cine se ha convertido en una herramienta clave para fortalecer la presencia del quechua en la cultura nacional.

**Palabras clave:** cine peruano, quechua, identidad andina, representación cultural, revalorización del quechua.

## ABSTRACT

Throughout much of Peru's history, Quechua has been marginalized in various domains, ranging from education to artistic and audiovisual production. However, in recent years it has begun a process of revalorization driven by its inclusion in contemporary cultural expressions, particularly in cinema. Acclaimed films such as *Retablo* (2017) and *La teta asustada* (2009) incorporate Quechua not only as a linguistic element but also as a narrative resource that reinforces Andean identity and worldview. Within this framework, the present study aims to analyze the influence of Quechua in recent Peruvian cinema, exploring its role in cultural representation and its contribution to shaping a more inclusive national identity. The hypothesis proposed is that its integration has helped to make Andean culture more visible and valued, although it still faces challenges related to limited institutional support and the restricted dissemination of these productions. The research adopts a qualitative, descriptive approach and is grounded in theoretical frameworks from translation studies, semantics, and pragmatics. Overall, the findings suggest that cinema has become a key tool for strengthening the presence of Quechua in Peruvian culture, while highlighting the need for greater promotion and institutional backing to achieve broader recognition.

**Keywords:** Peruvian cinema, Quechua, Andean identity, cultural representation, reevaluation of Quechua.

## 1. Introducción

En el Perú, país caracterizado por su amplia diversidad cultural y lingüística, el quechua representa mucho más que un medio de comunicación: constituye una manifestación viva de la identidad andina, la memoria colectiva y la resistencia cultural de millones de personas. No obstante, a lo largo de la historia, ha sido marginado frente al castellano, especialmente en los ámbitos formales, académicos y mediáticos, lo que ha contribuido a su invisibilidad y a una menor valoración social.

En este contexto, el cine —como manifestación artística y medio de comunicación masiva— se erige en un canal decisivo para la representación de lenguas y culturas históricamente excluidas. En los últimos años, diversas producciones cinematográficas peruanas han incorporado el quechua no solo en los diálogos, sino también como un recurso simbólico que refuerza ejes temáticos vinculados con la identidad, la memoria y la herencia cultural. Este fenómeno invita a reflexionar sobre el papel del cine en la configuración de la percepción social del quechua y en su resignificación como componente esencial de la cultura nacional.

La presente investigación resulta pertinente y necesaria en el contexto sociolingüístico y cultural del Perú, donde el quechua, pese a ser una de las lenguas originarias más habladas, ha sido históricamente marginada y desvalorizada en diversos espacios, incluidos los medios de comunicación y las artes visuales —como el cine, la televisión y la música—. No obstante, en los últimos años se ha evidenciado un cambio de tendencia en el cine peruano, en el cual películas como *Retablo* (2017), dirigida por Álvaro Delgado-Aparicio, y *La teta asustada* (2009), de Claudia Llosa, han incorporado el quechua no solo como lengua de comunicación, sino también como un recurso narrativo con profundas implicancias culturales que contribuye a la revalorización de la identidad andina.

En ambas películas, el quechua se integra como parte central de la trama, no tanto por su uso lingüístico, sino por la identidad cultural que estructura la historia de los filmes. En *Retablo*, moldea las costumbres, las reglas morales del pueblo y las acciones de los protagonistas; mientras que en *La teta asustada*, constituye el vínculo con un pasado de violencia narrado por la madre de la protagonista y evocado en las expresiones de su hija.

Por consiguiente, la investigación cobra relevancia tanto en el ámbito académico como en el social, al llenar un vacío en los estudios sobre el cine y las lenguas originarias mediante un enfoque interdisciplinario que promueve la concientización sobre representación, identidad y diversidad lingüística. Además, fomenta una reflexión crítica sobre el papel del cine como agente cultural capaz de influir

en la percepción social de lenguas como el quechua, su difusión y su normalización en el imaginario nacional.

Finalmente, el objetivo principal de esta investigación es analizar la influencia del quechua como herramienta lingüística y simbólica en el cine peruano, tomando como referencia las películas antes mencionadas. Asimismo, se propone examinar la representación de las lenguas originarias —en particular del quechua— en el ámbito cinematográfico, destacando su papel como medio de resistencia cultural y su contribución a la preservación de la memoria colectiva desde lo audiovisual.

## 2. Antecedentes

A continuación, se presenta una selección de investigaciones previas —nacionales e internacionales— que abordan, desde diversas perspectivas, la representación del mundo andino, el uso del quechua y la construcción de identidades culturales en el cine.

Entre los estudios más destacados se encuentra la tesis *La representación del mundo andino en el cine peruano de ficción* (2020), de Denisse Rodríguez, quien analiza el imaginario andino en películas peruanas y plantea cómo el cine ha reproducido estereotipos o, en casos específicos, ha ofrecido miradas más auténticas. A esta se suma la tesis *Transformaciones en el uso de las lenguas indígenas en el cine mexicano* (2018), de Aldo Jiménez, que estudia los cambios en la representación de las lenguas originarias en el cine mexicano, identificando procesos de exclusión y posterior inclusión lingüística.

A su vez, Renata Báez, en su artículo “La memoria de los pueblos originarios a través del cine: Saturnino Huillca, representante de las luchas quechuas en Perú” (2015), examina cómo el cine puede reconstruir la identidad quechua mediante figuras simbólicas como la de Saturnino Huillca. Por otro lado, en su tesis *Cine, mujer y posmemoria: Identidad y posmemoria en La teta asustada y Paraíso* (2018), María Gutiérrez analiza la memoria traumática del Conflicto Armado Interno a través de la representación femenina, destacando la función simbólica de la lengua y la identidad en el relato fílmico.

Otro aporte relevante es la tesis *Plan de comunicación estratégica para la difusión cultural del cine regional en el Perú* (2021), de Celes Espinoza, Miluska León y Sebastián Mendocilla, que propone estrategias para promover el cine andino regional mediante herramientas comunicativas y de marketing cultural. Por otra parte, Elizabeth Pérez desarrolla la tesis *Interculturalidad y bilingüismo en estudiantes de la Institución Educativa N.º 30939 de Acostambo-Huancavelica* (2017), en la que demuestra la relación entre la valoración de la lengua originaria y la formación de una identidad intercultural.

Cabe señalar también que Jorge Terán, en su libro *Imaginarios coloniales en el cine peruano sobre los Andes* (2017), analiza cómo el discurso cinematográfico reproduce ideologías coloniales que marginalizan al sujeto andino. En correlación, Alonso Quinteros, en la tesis *Entretejidos de performatividades en el cine ayacuchano* (2023), interpreta el uso del quechua como un acto performativo de resistencia simbólica dentro del cine regional.

En el ámbito internacional, Sarah Dowman, en su artículo “El futuro del quechua en el Perú: ¿se puede revitalizar?” (2013), examina las posibilidades de revitalización de la lengua desde una perspectiva sociolingüística y de planificación lingüística. Igualmente, Natalia Arce y Franklin Cornejo, en el artículo “Cine en Puno: prácticas decoloniales y reafirmación de la identidad andina” (2023), proponen que el cine puneño constituye un espacio de resistencia cultural frente al modelo hegemónico limeño.

También se encuentra la tesis *El cine: forma de autorrepresentación de los imaginarios colectivos Kichwa Otavalo* (2019), de Álvaro Jiménez y Fernanda Lupera, que analiza cómo el cine indígena ecuatoriano funciona como un espacio de autoafirmación cultural y descolonización simbólica. En la tesis *La representación de la identidad cultural en el cine latinoamericano* (2020), de María Heredia y Rosa Cubas, se aborda la identidad como una construcción dinámica influida por el contexto social, lo cual permite comprender el uso del quechua en el cine peruano como un proceso de resignificación cultural.

Finalmente, María Sanabria, en su tesis *Análisis pragmático-textual de los anuncios publicitarios de productos de belleza* (2016), examina los mecanismos lingüísticos y visuales de la persuasión. Este estudio aporta una base metodológica útil para el análisis discursivo del cine y su potencial comunicativo en la difusión de producciones en lenguas originarias.

En conjunto, estas investigaciones configuran un panorama crítico que permite comprender el papel del cine como medio de resistencia simbólica y lingüística en los Andes. Mientras algunos trabajos se centran en la representación del mundo andino y los estereotipos culturales, otros exploran la función del quechua como vehículo de identidad y memoria colectiva. La revisión de estos antecedentes respalda la relevancia del presente estudio, que busca ampliar la reflexión sobre la presencia del quechua en el cine peruano contemporáneo, no solo como lengua de comunicación, sino como signo de persistencia cultural y de resignificación identitaria en el ámbito audiovisual.

### **3. Marco teórico y conceptual**

El presente estudio tiene como marco teórico los postulados de la traductología, la pragmática y la semántica, así como los conceptos de identidad andina, revalorización de una lengua, multilingüismo y revitalización lingüística, entre otros. En cuanto a la traductología, esta se concibe como la disciplina que estudia e investiga el proceso de la traducción en sus diversas manifestaciones, las cuales abarcan estudios teóricos, descriptivos y aplicados (Hurtado, 1996).

Por su parte, la pragmática trabaja con los actos del habla y sus condiciones de uso. Villanueva et al. (1998) señala que esta “concibe la lengua como una actividad que reivindica el habla como proceso comunicativo y se devuelve el valor al emisor y receptor, a la intención comunicativa y, al contexto verbal y creado por el mundo” (p. 231). De esta manera, la pragmática permite entender el lenguaje no como un sistema cerrado, sino como un conjunto de prácticas sociales situadas, donde la intención comunicativa y el contexto son elementos determinantes.

Desde la semántica, según Espinal et al. (2020), esta disciplina se encarga esencialmente de estudiar y analizar el significado de las unidades mínimas de una lengua, como morfemas o lexemas, hasta estructuras más complejas, como lo son las oraciones o textos. Así, tanto la semántica como la pragmática contribuyen a comprender cómo el lenguaje —y en particular el quechua— adquiere sentido dentro de las producciones cinematográficas, donde los significados se construyen de manera dinámica y contextual.

Para entender lo que conlleva poseer una identidad andina, es necesario conocer y comprender los distintos factores que la conforman, más allá de lo comúnmente conocido. Guerrero (1993) explica lo siguiente:

Lo andino también nos permite entender la rica diversidad, la pluralidad y la unidad de nuestras realidades. Esto se muestra tanto en la esfera de lo geográfico y lo ecológico, cuanto en lo social, en lo simbólico y en lo cultural. Tanto en los escenarios geográficos y ecológicos, así como en la estructuración de los espacios, esta rica diversidad abarca desde las altas cumbres de las zonas de altura: punas y páramos, —a las que simbólicamente llamamos el mundo de los cóndores— hasta los espacios costeros e insulares o el pie del monte amazónico. Esta diversidad configura, con sus diferencias, una complementariedad, una unidad que es lo andino” (pp. 8-9).

En ese sentido, la identidad andina se relaciona estrechamente con la lengua como elemento articulador de memoria, cosmovisión y pertenencia. Por ello, la revalorización de las lenguas originarias, como el quechua, se vuelve una acción significativa para la preservación de la cultura e identidad. Cabanillas (2022) indica que

Se han realizado avances en lo que respecta a la promoción de las culturas originarias y la interculturalidad; sin embargo, aún existen una serie de deficiencias que imposibilitan lograr una educación de calidad para todos y un reconocimiento pleno de lenguas originarias, así como de sus hablantes. (p. 10).

Este proceso de revalorización implica, entonces, una transformación social que busca otorgar a las lenguas originarias el lugar que históricamente les ha sido negado.

Acerca del multilingüismo, Godenzzi (2004) afirma que varios idiomas y sus hablantes se encuentran relegados o excluidos en entornos donde predominan las lenguas vinculadas al poder económico, político o simbólico. Así pues, es crucial que las políticas relacionadas con la educación y los idiomas persigan asegurar la inclusión y apreciación de todos los idiomas como componente esencial del patrimonio cultural. El multilingüismo, por tanto, no solo es una condición comunicativa, sino una manifestación de diversidad y resistencia cultural frente a los procesos de homogeneización.

En relación con el concepto de revitalización lingüística, Flores (2011) señala que:

De manera que simplemente el estudio de las lenguas amenazadas, e incluso de variedades extintas de una lengua, puede tener como efecto la reafirmación y la promoción de la tolerancia lingüística, generando con ello oposición a las fuerzas totalitarias que condenan su uso y su valor (como lo son las tendencias puristas, intolerantes y prescriptivas ampliamente difundidas), ensalzando el estatus del hablante, honrando un capital lingüístico y cultural devaluado” (p. 223).

La revitalización, entonces, no solo busca recuperar el uso de una lengua, sino reivindicar su valor simbólico y político dentro de la comunidad que la habla. De acuerdo con el concepto de fortalecimiento de una lengua, esta constituye la base de toda cultura, ya que mediante ella se transmite la identidad cultural de un pueblo a las siguientes generaciones. Sin embargo, ante la colonización, el quechua se vio afectado en su difusión, mas no llegó a desaparecer al permanecer impregnado en la historia de los pueblos originarios. Por ello, su fortalecimiento resulta valioso, pues permite seguir transmitiendo la historia a través de la lengua materna. Así, las nuevas generaciones conocerán su cultura por su medio original, el quechua, y no por aquel que fue impuesto violentamente en el proceso de colonización (Cutire

et al., 2015).

Por otra parte, en torno a la representación cultural, Stefoni (2001) señala que las ideas o estereotipos que construimos de los demás nos ayudan a entender el entorno social y ubicarnos en la realidad. Aunque estas representaciones no son totalmente completas, no las elaboramos individualmente, sino que la sociedad lo hace, y esto influye en cómo vemos a otros. De esta manera, la representación cultural nos ayuda no solo a identificar a los demás, sino también a comprender quiénes somos nosotros mismos.

Finalmente, en lo que respecta al lenguaje cinematográfico, Romaguera (1999) explica lo siguiente:

El lenguaje del cine es, en primera instancia, de carácter visual o, mejor dicho, icónico. Procede, en parte, de la fotografía y se amplía luego con la incorporación del sonido, a partir del momento en que los films llevan una banda de sonidos incorporada, si bien el cine nunca fue mudo del todo, pues era habitual aderezar las exhibiciones con acompañamiento musical o con comentarios de un narrador o explicador —pues así se lo denominaba—, y poco después con discos sincrónicos. Es decir, que lo genuino del arte cinematográfico es la imagen, su componente icónico. (p. 19).

Desde esta perspectiva, el cine no solo constituye un medio estético, sino también un lenguaje que integra elementos visuales, sonoros y simbólicos capaces de representar la diversidad cultural y lingüística del país.

#### **4. Metodología**

El artículo posee un alcance descriptivo y busca evidenciar cómo el quechua influye en los aspectos lingüísticos, culturales y narrativos de las películas *Retablo* (2019) y *La teta asustada* (2009). En esa línea, adopta un enfoque cualitativo, centrado en la interpretación del uso del quechua y su impacto simbólico en la narrativa y en la representación cultural de ambas producciones.

Asimismo, el estudio emplea un diseño no experimental y de corte transversal, basado principalmente en el análisis textual del guion y de las herramientas audiovisuales utilizadas en las películas seleccionadas.

La población de la investigación está conformada por dos películas peruanas producidas en las dos últimas décadas (2005-2025) que incorporan el quechua en su guion: *Retablo* (2017), dirigida por Álvaro Delgado-Aparicio, y *La teta asustada* (2009), dirigida por Claudia Llosa. La muestra, por su parte, está compuesta por diez escenas seleccionadas entre ambas películas.

Para la selección de dichas escenas se aplicó un criterio intencional, priorizando aquellas en las que el quechua cumple un rol central en la narrativa. En ese sentido, se eligieron fragmentos que presentan diálogos sustanciales en quechua, alta carga simbólica o emocional, representaciones de la cosmovisión andina, presencia de fenómenos de interferencia lingüística y usos cotidianos que evidencian el fortalecimiento y la vigencia de la lengua. Esta selección permite observar el impacto del quechua en los niveles lingüístico, cultural y narrativo dentro del cine peruano contemporáneo.

La recolección del corpus se realizó durante los meses de mayo y junio de 2025 mediante la visualización activa de las dos películas, con el propósito de identificar y catalogar las escenas que cumplieran los criterios establecidos. El análisis se desarrolló de acuerdo con el marco teórico previamente expuesto. Asimismo, la organización del corpus se efectuó a través de un instrumento diseñado para este fin: la ficha de análisis lingüístico<sup>2</sup>.

## 5. Resultados

El estudio identifica la presencia de disciplinas como la traductología, la pragmática y la semántica en la representación cinematográfica del quechua dentro de los largometrajes *La teta asustada* (2009) de Claudia Llosa y *Retablo* (2017) de Álvaro Delgado Aparicio. Asimismo, se abordan conceptos vinculados con la identidad andina, la revalorización lingüística, el multilingüismo y la representación

---

2 Ver anexo 1.

cultural.

Los diálogos de ambas películas fueron concebidos y representados originalmente en quechua, para luego ser traducidos al español con el fin de alcanzar una audiencia más amplia. Este proceso implica decisiones complejas sobre cómo trasladar no solo el significado literal, sino también las connotaciones emocionales, culturales y poéticas propias del quechua al español. La traducción preserva en gran medida el tono lírico y desgarrador de las obras, aunque también evidencia los límites de la traducción intercultural: ciertas imágenes o formas expresivas —como el canto testimonial en *La teta asustada*— pueden perder parte de su fuerza fuera del idioma original. Ello abre una reflexión sobre los criterios de fidelidad, domesticación y extranjerización en el campo de la traductología audiovisual indígena.

### 5.1. *La teta asustada* (Claudia Llosa, 2009)

En la película *La teta asustada* (2009), dirigida por Claudia Llosa y grabada en Manchay, se desarrolla una escena entre los minutos 00:44 y 01:32 en la que Perpetua pronuncia, en quechua, el siguiente enunciado:

Quizás algún día tú sepas comprender, lo que lloré, lo que imploré de rodillas, a esos hijos de perra. Esa noche gritaba; los cerros remedaban, y la gente reía. Con mi dolor luché diciendo... A ti te habrá parido una perra con rabia (2009).

Desde la pragmática, este diálogo funciona como un acto de denuncia profundamente cargado de dolor e intención confrontativa. Los insultos —como “hijos de perra” — y expresiones como “te habrá parido una perra con rabia” constituyen actos de habla que permiten exteriorizar el trauma y provocar una respuesta emocional en el interlocutor. Asimismo, la frase “los cerros remedaban” introduce un componente simbólico en el que la naturaleza se integra al acto comunicativo, erigiéndose como testigo del sufrimiento y amplificando la carga expresiva del discurso.

En los minutos 02:52 al 03:17, se presenta otro diálogo en quechua. Fausta dice: “Cada vez que te acuerdas,... cuando lloras, mamá,... Ensucias tu cama con

lágrimas de pena y sudor. No has comido nada. Si no quieres comer, ... Solo dímelo y no preparo nada.” Este fragmento se asocia con la revitalización lingüística, pues muestra al quechua como una lengua plenamente viva, capaz de comunicar emociones profundas y de transmitir la intimidad del dolor y la memoria. Su inclusión dentro de un canto testimonial que alcanza un público internacional contribuye a visibilizar y revalorizar una lengua históricamente marginada. De esta manera, el filme desafía la idea del quechua como un idioma rural o arcaico, y lo posiciona como un vehículo de expresión artística, memoria afectiva y resistencia cultural.

Entre los minutos 20:38 al 21:13, se escucha en quechua la voz en off de Perpetua, la madre de Fausta, quien dice: “¿A dónde estás yendo? Me estoy yendo al cielo, a regar flores, a regar flores.” La voz en off de la madre de Fausta canta mientras su cuerpo es envuelto, creando una atmósfera de despedida íntima y espiritual. El canto refleja el dolor por la pérdida y la conexión con lo sagrado. La repetición de “a regar flores” simboliza la muerte como tránsito y transformación; este símbolo se enmarca en la cosmovisión andina, donde la muerte no es final. Imagen, sonido y poesía se fusionan para expresar el duelo con gran sensibilidad. El lenguaje cinematográfico eleva la escena a una experiencia profundamente estética.

Posteriormente, entre los minutos 50:12 al 50:32, Fausta expresa en quechua: “En mi pueblo tienes que caminar así, pegada a la pared. Si no te agarran las almas y te matan. Mi hermano se murió así, enflaquecido como calavera. Por no prestar atención a las almas tristes.” Este fragmento constituye una clara manifestación de la identidad andina, ya que refleja una creencia ancestral relacionada con el mundo espiritual y el respeto hacia las almas. Al ser pronunciado en quechua, el discurso reafirma la pertenencia cultural de la protagonista y resalta la importancia de la lengua como vehículo de transmisión de la memoria y la cosmovisión de su comunidad.

En los minutos 57:49 al 57:59, Fausta pronuncia en castellano la expresión: “palomita perdido”. Esta frase evidencia una interferencia lingüística del quechua en su español, ya que emplea “perdido” en lugar de “perdida”. Este fenómeno no debe entenderse como un error, sino como una manifestación del bilingüismo na-

tural de la protagonista, donde su lengua materna permea su habla cotidiana. La presencia de esta interferencia resalta la persistencia del quechua como parte activa de su identidad cultural y lingüística. Al representarlo en el cine, se contribuye a la revalorización del quechua, mostrando que su influencia sigue viva incluso en contextos donde predomina el castellano.

Finalmente, en una escena significativa entre los minutos 83:47 al 83:58, Fausta repite en quechua la frase: “Que me la quiten de dentro. Que me la quiten de dentro. Que me la quiten de dentro.” Interpretado desde la semántica, este enunciado adquiere una doble dimensión: por un lado, un sentido físico, relacionado con la papa que lleva dentro de su cuerpo; y por otro, un sentido simbólico, vinculado al trauma, al miedo heredado y a la memoria del conflicto armado. Al decirlo en quechua, su lengua materna, sufre y se libera en su idioma de raíz. No elige el castellano porque necesita expresar de esta manera algo más profundo, conectado a su identidad e historia familiar.

## **5.2. Retablo (Álvaro Delgado, 2017)**

En la película *Retablo* (2017), dirigida por Álvaro Delgado Aparicio y filmada en Ayacucho, se presenta entre los minutos 07:16 y 07:57 una escena en la que Noé narra en quechua un relato tradicional: “Uno de los hijos era ciego, nada podía ver.” “Uno de sus hermanos le agarró el cabello, el otro hizo lo mismo y el tercero golpeó su pie. Uno de ellos se volvió hielo.” Segundo responde: “¿Ese fue su castigo, verdad?”, a lo que Noé contesta: “Sí. Por eso la nieve quema las plantas, y el chico que jaló el cabello se convirtió en un viento malo.”

Este diálogo refleja de manera clara la representación cultural propia de la cosmovisión andina, donde los relatos orales transmiten valores, enseñanzas morales y explicaciones sobre fenómenos naturales. La transformación de los personajes en hielo o viento simboliza la armonía entre lo humano y lo natural, y evidencia cómo el conocimiento ancestral se preserva mediante la oralidad y el uso del quechua como lengua de transmisión intergeneracional.

Entre los minutos 08:20 y 09:02, se presenta el siguiente diálogo en quechua:

Noé: “La lagartija estaba con frío, tiritando, diciendo: ‘Ahora haré mi poncho.’ Toda la noche pasó frío. Durante la noche, se recostó a tomar sol y se olvidó de hacer su poncho.”

Segundo: “¿Y cuándo se hizo de noche?”

Noé: “La lagartija dijo: ‘Voy a hacer mi poncho. Ahora sí haré mi poncho.’ Cuando salió el sol nuevamente, ya se había olvidado. Tú no debes ser así; no debes dejar las cosas a medio hacer.” (2017).

Esta historia refleja una forma tradicional de enseñanza basada en fábulas orales. A través del personaje de la lagartija, Noé transmite una lección de responsabilidad y constancia, valores que son parte de la vida comunitaria andina. También, el diálogo representa una manera autóctona de educar, donde la cultura se transmite oralmente con historias conectadas a la naturaleza.

En los minutos 09:03 al 09:19, Segundo dice en quechua: “Tres, seis, nueve, doce”, mientras que Noé responde en castellano: “Esta es una docenita. De estos grandecitos, media docena.” El multilingüismo puede percibirse como ligeramente intencional en su inclusión, como se evidencia en esta escena. No obstante, cumple un rol importante al mostrar cómo el cambio de lengua responde a una necesidad comunicativa específica. En la escena, se muestra cómo los personajes emplean el quechua entre miembros de la familia, pero pasan al español al interactuar con figuras externas. Este cambio refleja una práctica común en los Andes, donde la lengua materna convive con la oficial y muestra cómo las personas negocian su identidad en la vida diaria.

Por último, entre los minutos 37:40 y 38:42, se presenta el siguiente diálogo en quechua:

Anatolia: “Come, hijo.”

Segundo: “No tengo hambre, mamá.” Anatolia: “Quizá tu estómago está mal. Te voy a hervir hojitas de coca.”

Segundo: “No, mamá, voy a estar bien.”

Noé: “Qué raro, ayer nos invitaron un buen banquete.” (2017).

El idioma utilizado de manera cotidiana refleja el fortalecimiento de la lengua quechua. Esto se debe a que la escena manifiesta una conversación típica que tiene una familia a la hora de comer. Asimismo, se resalta la continuación del uso de la lengua materna, ya que no intentan apartarse o usar otras expresiones fuera de su cultura. El uso cotidiano del idioma en esta escena evidencia el fortalecimiento de la lengua quechua, pues muestra una interacción familiar común desarrollada íntegramente en la lengua materna. El diálogo fluye con naturalidad, sin traducciones ni sustituciones, lo que refuerza la idea de continuidad cultural y lingüística. Así, la escena visibiliza cómo el quechua sigue siendo un medio de comunicación vivo y afectivo dentro de los espacios domésticos, preservando la identidad y la tradición oral andina frente a la hegemonía del castellano.

## 6. Conclusiones

El uso del quechua como recurso pragmático en el cine peruano favorece la transmisión de emociones intensas, conflictos sociales y contextos culturales específicos de manera más auténtica. En las producciones analizadas, este no se limita a cumplir una función lingüística, sino que se emplea como un acto comunicativo cargado de intención y significado. Su aparición en momentos clave responde a una necesidad expresiva que trasciende la literalidad del lenguaje. De esta manera, el quechua se convierte en una herramienta que amplifica el impacto del mensaje cinematográfico y que permite al espectador acceder a dimensiones culturales más profundas.

En ese sentido, la presencia del quechua en *Retablo* (2017) y *La teta asustada* (2009) se vincula directamente con la construcción de la identidad andina, ya que no solo actúa como medio de comunicación, sino como una expresión íntima de emociones profundas, de memoria histórica y de cosmovisión indígena. En ambas películas, el quechua se activa en escenas de dolor, enseñanza, despedida o resistencia, lo que refuerza su carácter simbólico y lo posiciona como una lengua viva, vigente y poderosa dentro del discurso cinematográfico. Su uso no responde a un gesto folclórico ni decorativo, sino a una reivindicación cultural que recupera la

voz de los pueblos originarios y la inscribe en el lenguaje audiovisual contemporáneo.

Así, las películas analizadas demuestran que el quechua puede ocupar un lugar legítimo dentro del lenguaje cinematográfico; sin embargo, su integración plena en la industria audiovisual aún enfrenta limitaciones estructurales. Para que esta contribución se consolide, es necesario impulsar políticas culturales que fomenten su uso, así como generar espacios de difusión y recepción que fortalezcan su presencia en el imaginario colectivo nacional. Solo mediante este reconocimiento sostenido podrá garantizarse que el quechua continúe siendo no solo una lengua de herencia, sino también una voz activa y transformadora en la narrativa cinematográfica del Perú.

## Referencias bibliográficas

- Arce, N., & Cornejo, F. (2023). Cine en Puno: prácticas decoloniales y reafirmación de la identidad andina. *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, (152), 97–116. <https://bit.ly/4jF0KHF>
- Báez, R. (2015). La memoria de los pueblos originarios a través del cine: Saturnino Huillca representante de las luchas quechuas en Perú. *Revista Mexicana de Ciencias Agrícolas*, 6(11), 2363–2373. <https://bit.ly/4lNUr5O>
- Cabanillas, B. (2022). El estado peruano y las lenguas originarias en la actualidad. *Lengua y Sociedad*, 21(1), 265-279. <http://dx.doi.org/10.15381/lengsoc.v21i1.23092>
- Cercato, C. & Valli, V. (2022, septiembre). *Retablo ayacuchano: de medio de evangelización a expresión artística popular andina* [Acta de congreso]. V Jornadas Estudiantiles de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales (JEIDAP), Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/149094>
- Cutire, J. & Quispe, J. (2015). *Contenidos radiofónicos en radio Santa Mónica y radio Inti Raymi en perspectivas de contribuir a la vigencia del idioma Quechua y al fortalecimiento de la identidad cultural* [Tesis de licenciatura]. Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco] <https://bit.ly/3GfSONY>
- Dowman, S. (2013). El futuro del quechua en el Perú: ¿se puede revitalizar? *La BloGoteca de Babel*, 4(4), 3-13. <https://doi.org/10.25035/blogotecababel.04.01.04>

- Espinal, M., Macià, J., Mateu, J. & Quer, J. (2020). *Semántica*. Akal.
- Espinoza, C., León, M. & Mendocilla, S. (2021). *Plan de comunicación estratégica para la difusión cultural del cine regional en el Perú*. [Tesis para optar el grado de bachiller en Comunicación Estratégica]. Escuela ISIL. <https://bit.ly/4jzi1C2>
- Flores, A. (2011). *Antología de textos para la revitalización lingüística*. Instituto Nacional de Lenguas Indígenas (INALI). <https://bit.ly/3EwxjYS>
- Godenzzi, J. (2004). Globalización, multilingüismo y educación: El caso del Perú. *Aportes andinos*. (11), 1-11. <https://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/673>
- Guerrero, P. (1993). *El saber del mundo de los cóndores: Identidad e insurgencia de la cultura andina*. (1ª ed., Vol. 5). Abya-Yala.
- Gutiérrez, M. (2018). *Cine, mujer y posmemoria: Identidad y posmemoria en La teta asustada y Paraíso* [Tesis para optar la licenciatura en Comunicación]. Universidad de Lima. [bit.ly/42wGUrO](https://bit.ly/42wGUrO)
- Heredia, M., & Cubas, R. (2020). *La representación de la identidad cultural en el cine latinoamericano* [Tesis para optar el título profesional de licenciadas en Ciencias de la Comunicación]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. <https://bit.ly/4jZYGJR>
- Hurtado, A. (1996). *La traductología: lingüística y traductología*. Universitat Autònoma de Barcelona.
- Jiménez, A. (2018). *Transformaciones en el uso de las lenguas indígenas en el cine mexicano* [Tesis para optar el grado de maestro en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad]. Universidad Autónoma del Estado de Morelos. <https://bit.ly/3GsY2Gh>
- Jiménez, A. & Lupera, M. (2019). *El cine: forma de auto representación de los colectivos imaginarios colectivos Kichwa Otavalo* [Tesis para optar el grado de magíster en Comunicación, Desarrollo y Cambio Social]. Universidad Técnica de Ambato. <https://bit.ly/4meHZwm>
- Lema, M. (2009). *Cognición, lengua y traductología: revisión teórica interdisciplinaria del concepto de equivalencia para una poética gramatical de la traducción*. [Tesis doctoral del departamento de Filología Moderna]. Universidad de las Palmas de Gran Canaria. <http://bit.ly/4d7qcTK>
- Pérez, E. (2017). *Interculturalidad y Bilingüismo en estudiantes de la Institución educativa N° 30939 de Acostambo - Huancavelica* [Tesis de licenciatura]. Universidad Nacional de Huancavelica. <http://bit.ly/40696jD>

- Quinteros, A. (2023). *Entretejidos de performatividades en el cine ayacuchano* [Tesis para optar el grado académico de Doctor en Antropología]. Pontificia Universidad Católica del Perú. <https://bit.ly/42HgfIZ>
- Rodriguez, D. (2020). *La representación del mundo andino en el cine peruano de ficción* [Tesis para optar el grado de bachiller en Comunicación Audiovisual y Medios Interactivos]. Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas. <https://bit.ly/42IuDiS>
- Romaguera, J. (1999). *El lenguaje cinematográfico: Gramática, géneros, estilos y materiales*. (2.ª ed.). Ediciones de la Torre.
- Sanabria, M. (2016). *Análisis pragmático-textual de los anuncios publicitarios de productos de belleza* [Tesis de licenciatura en Lingüística]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. <https://hdl.handle.net/20.500.12672/5293>
- Stefoni, C. (2001). *Representaciones culturales y estereotipos de la migración peruana en Chile*. CLACSO. <https://bit.ly/4jeBL>
- Terán, J. (2017). *Imaginarios coloniales en el cine peruano sobre los Andes* [Tesis de maestría] Universidad Nacional Mayor de San Marcos. <https://bit.ly/4lNJVeT>
- Villanueva, R., y Parodi, C. (1998). *La lingüística en México, 1980-1996*. (1ª ed.). El Colegio de México. <https://doi.org/10.2307/j.ctv47wb0h.12>

## Anexos

### Tabla 1

*Ficha de análisis lingüístico.*

Nombre de la película
Director
Lugar de grabación
Minutos donde se presenta el diálogo
Enunciado característico de la escena

*Nota.* Elaboración propia.



# Análisis de términos polisémicos en quechua: *sallqa* y *kawsay*<sup>1</sup>

Analysis of polysemous terms in Quechua: *sallqa* and *kawsay*

**Matias La Rosa Pinedo**

matias.larosa@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0009-0007-0997-1478>

**Guillermo Perez De Pina**

guillermo.perezd@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0009-0005-0063-8893>

## RESUMEN

El presente artículo se propone analizar los casos de polisemia en la lengua quechua a partir de los mecanismos de la metáfora y la metonimia. Para ello, la investigación se centra en el estudio semántico y sintáctico de dos vocablos fundamentales en dicho idioma: *sallqa* (término vinculado con la naturaleza) y *kawsay* (término asociado a la vida). La convergencia de sentidos en cada polisemia se examina a partir de las dimensiones semánticas que los términos adquieren según su uso y contexto comunicativo. Dado que los aspectos culturales resultan esenciales para la comprensión de esta lengua, el análisis requiere aproximarse al modo de pensar de un hablante nativo de quechua con el fin de lograr una traducción y una interpretación adecuadas. En esa línea, el estudio busca explicar la configuración de la polisemia en el quechua a partir de su estrecha relación con el pensamiento y la cosmovisión de sus hablantes.

---

<sup>1</sup> Trabajo presentado en el curso "Semántica Aplicada a la Traducción", dictado por Lilia Llanto en el semestre 2025-I.

**Palabras clave:** polisemia, quechua, análisis cultural, *sallqa*, *kawsay*.

## ABSTRACT

This article aims to analyze cases of polysemy in the Quechua language through the mechanisms of metaphor and metonymy. The study focuses on the semantic and syntactic analysis of two key terms in this language: *sallqa* (a term related to nature) and *kawsay* (a term associated with life). The convergence of meanings in each polysemic instance is examined through the semantic dimensions that each term acquires according to its use and communicative context. Since cultural aspects are essential to understanding this language, the analysis requires approaching the worldview of a native Quechua speaker in order to achieve accurate translation and interpretation. In this sense, the study seeks to explain how polysemy in Quechua is configured through its deep connection with the thought and worldview of its speakers.

**Keywords:** polysemy, Quechua, cultural analysis, *sallqa*, *kawsay*.

## 1. Introducción

En el quechua, al igual que en otras lenguas, una palabra puede poseer múltiples significados. Es conocido el caso de *pacha*, que puede referir a la tierra o al espacio físico, al tiempo, al universo, entre otros (Llanto, 2012). Asimismo, existen otros vocablos que presentan este mismo patrón semántico. Un ejemplo es *uma* ('cabeza'), término que se relaciona con significados como jefe, cima, inteligencia, pensamiento o memoria. De modo similar, *simi* ('boca') puede aludir a idioma, habla, secreto o abertura (Gálvez, Gálvez y Domínguez, 2016).

Por ello, resulta necesario reconocer la polisemia dentro del léxico quechua para comprender el valor semántico que adquiere un mismo término en distintos contextos comunicativos. Este reconocimiento permite observar los mecanismos cognitivo-lingüísticos que intervienen en la generación de nuevos sentidos. En este marco, la metáfora y la metonimia constituyen herramientas fundamentales para explicar la pluralidad de significados interconectados que caracterizan al quechua.

En cuanto a la estructura del presente trabajo, el segundo apartado desarrolla el marco teórico, organizado en cuatro subtemas. En él se abordan las nociones de polisemia y los mecanismos que la originan —la metáfora y la metonimia—, así como su distinción respecto de la sinonimia y las posibles ambigüedades que surgen en el análisis lingüístico. Posteriormente, en el tercer apartado, se expone la metodología empleada, describiendo las fases y procedimientos de la investigación.

El cuarto apartado está dedicado al análisis, donde se examina en profundidad la dimensión semántica y sintáctica de dos términos esenciales en la cosmovisión quechua: *sallqa* y *kawsay*. Finalmente, se presentan las conclusiones generales del estudio.

## 2. Antecedentes y teoría

### 2.1. Polisemia

La polisemia se comprende como un subtipo de ambigüedad léxica en el que una misma palabra puede adquirir múltiples sentidos relacionados entre sí (Brugman y Lakoff, 1988). Este fenómeno permite una economía del lenguaje, ya que posibilita el uso racional y eficiente de unidades léxicas ya existentes. En consecuencia, para identificar la relación entre los distintos significados que conforman una palabra polisémica, resulta necesario analizar la estructura interna del lexema (Mendes, 2023).

Una serie de sentidos vinculados a un mismo ítem léxico conforman lo que se denomina *continuum* o red semántica polisémica. En este marco, la polisemia se concibe como un proceso en el que se distingue un elemento prototípico —el significado central— y una serie de elementos no prototípicos que se derivan o asocian con él (Cuenca y Hilferty, 2018; Mendes, 2023). Dichos significados se organizan conceptualmente a través de mecanismos cognitivos fundamentales como la metáfora y la metonimia.

Por ello, el presente estudio aborda la polisemia desde su construcción cognitiva, considerando como eje teórico el papel de la metáfora y la metonimia en la configuración de redes semánticas interrelacionadas dentro del léxico quechua.

## **2.2. Mecanismos implicados en la polisemia: metáfora y metonimia**

En el marco de la lingüística cognitiva, se sostiene que en torno al significado central de una forma polisémica se desarrolla una extensión semántica que da origen a otros significados periféricos. A esta organización se le denomina *estructura prototípica* (Lewandowska-Tomaszczyk, 2007). Dichas estructuras radiales se fundamentan en mecanismos cognitivos estudiados por la lingüística, como la metáfora y la metonimia, los cuales explican cómo una palabra puede ampliar su significado prototípico sin perder su vínculo semántico con el sentido original (Evans & Green, 2006).

Tanto la metáfora como la metonimia trascienden el plano puramente lingüístico, ya que forman parte de los procesos cognitivos asociados a la experiencia humana. Ambas operan como mecanismos de extensión semántica que permiten generar nuevos significados a partir de relaciones conceptuales. Para diferenciarlas, es necesario comprender el tipo de proyección de dominios que cada una establece.

En la metáfora, la proyección se produce entre dos dominios conceptuales que no pertenecen al mismo marco experiencial (Lakoff, 1980; Mendes, 2023). Esto implica que los conceptos de un dominio fuente se trasladan hacia un dominio meta, aunque no se proyecte la totalidad de la información del primero sobre el segundo. De esta manera, la metáfora posibilita comprender una experiencia en términos de otra, generando correspondencias conceptuales parciales.

Por su parte, la metonimia se desarrolla dentro de un solo dominio conceptual, cuyas proyecciones se establecen entre sus subdominios. Dicho dominio, también llamado experiencial, está compuesto por diversas entidades interrelacionadas, una de las cuales se convierte en el elemento saliente que activa la representación de otra debido a su conexión conceptual (parte por todo, todo por parte,

parte por parte, entre otras) (Estornell y Soto, 2016). Así, en la expresión *Defendiendo la red*, una parte del dominio —*red*— se emplea para referirse al conjunto del dominio —*portería*—, produciéndose así una proyección metonímica de parte por todo.

### 2.3. Polisemia y sinonimia

La sinonimia se determina por el conjunto de formas léxicas que albergan un mismo significado; es decir, mediante una variación léxica prevalece un concepto compartido entre formas distintas (Murphy, 2003). Este fenómeno permite la sustitución entre palabras sin que se altere sustancialmente el sentido del enunciado, aunque puedan existir matices pragmáticos o contextuales.

De este modo, la sinonimia facilita su identificación frente a la polisemia que, en resumidas cuentas, se entiende conceptualmente como su opuesto (Hurford, Heasley & Smith, 2007), ya que mientras la polisemia abarca la unificación de múltiples significados en una sola forma léxica, la sinonimia agrupa diversas formas que comparten rasgos semánticos comunes.

### 2.4. Ambigüedad semántica y polisemia

En general, la ambigüedad semántica se produce cuando una palabra o expresión admite múltiples interpretaciones posibles debido a la coexistencia de significados distintos que pueden activarse según el contexto comunicativo (Suárez, 2004).

Baker (1992) establece una distinción precisa entre este fenómeno y la polisemia, señalando que la ambigüedad surge principalmente por la insuficiencia de información textual o contextual, lo que impide determinar con claridad el campo de referencia o el sentido específico de un término. En tales casos, el lector no cuenta con los elementos necesarios para delimitar cuál de los posibles significados es el pertinente.

Conviene subrayar que, aunque una palabra polisémica posea varios sentidos relacionados, ello no implica necesariamente que genere ambigüedad semántica;

esta solo aparece cuando el contexto —explícito o implícito— resulta insuficiente para desambiguar la interpretación.

### 3. Metodología

El presente trabajo, de enfoque cualitativo, emplea el método descriptivo y analítico. Parte de la recopilación de dos términos polisémicos del quechua, obtenidos a partir de fuentes lexicográficas, bibliográficas y de consultas con hablantes de la lengua, con el propósito de reunir información pertinente sobre ellos. En síntesis, la metodología de este estudio se desarrolló en las fases expuestas a continuación.

En primer lugar, la elaboración de consideraciones para la selección de términos polisémicos: Esta etapa se estructuró en función de las posibilidades semánticas que pudieran presentar los vocablos, con el objetivo de determinar su carácter polisémico. Además, el estudio se centró en las variedades sureñas del quechua: Chanka y Collao.

En segundo lugar, la búsqueda de las acepciones: Para los términos seleccionados, se recurrió a diccionarios y textos de origen quechua pertenecientes a las variedades mencionadas, con el fin de obtener información relativa a la polisemia. Asimismo, se realizaron consultas con hablantes nativos en casos particulares y se recopilaron las diversas traducciones posibles de cada término.

En tercer lugar, la categorización de los términos polisémicos: Los vocablos fueron seleccionados a partir de la revisión de investigaciones previas, estableciéndose finalmente dos términos de análisis: *sallqa* y *kawsay*.

Asimismo, se seleccionaron trece hablantes nativos de quechua provenientes de las regiones de Ayacucho, Áncash (Yungay) y Cusco, quienes actualmente residen en Lima y participaron como informantes en la fase de validación semántica y contextual. La selección se llevó a cabo mediante un muestreo intencional, priorizando a hablantes con competencia plena en su variedad y disponibilidad para participar en la verificación de significados. El contacto con los informantes se realizó a través de redes de confianza y referencias personales, lo que permitió acceder

a participantes con un alto grado de conocimiento cultural. Su contribución fue fundamental para contrastar las acepciones registradas en las fuentes escritas con el uso real del idioma en diferentes zonas, garantizando así una mayor fiabilidad en la interpretación de los datos.

A partir de ello, se desarrolló un análisis semántico basado en la teoría de la lingüística cognitiva, específicamente en los mecanismos de metáfora y metonimia, que permiten explicar las relaciones de sentido entre los significados de un mismo término polisémico.

La información fue organizada de manera que se pudieran identificar los sentidos principales y secundarios de cada término, su relación con las categorías semánticas y los contextos culturales que influyen en su configuración polisémica. Finalmente, los resultados fueron interpretados a la luz de los fundamentos teóricos descritos en el capítulo anterior, estableciendo la conexión entre la polisemia y la cosmovisión quechua.

#### **4. Análisis**

En el quechua, al igual que en otras lenguas, se presentan casos de polisemia, en los cuales una palabra puede poseer varios significados relacionados. Es importante destacar que estos procesos ocurren con mayor frecuencia en campos de notable riqueza léxica, como el ámbito geográfico-natural y el empírico-humano. Ambos resultan fundamentales dentro de la cosmovisión quechua, lo que hace necesario abarcar, indagar y registrar las acepciones que resguardan los términos seleccionados de dichos campos, a fin de contribuir tanto a la preservación como a la concientización sobre la importancia de esta lengua originaria.

Uno de los ejemplos más conocidos es *pacha*, término analizado por la Dra. Lilia Llanto (2012), que puede referirse a la tierra o al espacio físico, al tiempo, al universo, entre otros significados. Sin embargo, hasta el momento, las investigaciones existentes suelen analizar estos sentidos de manera aislada, sin atender a su uso en situaciones comunicativas reales, donde se evidencia con mayor precisión el funcionamiento natural de una lengua y de su terminología. Por consiguiente,

resulta imprescindible reconocer la polisemia dentro del léxico quechua para comprender el significado de un mismo término en distintos contextos comunicativos.

En esa línea, se vuelve crucial analizar ejemplos cotidianos, expresiones y frases que reflejen con claridad los usos y significados que adquieren dichos términos. Solo así es posible comprender de qué manera la metáfora y la metonimia contribuyen a esta pluralidad de significados interconectados.

#### 4.1. Términos polisémicos analizados

El quechua, como lengua originaria viva en los Andes, ha mantenido una estrecha conexión con el entorno natural. En consecuencia, las comunidades quechuas del Perú han desarrollado ritos y tradiciones que perduran hasta hoy, manifestados a través de su riqueza terminológica. A partir de esta terminología, pueden identificarse los rasgos culturales y la simbología empleada al describir los elementos naturales, lo que permite entender las extensiones semánticas y considerar los significados figurados en determinadas variedades del quechua.

Se eligieron dos términos polisémicos pertenecientes a los ámbitos natural y empírico, los cuales corresponden a léxicos poco estudiados: *sallqa* y *kawsay*. Cada uno será presentado con los significados que adquiere según su uso contextual, las variantes dialectales cuando sea pertinente y las observaciones culturales que resulten necesarias.

##### 4.1.1. *Sallqa*

En primer lugar, se analiza el término *sallqa*, que en su acepción más general se utiliza para referirse a una zona frígida, es decir, una región caracterizada por el frío. Alude específicamente a la puna, territorio de gran altitud donde predominan los pajonales y las cactáceas. Los quechuahablantes se sienten familiarizados con este ambiente, por lo que emplean este término para designar un “espacio natural” próximo a sus comunidades.

En quechua, *sallqa* también se usa para aludir a lo no domesticado, lo natural o lo silvestre. Así, esta palabra se opone semánticamente a *runa*, que remite al

ser humano o a lo civilizado. Este es un caso metonímico, pues se toma una o varias características de la puna (su condición natural, sin intervención humana) para que sean entendidas como *sallqa*: la parte por el todo.

La dicotomía *sallqa–runa* es fundamental en la cosmovisión andina, ya que permite comprender la relación entre el mundo natural y el humano. El término *sallqa* se conserva en múltiples variantes del quechua, aunque puede presentar ligeras variaciones fonéticas según la región (como *salqa* o *salk'a*). En algunos casos, se vincula directamente con toponimias como “Salkantay” (nevado del Cusco).

El término *sallqa* presenta una polisemia derivada de su uso metafórico y metonímico. Por ejemplo, puede emplearse no solo para referirse a animales silvestres, sino también a personas o comportamientos considerados instintivos o poco racionales. En ese sentido, decir que alguien es *sallqa runa* implica atribuirle una conducta “natural” o “no domesticada”, no necesariamente negativa, sino más bien espontánea o libre.

Desde una perspectiva cognitiva, la extensión semántica de *sallqa* se relaciona con el dominio conceptual de la naturaleza y la vida salvaje, el cual se proyecta al ámbito humano mediante la metáfora y la metonimia. La metáfora permite asociar lo “natural” con lo “no civilizado”, mientras que la metonimia opera dentro del mismo dominio, al evocar propiedades compartidas como la fuerza, la libertad o el instinto.

Entre sus traducciones principales se encuentran: naturaleza, natural, salvaje, silvestre, no domesticado, indomable, huraño y puna.

Para entender la variedad de significados que adquieren los términos, es indispensable analizar su uso en contextos específicos. A continuación se presentan algunos ejemplos:

1. *Runakunaqa           sallqa           uywaninta           manchakunku.*  
(Los humanos temen a los animales salvajes.)
2. *Uywakunaqa                           sallqapi                           kachkankuchu?*  
(¿Los animales se encuentran en la naturaleza?)

3. *Kay sallqa mikuykunaqa sumaq kallpachikuqmi kayan.*  
(Estos alimentos de la puna son muy nutritivos.)

Como puede observarse en los ejemplos, el significado del término en quechua varía por diversos factores. En primer lugar, por la función que cumple dentro de la oración. En el caso 1, *sallqa* actúa como adjetivo que modifica directamente al término *uywaninta*; en el segundo, aparece como sustantivo que indica lugar.

En segundo lugar, por los sufijos que acompañan al término. En el caso 2, *sallqa* está acompañada del sufijo *-pi*, que funciona como locativo. Así, el término pasa de significar “lo salvaje” a “el lugar donde habita lo salvaje”, lo que constituye un proceso metonímico de parte por el todo.

De esta manera, la polisemia de *sallqa* muestra cómo el quechua organiza su léxico a partir de categorías que no solo designan entidades físicas, sino también cualidades morales o sociales derivadas de la experiencia con el entorno. Esto evidencia la profunda conexión entre la lengua y la cosmovisión andina, donde la naturaleza es concebida como un ente con agencia y significado propio.

#### 4.1.2. *Kawsay*

El segundo término analizado es *kawsay*, particularmente en la expresión *runa kawsay*, que literalmente significa “vida humana”. El término *runa* designa al ser humano, mientras que *kawsay* alude al acto de vivir o la existencia. La polisemia emerge cuando *kawsay* trasciende la mera vida biológica y abarca dimensiones sociales, espirituales y culturales.

Si bien *kawsay* significa “vida” en su sentido básico, dentro del pensamiento quechua adquiere una connotación más profunda: representa la energía vital de todo ser. Este concepto incluye no solo la vida humana, sino también la de las plantas, los animales, los ríos, las montañas y todos los elementos significativos dentro de la cosmovisión quechua. En ciertos contextos, puede incluso entenderse como “célula”, “cultivo” o “cultura”.

El término *kawsay* se mantiene vigente en muchas variedades del quechua, al formar parte esencial de la cosmovisión desarrollada por sus comunidades, aunque presenta diferencias morfológicas según la región. En algunos dialectos puede aparecer como *kawsana* (“vivir”) o *kawsayniy* (“mi vida”).

Dentro del sistema conceptual quechua, *kawsay* no solo significa “vida”, sino también “energía vital”, “existencia” o “forma de vivir”. En expresiones como *sumaq kawsay*, traducida como “buen vivir”, se observa una ampliación metafórica del término: vivir implica alcanzar armonía y equilibrio con la naturaleza, la comunidad y el propio ser. Por tanto, sus principales traducciones incluyen: vida, vivir, existencia, célula, cultura y cultivo.

Algunos ejemplos ilustran los distintos significados que puede adoptar según el contexto:

1. *Yakuqa kawsaymi*. (El agua es vida.)
2. *Apichupa kawsaykunaman rirqanku*. (Fueron a los cultivos de camote.)
3. *Pirú suyupa kawsayninqa ancha sumaqmi*. (La cultura del Perú es muy bella.)
4. *Qamwan kawsayuy tukuy kani*. (Contigo me he ganado la vida.)

Para comprender con mayor profundidad los matices del término, se explica su función en cada caso. En el primer ejemplo, *kawsay* actúa como atributo de *yakuqa*, acompañado del sufijo *-mi* para indicar estado. En el segundo, el término adquiere el significado de “cultivo” al estar enmarcado en el dominio agrícola mediante la presencia de *apichu* (“camote”). En el tercero, enfatizado por el sufijo *-qa* (precedido de *-nin* por razones fonológicas), *kawsay* adopta el sentido de “cultura”, reforzado por el complemento genitivo *Pirú suyupa* (“del Perú”). Finalmente, en el cuarto caso, el sufijo *-yuy* indica pertenencia, evidenciando un uso figurado de *kawsay* en la expresión “ganarse la vida”.

La proyección metonímica ocurre cuando *kawsay* se emplea para referirse a los medios o condiciones de vida, como en expresiones equivalentes a “ganarse la

vida” o “sostener el vivir”. Esta extensión se fundamenta en la relación parte–todo entre la existencia y los elementos que la posibilitan.

En consecuencia, la polisemia de *kawsay* revela que el quechua no concibe la vida humana como un fenómeno aislado, sino como una totalidad integrada al entorno natural, social y espiritual. La lengua, por tanto, no solo describe la realidad, sino que la interpreta desde una cosmovisión donde los límites entre el ser humano y la naturaleza son permeables, complementarios y recíprocamente significativos.

## 5. Conclusiones

Los casos analizados, correspondientes a los términos *sallqa* y *kawsay*, evidencian la manera en que la metáfora y la metonimia operan como mecanismos cognitivos que posibilitan la ampliación semántica. Asimismo, estos vocablos pueden pertenecer tanto al campo geográfico-natural como al empírico-humano, dependiendo del significado que el hablante adopte en un contexto determinado.

La polisemia en quechua está estrechamente vinculada con el contexto cultural y vivencial. A diferencia del castellano, donde la polisemia suele originarse a partir de extensiones basadas en analogías lógicas, en el quechua este fenómeno surge con frecuencia de situaciones concretas dentro de las comunidades, como actividades agrícolas, sociales o ecológicas. Los términos no poseen significados únicos ni fijos; por el contrario, su sentido es dinámico y depende del contexto en el que se emplean. De este modo, la polisemia en quechua no responde a la arbitrariedad, sino a una lógica holística, en la que los significados se conectan a través de cualidades compartidas —sensoriales, visuales, funcionales o simbólicas—.

Un solo término puede abarcar entidades tanto concretas como abstractas. Así, la polisemia no se limita a un tipo particular de significado, sino que puede incluir objetos, procesos, estados y relaciones de manera simultánea. En este sentido, la traducción de la terminología quechua no puede efectuarse de manera directa ni literal, pues cada vocablo porta una carga cultural que, en muchos casos, carece de un equivalente exacto en la lengua meta. Algunos conceptos son tan específicos que su traducción al español conllevaría una pérdida significativa de matices. Dado

su alto grado de riqueza semántica, resulta necesario recurrir a explicitaciones o paráfrasis para conservar los rasgos culturales propios de cada significado.

Finalmente, promover el estudio de la lengua quechua es fundamental, ya que cada una de sus palabras encierra una visión del mundo única, profundamente conectada con la naturaleza y la comunidad. Su riqueza cultural y semántica merece ocupar un lugar central en los espacios académicos. Dicha riqueza se manifiesta en su polisemia, en su forma particular de organizar la experiencia y en su capacidad de expresar realidades que otras lenguas no logran representar con una sola palabra. Por todo lo expuesto, el quechua, lejos de presentar una carencia terminológica, constituye una fuente de riqueza expresiva que refleja una manera de pensar flexible y simbólica, donde las palabras abren múltiples caminos de significado según las experiencias y el contexto del hablante.

## Referencias bibliográficas

- Barceló, T. (2010). La polisemia y la (no) sinonimia en el proceso de enseñanza-aprendizaje del lenguaje jurídico. *Anales de Filología Francesa*, 18, 29-44. <https://revistas.um.es/analesff/article/view/116791>
- Base de Datos de Pueblos Indígenas u Originarios. (s.f.). *Quechua*. Plataforma del Estado Peruano. <https://bdpi.cultura.gob.pe/lenguas/quechua>
- Brugman, C. y Lakoff, G. (1988). *Cognitive Typology and Classical Networks*. University of California. <https://george-lakoff.com/wp-content/uploads/2011/04/cognitive-topology-and-lexical-network-s-lakoff-and-brugman-1988.pdf>
- Calvo, J. (2022). *Nuevo diccionario español-quechua, quechua-español*. (2a ed., Vol. 1). Fondo Editorial USMP. [https://fcctp.usmp.edu.pe/librosfcctp/DICCIONARIO-Quechua-espanol-VOL\\_1.pdf](https://fcctp.usmp.edu.pe/librosfcctp/DICCIONARIO-Quechua-espanol-VOL_1.pdf)
- Calvo, J. (2022). *Nuevo diccionario español-quechua, quechua-español*. (2a ed., Vol. 2). Fondo Editorial USMP. [https://fcctp.usmp.edu.pe/librosfcctp/DICCIONARIO-Quechua-espanol-VOL\\_2.pdf](https://fcctp.usmp.edu.pe/librosfcctp/DICCIONARIO-Quechua-espanol-VOL_2.pdf)
- Cuenca, M. y Hilferty, J. (2013). *Introducción a la lingüística cognitiva*. Editorial Planeta.
- Gálvez, I., Gálvez, I. y Espinoza, F. (2020). La metonimia en la configuración gastronómica del quechua de Aurahuá-Chupamarca: un estudio cognitivo. *Letras*, 91(134), 4-29. <https://doi.org/10.30920/letras.91.134.1>

- Gálvez, I., Gálvez, I. y Domínguez, F. (2016). Aspectos semánticos de la polisemia somática en el quechua Ayacucho-chanca: los casos de una 'cabeza' y simi 'boca'. *Letras*, 87(126), 84-103. <http://revista.letras.unmsm.edu.pe/index.php/le/article/view/340>
- Gutiérrez, R. (2010). Ambigüedad y polisemia en la enseñanza del español a extranjeros. *Decires: Revista del Centro de Enseñanza para Extranjeros*, 12(14), 117-131. <https://doi.org/10.22201/cepe.14059134e.2010.12.14.212>
- Llanto, L. (2012). "PACHA" EN LA POLISEMIA QUECHUA: según el enfoque de la semántica cognitiva. CILA. [https://www.researchgate.net/publication/336171115\\_Pacha\\_en\\_la\\_polisemia\\_quechua\\_segun\\_el\\_enfoque\\_de\\_la\\_semantica\\_cognitiva](https://www.researchgate.net/publication/336171115_Pacha_en_la_polisemia_quechua_segun_el_enfoque_de_la_semantica_cognitiva)
- Mendes, M. (2023). La polisemia en el marco de la lingüística cognitiva. *Lengua y Sociedad*, 22(2), 643-660. <https://doi.org/10.15381/lengsoc.v22i2.25993>
- Ministerio de Educación. (2021). *Urin qichwa qillqayyachana mayt'u: Manual de escritura quechua sureño*. <https://repositorio.minedu.gob.pe/handle/20.500.12799/7190>
- Ministerio de Educación. (2021). *Yachachinapaq shimikuna: Chawpin qichwa: Vocabulario pedagógico quechua central*. <https://url-shortener.me/7GK6>
- Rojas, N. (2010). *Quechuapi homonimias polisemiakuna estudiasun 'Estudiamos las palabras homonimias y polisemias'*. UNIA.
- Ruelas, J. (1994). *Hable quechua sin problemas*. Centro de publicaciones de la Facultad de Ciencias Histórico-Sociales de la UNSA.





**Escuela Profesional de Literatura**



# La representación de la figura femenina en la sección "Rincón Amable" de la revista *Alma Latina* (1915-1916)<sup>1</sup>

The representation of the female figure in the section «Rincón Amable» of the magazine *Alma Latina* (1915-1916)

Yadira Massiel Bazán Ramos

yadira.bazan@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0009-0008-1949-9928>

## RESUMEN

El trabajo aborda la representación de la figura femenina en la sección "Rincón Amable" de la revista *Alma Latina* (1915-1916), explorando las intervenciones entre el redactor masculino y la mujer colaboradora. Se destacan las crónicas escritas por mujeres escolares y la labor del redactor masculino en estimular la escritura literaria femenina. El estudio se compone del balance crítico junto al análisis general de las temáticas y características de «Rincón Amable», seguido del análisis de textos utilizando la teoría feminista de Toril Moi y los estereotipos de feminidad de Mary Ellmann. Se incluye el enfoque hermenéutico de Carlos García-Bedoya para el estudio narrativo. Asimismo, se comparan ambas intervenciones, y se revisa la condición sociocultural de la mujer de la época, destacando cómo *Alma Latina* construye una imagen letrada y urbana de la figura femenina en el Perú de inicios del siglo XX.

**Palabras clave:** *Alma Latina*, *Rincón Amable*, mujeres, siglo XX, revistas.

---

<sup>1</sup> Trabajo presentado en el curso "Metodología de la investigación", dictado por Eduardo Lino en el semestre 2023-I.

## ABSTRACT

The work addresses the representation of the female figure in the “Rincón Amable” section of the *Alma Latina* magazine (1915-1916), exploring the interactions between the male editor and the female collaborator. It highlights the chronicles written by schoolgirls and the editor’s role in encouraging female literary writing. The study comprises a critical balance along with a general analysis of the themes and characteristics of “Rincón Amable,” followed by text analysis using Toril Moi’s feminist theory and Mary Ellmann’s stereotypes of femininity. It includes Carlos García-Bedoya’s hermeneutic approach for narrative study. Additionally, it compares both perspectives and reviews the socio-cultural condition of women of the time, highlighting how *Alma Latina* constructs a literate and urban image of the female figure in early 20th-century Peru.

**Keywords:** *Alma Latina*, *Rincón Amable*, women, 20th century, magazines.

## 1. Introducción

*Alma Latina* fue una revista que circuló entre 1915 y 1916, dirigida por Raúl Porras Barrenechea y Guillermo Luna Cartland. Con solo 20 números, la revista abordó principalmente temas de la vida universitaria y cultural de los jóvenes, promoviendo el desarrollo académico y estudiantil a través de diversas secciones y textos literarios.

Lo distintivo de *Alma Latina* es su interés por el público femenino, evidente en su título completo: “Alma Latina. Revista quincenal ilustrada (Para ellas y para ellos)”. Una sección destacada en este esfuerzo por atraer a lectoras fue “Rincón Amable”, dedicada a publicar contenido creado por mujeres, como crónicas, y explorar la representación de la mujer, sus expresiones y pensamientos. En el primer número, Porras (1915) describió esta sección como “una glorieta fragante y sombreada que ponemos a los pies de las adorables pollitas que han pasado por los claustros del S. C. y de los SS. CC” (p. 5). Esto resalta el objetivo de la revista de atraer a estudiantes escolares y universitarias.

La hipótesis del presente trabajo es que en la sección “Rincón Amable” se representa a la figura femenina de la época, particularmente a la mujer universitaria y/o escolar que comienza a adentrarse en el ámbito académico en Perú. Por ello, se considera a *Alma Latina* como una revista feminista en temas de género, organizando su contenido en torno a dos ejes: los redactores masculinos y las colaboradoras femeninas.

Los textos de las colaboradoras femeninas, como las crónicas presentes en esta sección, ofrecen una visión cercana a la condición sociocultural de la mujer de la época. En contraste, los textos de los redactores masculinos a menudo presentan una perspectiva idealizada y estereotipada de la mujer, aunque en ocasiones capturan cierta sensibilidad íntima artística. Ambas perspectivas en “Rincón Amable” proporcionan una visión integral de la mujer en el ámbito académico del siglo XX.

Se han tomado dos enfoques teóricos en consideración para este análisis: en primer lugar, la teoría literaria feminista para el estudio de la figura femenina. En ese sentido, Moi (1988) considera que la crítica literaria feminista debe enfocarse en áreas que denuncien las deficiencias de la situación de la mujer como la opresión y los estereotipos de género. Además, Moi (1988) comenta que “la imagen de la mujer en la literatura viene definida por oposición a la persona real, que, de un modo u otro, la literatura nunca consigue transmitir al lector” (p. 56).

Esto es crucial para entender la representación de la figura femenina en “Rincón Amable”, ya que en esta sección se lleva a cabo una contraposición entre la mujer ficcional (creada y plasmada desde el imaginario del redactor masculino) y la mujer real (la voz directa perteneciente a la mujer colaboradora que envía su trabajo a la revista). Con ello, se comprende que la mujer ficcional y real pueden coexistir de forma separada y poseer características contrastantes.

Complementado a esto, se encuentra Mary Ellmann (1968) que explica los estereotipos de la femineidad utilizados por críticos y escritores para describir a la mujer en la literatura: la indecisión, la pasividad, la inestabilidad, el confinamiento, la piedad, la materialidad, la espiritualidad, la irracionalidad, la complicación y finalmente, la bruja y la arpía. Estas categorías propuestas por Ellmann son valiosas

para entender la manera en la que los estereotipos de género están presentes o se transgreden en los discursos señalados en "Rincón Amable".

Por otro lado, se pretende complementar este análisis con el enfoque hermenéutico a través del estudio del plano narrativo. Se explica al respecto:

Las ideas, los puntos de vista, las concepciones plasmadas en el texto pueden atribuirse a ese sujeto de la enunciación textual, el autor implícito; es en cambio aventurado atribuir tales planteamientos al autor real [...] Muchas veces, un escritor plasma en una obra literaria sus opiniones personales, pero a veces, más allá de su voluntad, pueden deslizarse en el texto prejuicios que fluyen del inconsciente (García-Bedoya, 2019, pp. 231-232).

Así, se puede exponer la categoría del autor implícito que será importante para el análisis, ya que esta mujer ficcional que plantea el redactor masculino posee ciertos estereotipos (ideas o concepciones) que escapan de las manos del redactor real que escribe el texto. En este caso, se habla del redactor masculino que, aunque busca incorporar a la mujer dentro del plano académico, persiste en estereotipos que envuelven su figura. Estos estereotipos pertenecen al orden del inconsciente, y con seguridad pueden contraponerse a la perspectiva de la mujer colaboradora.

## **2. *Alma Latina*: un breve balance**

Antes de analizar la sección "Rincón Amable" de *Alma Latina*, es fundamental revisar el estado actual de los estudios sobre esta revista. Uno de los primeros estudios críticos que alude a la revista es el realizado por López y Sebastián (1997), donde se lleva a cabo tan solo una mención de *Alma Latina* como aquella en la que Porras Barrenechea dedicó parte de su juventud antes de consagrarse a las revistas científicas como *Mercurio Peruano*, por ejemplo.

Posteriormente, Velázquez (2008) resalta la labor periodística de Porras Barrenechea en la revista *Alma Latina* y su papel fundamental en la Reforma Universitaria (1919). En ese sentido, Orbezo (2008) indica que en *Alma Latina*, Porras hizo gala de sus habilidades adquiridas por el periodismo y destaca especialmente

la crónica que desempeñó, ya que apela a un lenguaje coloquial e irónico. También, alcanza a catalogar la revista bajo el término “periodismo alternativo” debido a su papel ideológico en la difusión de la Reforma Universitaria.

Asimismo, Córdova, Maldonado, Bobbio y Rojas (2017) describen a detalle la estructura general de la publicación y realizan un análisis hemerográfico al respecto. Este último trabajo es el único que gira en torno al estudio de la revista en sí misma. Del mismo modo, García Higuera (2019) destaca que *Alma Latina* se encontraba ligada a la voz protagónica de una generación de la vida universitaria y cultural del país. Sin embargo, se hace hincapié en que no era una revista ideológica, sino que su contenido misceláneo fue la manera de colocar y guiar las inquietudes de los jóvenes colaboradores, conforme con el estado social, cultural y de la vida universitaria en el Perú. De igual manera, postula que la sátira y la rebeldía universitaria propia del estilo de *Alma Latina* se expresaban en secciones como podría ser “Rincón Amable”.

Finalmente, Rivas (2021) afirma que *Alma Latina* tenía una sección dedicada a las mujeres y que los intelectuales de la Generación del Centenario usaban seudónimos como mecanismo para firmar sus creaciones. Como se puede señalar hasta el momento, la crítica acerca de *Alma Latina* tiene una variedad de menciones puntuales que provienen de los estudios de carácter biográfico y de la producción humanística en torno a Porras Barrenechea, cofundador de la revista. Mientras que lo inusual es la especialización de investigaciones conducidas a profundizar y proponer temas sobre el contenido de la revista.

### **3. Caracterización y tópicos dentro de "Rincón Amable"**

En los 20 números de *Alma Latina*, la sección “Rincón Amable” se mantuvo activa y recurrente frente al público. Durante el año de existencia de *Alma Latina*, se publicaron crónicas cuyas historias se retomaban en los siguientes números, no siempre por el mismo narrador.

Asimismo, se puede afirmar que la mayoría de crónicas fueron escritas por hombres a través de pseudónimos. Raúl Porras Barrenechea fue el principal en-

cargado de esta sección, publicando la mayoría de ellas. Sin embargo, la variable permanente en esta sección era la figura femenina. Especialmente en los textos escritos por varones, ya que sus tópicos abarcaban la moda, la vida académica y la vida social (las relaciones entre amigos y familiares), pero la temática femenina era transversal y permanente. En cambio, en aquellos textos redactados por mujeres también se evidenciaban estas temáticas, sin embargo, la manera de abordarlas era distinta. Las redactoras tomaban como ejemplo directo la propia vida que experimentaban en ese momento y sus pensamientos al respecto.

Por otro lado, se encuentra Rosita como un personaje femenino recurrente en estas crónicas, y a la vez, un ser consciente de la labor de Nicolasito (personaje masculino) como redactor de la revista *Alma Latina*. Tengamos en cuenta el proceso de ficcionalización por el cual la persona real (el redactor masculino) se convierte en personaje literario. Pozuelo (2003) remarca que el hablante ficticio o el autor literario es un ser ubicado dentro del papel o el texto, y ello en cualquier tipo de texto de ficción. En ese sentido, Nicolasito es el punto extremo del autor, en este caso redactor como se hace llamar, insertado literalmente dentro del texto.

Asimismo, el personaje literario de Rosita revela una noción importante acerca de la perspectiva del redactor masculino con respecto al mundo femenino cuando escribe sobre ella: hay ciertas cuestiones acerca de la figura femenina que no alcanza a conocer y su interés en ahondar en ello, en cada crónica, llega al punto de insertarse a sí mismo dentro de la ficcionalidad creada. Por esa razón, el formato de la crónica es tan apropiado para esta sección, ya que Ramos (1989) establece que los temas que siempre han abordado los cronistas son la ciudad, la vida cotidiana en las calles y sobre todo, la modernización. Las crónicas de “Rincón Amable” tienen como escenario principal la vida cotidiana en colegios y calles, y se encuentra plagada del aspecto de la novedad debido a los tópicos de la moda y vida académica.

Por otro lado, en esta sección se suelen publicar fotografías de las lectoras (mujeres académicas y escolares). Esto destaca debido a que reafirma el objetivo de

ser una revista dirigida para mujeres y sobre todo, se le puede atribuir como una señal positiva acerca de la recepción de la revista por parte del público femenino, ya que esta acción en "Rincón Amable" se lleva a cabo en la mayoría de los 20 números. A continuación, se presenta una fotografía extraída del número 7 de la revista que muestra a 4 escolares del colegio de San Pedro, con sus nombres completos inscritos.

### Figura 1

*Fotografías de las lectoras de Alma Latina.*



*Nota.* Tomado de *Rincón Amable* (p. 9), 1915, *Alma Latina*, 7(1).

## 4. Análisis de las crónicas del redactor masculino

Las crónicas redactadas por colaboradores masculinos poseen un rasgo biográfico, ya que introducen parte de la vida universitaria, social y cultural de la época, y parten desde el punto de vista del personaje principal que derivan a ellos mismos. Sin embargo, lo más relevante para este análisis es que a través del proceso de ficcionalización, se introducen personas del mundo real que al ficcionalizarse, terminan como personajes literarios integrados en las crónicas (un ejemplo claro es Rosita). Por tanto, la representación de la figura de la mujer por parte de los re-

dactores masculinos es heterogénea y potenciada por este contraste entre la figura real y la ficcionalizada.

Para empezar, el número 1 es valioso para entender la propuesta de la sección:

Pero como es natural no son todas poetisas. Hay algunas ungifas oficialmente por decirlo así que todas las semanas conmueven los recreos con una nueva y despampanante composición poética. Y hay otras modestas como las violetas que al ser cogidas infraganti poetici-dio se ponen rojas, tartamudean y concluyen por echarle la culpa a su hermanito.... (Porras, 1915, p. 5).

Lo interesante se encuentra en las imágenes sobre la mujer que despliega. En un primer momento, se menciona a mujeres ungidas por el arte, y luego se habla de mujeres tímidas y modestas. Lo primero no se encuentra dentro de las categorías expuestas por Ellmann. Sin embargo, la timidez y modestia se asocia al concepto de la indecisión: un estereotipo de la feminidad que se refiere al fluído pensamiento femenino que no logra concretizarse. En este caso, la mujer escolar aunque intenta escribir, no se atreve a revelar su creación al mundo y por tanto, no se concretiza su labor poética. Continuando con el texto:

Demoledoras y anarquistas, con toques Diaz-mironianos. Resultado probablemente de los ratos de ocio de alguna revolucionaria (...). A todas esas poetisas. A las tristes que llevan en sus ojos una huella imborrable de melancolías infinitas y cuyas vocesitas acariciantes y suaves parecen un toque de Angelus sobre la gris melancolía de un crepúsculo (...). A las alegres y parlanchinas que juegan con la risa para burlarse de sus compañeras y juegan cruelmente con nuestros corazones para hacerlos sufrir (Porras, 2015, p. 5).

Se detectan aspectos diferenciales en estas imágenes de la mujer seleccionadas. En el caso de la mujer revolucionaria y anarquista es evidente que no entra en ningún estereotipo de género. Por otro lado, con respecto a la mujer melancólica, se la logra asociar con el término de la pasividad, ya que se vislumbra cierta apatía e inactividad femenina en el fragmento.

Finalmente, las mujeres crueles se relacionan con el término de la arpía, ya que se habla de una mujer dominante y desagradable que se burla de sus compañeras y hace sufrir a los corazones.

Asimismo, en el número 3 de "Rincón Amable", hay una crónica firmada por Nicolasito (redactor masculino) que describe de forma precisa la manera en la que percibe a las alumnas de distintas instituciones educativas: "Y yo me imagino todo un colegio de niñas ojeras y pálidas. Debe dar la sensación de una sala de hospital. De enfermas de amor y de tristeza". (Nicolasito, 1915)

Las características que describe se asemejan al término de la pasividad. Ellmann (1968) comenta que la pasividad es aquella inactividad y dejadez femenina. En este caso, esta crónica creada por el redactor masculino trae a colación el tema de la moda, ya que se encuentra en una conversación con Rosita (personaje ficticio) y ella le comenta que las ojeras son fáciles de hacer para estar a la moda. Es en ese momento cuando Nicolasito describe a las alumnas de ese centro educativo como "enfermas" y "marchitas" debido a la palidez y ojeras que poseen.

Por otro lado, es sumamente importante el contraste entre la Rosita real y la ficcional. En el número 11 de la revista se menciona a ambas figuras a la vez, reflejando una consciencia del propio colaborador masculino acerca de este imaginario que creó y que contrasta con la mujer real.

Rosita que aspira al premio de estilo y al de la costura ha llamado por teléfono la mar de veces á [sic] Nicolasito para preguntarle si Chancay se escribe i griega ó [sic] latina y la aguja ha manchado con sangre de sus deditos de Blanca Nuevas no sé cuantos [sic] proyectos almohadones. La otra Rosita, la musa de los violoncelos [sic], ha enmudecido del todo. ¿Le habrán comido la lengua los pericotes? Ante su elocuente é [sic] inmerecido silencio pensamos que quizá si la sombra de Wundt es la culpable... (Guy de Teysac, 1915).

Lo interesante acerca de esta cita es que se hace hincapié en la Rosita ficcional como aquella figura activa, en contraste con la "Otra Rosita" que se encuentra desaparecida, ya que no ha vuelto a escribir. Hay una cierta nostalgia en la figura de la

mujer real, a pesar que la Rosita ficticia continúa en la historia.

Para cerrar este apartado, se puede comentar que a pesar de que el colaborador masculino se siente más como con la versión ficcional de Rosita que ha creado de acuerdo a su imaginario (y con una cierta idealización). La figura real es lo que se extraña. La Rosita real, determinada, decidida y llena de gallardía.

## 5. Análisis de las crónicas del redactor femenino

Las crónicas redactadas por mujeres escolares tienen un rasgo biográfico, ya que se suele relatar la propia cotidianidad de la vida académica, social y cultural de la época. Partiendo desde el punto de vista del personaje principal que resultan ser ellas mismas. Lo curioso es que no se suele involucrar a más personajes. Por tanto, la representación de la figura de la mujer por parte de las redactoras femeninas generalmente es directa e intimista.

En primer lugar, se tomará el número 6 de la revista donde Rosita (la persona real) escribe por primera vez y desde su perspectiva se observa determinación, valor y audacia en su carácter.

He tomado por asalto la máquina de escribir de papá y me he apoderado de sus carillas de papel sin rayas y estoy decidida a escribir; si, a escribir, por más que no se siente bien este desplante en una modesta colegiala de la “Tercera” que apenas si sabe llenar con su letra angulosa las tareas de los sábados. Pero me mueve un sentimiento especial y no debo ser sorda a él. (Rosita, 1915).

Hay un cambio en la presentación de la figura femenina, a partir del momento en que decide usar la máquina de escribir de su padre, se muestra dispuesta a ejercer aquello que la apasiona: escribir. Sin importar si lo hace de forma correcta o no, ya que dentro de ella hay un llamado que la empuja a superarse. Esto no concuerda con ninguno de los estereotipos de la feminidad presentado por Ellmann. Al contrario, la Rosita real se sale de los márgenes de lo que el redactor varón consideraba como una figura femenina.

Esto último se vislumbra en el mismo número, antes de la crónica de Rosita, se comparte un paratexto por parte de la revista, donde se duda del sexo de Rosita, insinuando que no se trata de una mujer.

Aunque tenemos nuestras dudas respecto a las manos que en el rápido y silencioso teclado de una Underwood, hilvanaron para nuestra revista esta deliciosa croniquilla, la damos a la publicación en gracia a su limeña picardía, y rogamos a Rosita, si es que no es un Rosón, que se descubra y siga favoreciéndonos con sus adorables epístolas (Porras, 1915, p. 6).

Es relevante el hecho de que los redactores masculinos de la sección duden del sexo de Rosita, como persona real. Esto sucede debido a que la Rosita de carne y hueso, se contrapone a la Rosita ficcional. La Rosita ficcionalizada parte de una persona real que, como se ha visto anteriormente, es una escolar audaz y contestataria. Sin embargo, el redactor varón la idealiza en su crónica, añadiendo estereotipos de la feminidad. Ese es el motivo por el cual la desconoce y duda sobre su existencia cuando escribe. Se presenta la respuesta de Rosita en el número 7:

Señores Redactores de “Alma Latina”. Aquí me tienen ustedes furiosa, furiosísima, hecha una tromba. [...] La cosa no es para menos: así como así y como quien candorosamente dice las cosas han tenido a bien sus señoritas tratarme de marimacho. Sí señores de marimacho: les he parecido sin duda una Rosa Luna, esa mujer bigotuda y politiquera. (Rosita, 1915).

Asimismo, Moi (1988) menciona que el empleo de la ironía es lo que le sirve a Ellmann de base para probar que los conceptos de masculinidad y feminidad son solo convenciones sociales que no tienen un sustento real u objetivo. Además, agrega que los estereotipos femeninos se destruyen a sí mismos.

Esto es valioso para el apartado, ya que Rosita hace uso de la mofa para desacreditar los estereotipos femeninos y las convenciones sociales de los cuales los redactores varones se basan para insinuar que no es una mujer de verdad. Entonces, por todo lo anterior, puede lograr comprenderse la importancia de las crónicas

escritas por mujeres escolares para la representación heterogénea de la figura femenina en "Rincón Amable".

## 6. Comparación entre ambas perspectivas y una mirada integral a la mujer de la época

En *Alma Latina* destaca el interés de los colaboradores hombres en la figura femenina, cuya perspectiva es relevante para contrastar entre la mujer real y la ficcionalizada, potenciando características sobresalientes de ambas. Sin embargo, el papel de las colaboradoras femeninas es crucial para comprender la situación sociocultural de la mujer académica de principios del siglo XX.

En ese sentido, ambas perspectivas se complementan, reflejando los cambios intelectuales de la época, cuando se empezaba a fomentar la educación de las mujeres peruanas a principios del s.XX. Un ejemplo acerca de este crecimiento académico en las mujeres jóvenes fue el aumento de las revistas en torno a la figura femenina en estos años y el aumento de profesionales mujeres (Solís, 2016).

Aunque la mayoría de estas revistas abogó por una educación conservadora, se puede observar que *Alma Latina* a pesar de persistir en ciertos estereotipos de género, son mayores sus textos en los que velan por una nueva mentalidad donde los valores tradiciones ya no son una prioridad, y como ejemplo clave está su "Rincón amable" que brinda un espacio a la voz femenina de escolares. Finalmente, se comprende la importancia de *Alma Latina* como una revista feminista en temas de género por el impulso que brindó a las mujeres académicas para que publicaran sus textos y continuaran educándose según estos nuevos tiempos.

## 7. Consideraciones finales

El análisis de la sección "Rincón Amable" de *Alma Latina* revela importantes hallazgos sobre la representación femenina del siglo XX. La revista, dirigida al público femenino en el ámbito académico, utilizaba la ficcionalización y la crónica moderna para contrastar la figura femenina real con la ficcionalizada. Esto generaba una conversación entre estereotipos conservadores y una nueva mirada feminista,

promoviendo el involucramiento de la mujer en espacios académicos. *Alma Latina* es destacada como un espacio para la creación literaria femenina y es necesario contrastarla con otras revistas hispanoamericanas para ver si también exploraban la figura de la mujer mediante estas técnicas.

## Referencias bibliográficas

- Córdoba, D. et al. (2017). *Alma Latina: la rebeldía universitaria y la sátira a inicios del siglo XX*. *Boletín de la Biblioteca Nacional del Perú*, 230(99), 75-142.
- Ellmann, M. (1968). *Feminine Stereotypes*. En *Thinking about Women*. Harcourt, Brace & World, Inc.
- Fuentes Históricas del Perú. (s.f.). *Lulú (Lima, 1915-[1916])*. <https://fuenteshistoricas-delperu.com/2021/01/27/lulu-lima-1915-1916/>
- García, G. (2019). *El joven Raúl Porras Barrenechea: periodismo, historia y literatura (1915-1930)*. [Tesis de doctorado] Universidad de Huelva.
- García-Bedoya, C. (2019). *Hermenéutica literaria. Una introducción al análisis de textos narrativos y poéticos*. Lima: Cátedra Vallejo [y] Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- López y Sebastián L. (1997). Raúl Porras Barrenechea en el centenario de su nacimiento. *Revista Complutense de Historia de América*, 23, 303.
- Ministerio de la Mujer y Poblaciones Vulnerables. (2021). *Las Mujeres del Bicentenario: Peruanas que forjaron la historia del Perú*. <https://www.mimp.gob.pe/files/Las-Mujeres-del-Bicentenario.pdf>
- Moi, T. (1988). *Teoría literaria feminista*. Bárcena, A. (Trad). Ediciones Cátedra.
- Orbegozo, M. (2008). "Porras periodista", en *Libro de homenaje a Raúl Porras Barrenechea (1897-1960)*. Instituto Raúl Porras Barrenechea.
- Porras, R. Luna, G. (2015). Rincón Amable. *Alma Latina. Revista quincenal ilustrada (Para ellas y para ellos)*, 1(1), p. 5.
- Porras, R. Luna, G. (2015). Rincón Amable. *Alma Latina. Revista quincenal ilustrada (Para ellas y para ellos)*, 7(1), p. 6.
- Porras, R. Luna, G. (2015). Rincón Amable. *Alma Latina. Revista quincenal ilustrada (Para ellas y para ellos)*, 8(1), p. 10.

- Ramos, J. (1989). *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. CLACSO.
- Rivas, G. (2021). *El conversatorio universitario en Mercurio Peruano. Raúl Porras Barrenechea y Luis Alberto Sánchez, a propósito del centenario (1919-1921)*. Universidad de Piura.
- Solís, G. (2016). Mannarelli, Maria Emma. Las mujeres y sus propuestas educativas, 1870-1930. Lima: Derrama Magisterial, 2013, 417 p. *Revista Del Instituto Riva-Agüero*, 1(2), 235-239.
- Valles, R., & Castelli, A. (2016). PRENSA Y FEMINISMO EN AMÉRICA LATINA EN LAS PRIMERAS DÉCADAS DEL SIGLO XX. *Archipiélago. Revista Cultural De Nuestra América*, 23(91).
- Velázquez, M. (2008). “Porras y San Marcos”, en *Libro de homenaje a Raúl Porras Barrenechea (1897-1960)*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos-Instituto Raúl Porras Barrenechea, p. 408.



# La muerte de Chirli como símbolo de la autodestrucción de la identidad femenina de Damaris en *La perra* (2017) de Pilar Quintana<sup>1</sup>

Chirli's death as a symbol of the self-destruction of Damaris's female identity in *La perra* (2017) by Pilar Quintana

Sheelak Skarlent Fernández Mendoza

sheelak.fernandez@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0009-0003-1663-8957>

## RESUMEN

Este artículo examina *La perra* (2017) de Pilar Quintana, centrado en la figura de Damaris, una mujer afrodescendiente que enfrenta las presiones sociales de la maternidad en un contexto rural colombiano. La obra aborda el deseo materno, la esterilidad femenina y la lucha por la validación de la feminidad a través de la maternidad. A través de una perspectiva psicoanalítica, se analiza cómo la autora utiliza la figura de la perra como metáfora de la búsqueda de identidad femenina y los conflictos emocionales que surgen de esa presión social.

**Palabras clave:** deseo, identidad femenina, sociedad.

## ABSTRACT

This article examines *La perra* (2017) by Pilar Quintana, focusing on the figure of Damaris, an Afro-descendant woman who faces the social pres-

---

<sup>1</sup> Trabajo presentado en el curso "Literatura escrita por mujeres II", dictado por Yolanda Westphalen en el semestre 2024-II.

asures of motherhood in a rural Colombian context. The work addresses maternal desire, female sterility, and the struggle for the validation of femininity through motherhood. Through a psychoanalytic perspective, the author analyzes how the figure of the dog is used as a metaphor for the search for female identity and the emotional conflicts that arise from this social pressure.

**Keywords:** desire, female identity, society.

## 1. Introducción

En la actualidad, el análisis literario de las obras contemporáneas escritas por mujeres ofrece una oportunidad para comprender las problemáticas sociales que afectan al sujeto femenino. *La perra* (2017) de Pilar Quintana es una obra que se desarrolla en un contexto rural en Colombia, donde se aborda ampliamente el tema de la maternidad alternativa. La protagonista de la novela, una mujer afrodescendiente que tiene problemas para concebir, lucha constantemente con la presión social de ser madre. Esta novela no solo evidencia el estereotipo de mujer-madre y el ideal del yo femenino que es interiorizado por muchas mujeres, sino que expone las complejidades de la maternidad en torno al deseo materno, el cual, llevado al extremo, desemboca en una tragedia. Por ello, el estudio de *La perra* resulta de suma importancia, pues ofrece una visión de las tensiones emocionales que atraviesan muchas mujeres latinoamericanas que conciben a la maternidad como único propósito de su género.

El objetivo principal de este estudio es analizar cómo Pilar Quintana emplea la figura de la perra en su novela *La perra* (2017) como una metáfora de la búsqueda de validación de la femineidad de Damaris, quien, al convertirse en madre de Chirli, busca en la maternidad una afirmación de su identidad femenina. Para este propósito, se recurrirá a conceptos del psicoanálisis como la inscripción del nombre del padre, el ideal del yo, el deseo femenino, el falo simbólico, la pasión materna y la esterilidad femenina.

La investigación se basa en la edición de la novela publicada por el Grupo

Editorial Penguin Random House en 2017. En cuanto a su estructura, en primer lugar, se presenta una revisión de estudios previos sobre la maternidad; en segundo lugar, se expone la hipótesis y el marco teórico; en tercer lugar, se ofrece un balance crítico sobre *La perra*; en cuarto lugar, se analizan los conflictos desarrollados en la obra; y, finalmente, se plantean las conclusiones del estudio.

## 2. Maternidad y desmaternidad

¿Mujer es solo quién es madre? Ser madre es una experiencia que está moldeada por la sociedad y la cultura. Por ello, la madre no es simplemente el resultado de una predisposición biológica natural, sino que, en gran medida, lo que entendemos por maternidad —sus significados, expectativas y roles— está profundamente influenciado por las normas sociales, históricas y culturales. La idea de que las mujeres tienen una ‘función natural’ o predestinada para ser madres ha sido históricamente sostenida por muchos discursos, tanto religiosos como científicos, que las han asociado intrínsecamente con la maternidad como un rol esencial y fundamental de su existencia:

Los profesionales de la salud se ocuparon de difundir el concepto de mujer-madre, tomando como referencia el esencialismo de los sexos, que proponía la existencia de una relación entre el sexo biológico y las habilidades o facultades de hombres y mujeres. Así, se forjó el ideal de la mujer-madre, una madre que por su propia naturaleza humana debía ocuparse de la crianza de sus hijos, ya que su plenitud, estaba por entero ligada a la maternidad. (Chans, 2023, p. 195)

Por ello, diversos investigadores, a través del concepto ‘mujer-madre’, ponen en cuestión esa naturalización de la maternidad como una obligación o destino predeterminado para todas las mujeres, y evidencian que dicho concepto funciona, muchas veces, como un obstáculo para que el sujeto femenino acceda libremente a otros ámbitos, como el profesional y el laboral.

Al respecto, autoras como Gutiérrez (2021) desarrollan el concepto de la desmaternidad: “El rechazo de la maternidad o la imposibilidad de conseguir reproducirse por los medios tradicionales conducen a un proceso de desmaternidad,

tanto negativa como alternativa” (p. 31). La desmaternidad pone en tela de juicio el modelo de los siglos XIX y XX, donde los discursos médicos y culturales vinculaban la identidad femenina a la maternidad, considerándola una función esencial y sagrada. Esta visión imponía a las mujeres la obligación de reforzar su rol como madres, relegando otros aspectos de su identidad y posibilidades de desarrollo.

En contraste, la desmaternidad desafía este paradigma al evidenciar que las mujeres pueden optar por no asumir este rol, ya sea por decisión propia o por circunstancias biológicas. Al hacerlo, cuestiona las expectativas sociales tradicionales y abre camino para que las mujeres redefinan su identidad más allá de la maternidad, explorando nuevos horizontes personales y profesionales que no dependen exclusivamente de esta función.

### 3. Marco teórico

El presente artículo propone que en *La perra* (2017) de Pilar Quintana, el filicidio accidental de Chirli simboliza la autodestrucción del ideal del yo femenino en Damaris, producto de una maternidad desbordada e insostenible en una sociedad patriarcal que define a la mujer esencialmente como madre. Chirli representa el falo simbólico que otorga a Damaris una ilusión de poder absoluto, al no estar mediado por el ‘nombre del padre’ que, según el psicoanálisis lacaniano, le impondría límites a dicho poder.

La incapacidad de Damaris para establecer una separación simbólica entre ella y Chirli alimenta su frustración cuando la perra se convierte en un ser autónomo: al embarazarse —hacer mofa de la incapacidad biológica de Damaris para concebir—, y al destruir elementos de valor sentimental como las cortinas de Nicolásito. Este desbordamiento emocional conduce a un acto extremo que refleja no solo la pérdida de control sobre Chirli, sino también el colapso de la identidad de Damaris como mujer y como madre simbólica.

Con respecto al marco teórico, se puede mencionar, en primer lugar, que el nombre del padre (idea fundamental para Lacan) se refiere a la función simbólica del padre en el desarrollo psíquico del sujeto. Esta función no necesariamente está

vinculada a la figura del padre biológico, sino que está asociada con el principio de la ley, la autoridad y las normas culturales que regulan el deseo del sujeto.

El nombre del padre es una figura que representa la castración simbólica, es decir, la prohibición e imposibilidad de acceso total al objeto deseado de la madre: “El padre simbólico, es el nombre del padre. Es el elemento mediador esencial del mundo simbólico y de su estructuración. Es [...] por el que el niño sale de su puro y simple acoplamiento con la omnipotencia materna” (Lacan, 1957, p. 1024).

En la teoría lacaniana, el padre representa una figura simbólica que interrumpe la relación directa entre madre e hijo (o hija) y, permite que el sujeto acceda a la cultura y al lenguaje, pero a través de la castración simbólica: es decir, el niño (o niña) debe renunciar a un deseo inalcanzable (la madre) y aceptar la ley del Otro.

En segundo lugar, se puede mencionar al ideal del yo y el gran Otro. El ideal del yo es una imagen idealizada de uno mismo, un tipo de perfección hacia la que el individuo aspira. Es una construcción interna que refleja lo que deseamos llegar a ser, pero también lo que creemos que los demás esperan de nosotros: “La formación del yo como una formación ideal, en la medida en que el yo (moi) se aísla a partir del ideal del yo” (Lacan, 1957, p. 488). Esta imagen de perfección se forma a partir de nuestra experiencia subjetiva, pero también está influenciada por la mirada del otro, que es crucial en el proceso de formación del yo.

Por otro lado, el gran Otro en la teoría lacaniana se refiere a una figura simbólica que representa la autoridad, las normas sociales y culturales, y las expectativas colectivas que orientan el comportamiento y las aspiraciones del individuo. El individuo busca la aprobación y el reconocimiento del gran Otro, lo que da forma a su ideal del yo.

En tercer lugar, se afirma que el deseo en la mujer está intrínsecamente relacionado con la falta simbólica que caracteriza su posición en el orden simbólico, marcado por la ausencia del falo. Esta falta, sin embargo, no es simplemente una carencia, sino que se convierte en el motor del deseo femenino, estructurado en torno a lo que no tiene y lo que no puede alcanzar.

El hijo puede verse como una representación del falo simbólico femenino, en tanto que, a través de la maternidad, la mujer puede acceder a una forma de plenitud simbólica: “Para satisfacer lo que no puede ser satisfecho, a saber, el deseo de la madre, que en su fundamento es insaciable, el niño, por la vía que sea, toma el camino de hacerse él mismo objeto falaz” (Lacan, 1957, p. 540). En este sentido, el hijo se convierte en el objeto del deseo para la mujer, ya que, al engendrarlo, ella participa en una dinámica de creación y de plenitud simbólica que la sociedad patriarcal asocia al poder. Sin embargo, esta plenitud es limitada y simbólica, ya que el falo, como significante de poder absoluto, sigue estando reservado para el hombre.

En cuarto lugar, se expone que la pasión materna, en su forma más extrema y no gestionada, puede dar lugar a actos destructivos como el infanticidio, cuando la madre no logra sublimar las emociones contradictorias de amor y odio hacia su hijo: “La maternidad es una pasión en el sentido de que las emociones (de apego y agresión hacia el feto, el bebé y el niño) se convierten en amor (idealización, planificación del futuro del niño, dedicación) con su correlativo odio más o menos reducido” (Kristeva, 2005).

Esta pasión ambivalente, que oscila entre el desapego y el posesionamiento excesivo, pone de manifiesto el peligro de una conexión demasiado intensa y exclusiva con el hijo. En su forma más sublimada, sin embargo, la madre puede transformar su amor pasional en un cuidado tierno y reflexivo, favoreciendo el desarrollo emocional e intelectual del niño. La clave para evitar la violencia psíquica o el infanticidio radica en la capacidad de la madre para sublimar su pasión, permitiendo la independencia del niño y favoreciendo su creatividad y pensamiento autónomo, lo cual representa tanto un desafío como una oportunidad para la cultura humana.

En último lugar, la esterilidad femenina, en un contexto psicoanalítico, puede entenderse como un síntoma de una lucha interna más profunda que involucra la identidad de la mujer y su relación con la figura materna. Según García (2019), “Se establecen dos tipos de mujeres estériles: la mujer infantil y la masculina” (p. 93). La imposibilidad de ser madre no solo representa un conflicto biológico, sino

que también refleja una profunda angustia psíquica relacionada con la feminidad y la maternidad.

En este marco, la esterilidad puede estar vinculada a sentimientos de culpabilidad y rechazo hacia la madre, además de la vivencia de una castración simbólica, que puede acentuarse en el contexto de la envidia al pene. Este concepto freudiano, que refleja la frustración de la mujer por no tener acceso a los privilegios, especialmente los sexuales, atribuidos históricamente al hombre —como la autonomía, la fuerza, o la libertad— puede intensificar el sufrimiento psíquico de la mujer estéril. La mujer, al sentirse excluida de los roles de poder vinculados al varón, experimenta una doble exclusión: la de no poder cumplir el rol materno y la de no acceder a los privilegios masculinos.

Esta situación puede llevarla a adoptar actitudes viriles, como estrategias defensivas inconscientes, para contrarrestar la sensación de inferioridad que acompaña tanto la esterilidad como la envidia al pene. Así, la esterilidad y la envidia del pene se entrelazan en una dinámica de castración simbólica, en la que la mujer enfrenta una angustia profunda, no solo por la imposibilidad de ser madre, sino también por la ausencia de un poder culturalmente valorado que históricamente le ha sido negado.

#### **4. Estudios especializados de *La Perra* (2017)**

Para efectos de esta sección se ordenarán, por el criterio de antigüedad, los aportes más importantes sobre la novela *La perra* (2017): Leonardo-Loayza (2020), Español (2020), Novoa (2021), Perico (2021), Villarreal (2022) y Legrelle (2023). Es muy importante entender que la selección de estas investigaciones se centran en la pertinencia respecto a la hipótesis planteada en este artículo. Por ello, a continuación, se revisarán algunos de los aportes más importantes con respecto a esta novela.

Leonardo-Loayza (2020) menciona que en *La perra* de Pilar Quintana se aborda de manera crítica las tensiones en torno a la maternidad y se la presenta como una construcción cultural que impone exigencias difíciles de cumplir. A tra-

vés de la adopción de un perro como un acto de rebeldía frente a los mandatos de género, la historia expone los límites de estas imposiciones y las crisis que generan en quienes las enfrentan. Al mismo tiempo, la obra visibiliza a las ‘malas madres’ (maternidades disidentes) no como personajes moralmente cuestionables, sino como individuos complejos moldeados por circunstancias sociales adversas. Quintana invita a reflexionar sobre la violencia y los excesos que surgen en el ámbito íntimo bajo estas presiones y, ofrece una mirada desmitificadora de la maternidad.

Español (2020) analiza cómo *La perra* de Pilar Quintana y *La mujer que hablaba sola* de Melba Escobar abordan la maternidad desde una perspectiva íntima y desgarradora, que la desliga de idealizaciones y la asocia a experiencias de frustración, deseo y resignificación. Mientras Damaris enfrenta la imposibilidad de ser madre en un contexto de violencia y precariedad, Cecilia experimenta una maternidad impuesta que frustra sus aspiraciones personales.

Ambas novelas presentan una ‘estética del silenciamiento’ frente a la violencia estructural, especialmente contra las mujeres en el Pacífico colombiano, donde esta se mimetiza con el paisaje o se asume como parte de la cotidianidad. En lugar de profundizar en estas violencias, las autoras se centran en la introspección de sus protagonistas, revelando una crítica implícita a las estructuras patriarcales y sociales que las condicionan. A través de sus narrativas, Quintana y Escobar no buscan representar la realidad, sino abrir un espacio ético y político para repensar el lenguaje y las formas de enunciar problemáticas sociales desde la perspectiva femenina.

Novoa (2021) menciona que *La perra* (2017), de Pilar Quintana, expone la violencia selvática-territorial de un espacio marginado física, social y económicamente del resto de Colombia, donde la vida de las comunidades afrodescendientes e indígenas está marcada por carencias básicas, como hospitales, medicina o tecnología. La protagonista, además de enfrentar la exclusión por pobreza y raza, es discriminada por no cumplir con los mandatos culturales ligados a la maternidad. La obra también explora una literatura que abarca no solo a los personajes vivos, sino también a los cadáveres humanos y animales, cuyos restos, a pesar de la

descomposición, simbolizan resistencia ante las injusticias y la violencia sufrida. Finalmente, el personaje principal experimenta una transformación radical: la benevolencia inicial de Damaris desaparece conforme se ve arrastrada hacia una serie de devenires—vegetal, animal, asesina e imperceptible—que son desencadenados por la perra, el ser anómalo que provoca su involución y agenciamiento molecular.

Perico (2021) detalla que *La perra* (2017) de Pilar Quintana aborda la presión social sobre las mujeres para cumplir con el mandato de la maternidad, mostrando cómo la protagonista, Damaris, enfrenta una carga insoportable al no poder cumplir con este rol. La imposibilidad de ser madre biológica, sumada a una relación traumática con su cuerpo y su entorno, la lleva a una espiral de violencia, autodestrucción y rechazo hacia la maternidad, simbolizada en su relación con una perra.

La novela cuestiona la idea de la maternidad como destino inevitable para las mujeres y denuncia cómo la cultura patriarcal oprime la identidad femenina al imponer una visión limitada de realización personal. A través de Damaris, Quintana aborda las ‘violencias invisibles’ que se suman al control sobre el cuerpo femenino, mostrando cómo la maternidad, en su forma más convencional, se convierte en una forma de violencia y opresión. La obra se inserta en una narrativa contemporánea que desafía la normatividad de la maternidad en la literatura latinoamericana escrita por mujeres.

Villarreal (2022) revela cómo la maternidad ha sido construida socialmente bajo el patriarcado, vinculando la identidad femenina a la reproducción a través de normas impuestas por la Iglesia, el Estado y la medicina. Este constructo, basado en nociones como el ‘instinto materno’, presiona a las mujeres a asumir el rol de madres, lo que a menudo genera conflictos emocionales, como el rechazo a la maternidad o el arrepentimiento materno, y desencadena formas de violencia obstétrica.

A través de obras literarias como *La hija única* de Guadalupe Nettel y *La perra* de Pilar Quintana, se aborda la experiencia de las mujeres frente a estas imposiciones, mostrando la posibilidad de una maternidad elegida y comunitaria. En

La perra, la protagonista Damaris, al no poder ser madre, adopta una perra como forma simbólica de expresar su deseo de maternidad frustrado, destacando la lucha por la identidad femenina frente a las expectativas sociales. La novela también reivindica las prácticas tradicionales de maternidad colectiva y medicina ancestral de las mujeres afrocolombianas, subrayando cómo la maternidad puede ser una experiencia más amplia y menos centrada en el modelo normativo patriarcal.

Legrelle (2023) expone que las novelas *Matáte amor* (Ariana Harwicz), *Casas vacías* (Brenda Navarro) y *La perra* (Pilar Quintana) representan una reconfiguración crítica de los estereotipos tradicionales de la maternidad que desafían la imagen de la madre idealizada y sacrificada. En estos textos, las autoras exploran una maternidad compleja y contradictoria, alejada de las promesas de felicidad socialmente impuestas. Las protagonistas se enfrentan a un conflicto interno entre la maternidad hegemónica, asociada con el amor incondicional y la plenitud, y sus propias experiencias, a menudo desbordadas por la violencia, la frustración y la imposibilidad de cumplir con las expectativas sociales.

A través de narrativas que interrogan los modelos tradicionales, se muestra cómo las mujeres intentan encajar en los relatos hegemónicos de la maternidad, pero a menudo terminan distanciándose de ellos al confrontar sus realidades personales. Estas obras, en lugar de ofrecer una visión idealizada de la maternidad, destacan su oscuridad, ambigüedad y las contradicciones que surgen de la imposición de un modelo único, proponiendo así una reflexión sobre las tensiones entre los relatos sociales y la experiencia vivida.

Los estudios presentados anteriormente, coinciden en que *La perra* de Pilar Quintana cuestiona de manera crítica las expectativas sociales sobre la maternidad y muestra cómo estas presiones afectan a Damaris, la protagonista. A través de la imposibilidad de ser madre biológica y su adopción de una perra, la novela expone las tensiones entre el deseo de maternidad y los mandatos patriarcales que vinculan la identidad femenina exclusivamente a la reproducción. Este gesto de Damaris, lejos de ser una simple búsqueda de afecto, se presenta como una forma de resistencia a los modelos tradicionales de la maternidad.

Los autores destacan cómo Quintana no solo muestra las dificultades emocionales y sociales que enfrentan las mujeres que no cumplen con el rol materno, sino que también revela las violencias estructurales que subyacen en estos mandatos, como la exclusión social y la presión para cumplir con un ideal de mujer. De este modo, *La perra* se aleja de las representaciones idealizadas de la maternidad y propone una reflexión más compleja y ambigua, en la que la maternidad no es un destino obligado, sino una experiencia que puede ser elegida y vivida de manera diversa, fuera de los márgenes impuestos por la sociedad.

## **5. Esterilidad femenina, el gran otro y la maternidad alternativa de Damaris**

En *La perra* de Pilar Quintana, la protagonista, Damaris, vincula las relaciones sexuales estrictamente con la reproducción; para ella y su entorno, la función de la mujer es la procreación: “Ahora estaba a punto de cumplir cuarenta, la edad en que las mujeres se secan, como le había oído decir a su tío Eliécter” (Quintana, 2017, p. 13); es decir, las mujeres son percibidas como mero objeto o dispositivo de reproducción. Esto a pesar de que nunca se comprueba de quién provenía la esterilidad, si de Damaris o de Rogelio, su esposo. Damaris asume a priori que la infértil es ella, se culpa y comienza a buscar métodos que la ayuden a concebir: “Damaris comenzó a tomar infusiones de dos hierbas del monte, la María y la Espiritu Santo, que había oído decir que eran muy buenas para la fertilidad” (Quintana, 2017, p. 10).

Esta incapacidad biológica para concebir no solo refleja un problema físico indebidamente asumido por ella, sino también refleja un conflicto social, en el que se piensa que las dificultades para procrear siempre provienen de un defecto en la mujer: “Pero pasaron otros dos años y ya tuvieron que explicarles a los que preguntaban que el problema era que ella no quedaba embarazada” (Quintana, 2017, p. 11).

La imposibilidad de concebir provoca en Damaris un conflicto relacionado con su identidad como mujer, puesto que en su desesperación recurre a Santos (mujer que conocía de hierbas) que le sugiere que la esterilidad venía de parte de Rogelio y no de ella. El esposo de Damaris decide colaborar con la santera solo al

inicio, debido a que la idea de su posible esterilidad le resulta incómoda: “Rogelio se tomó todos los bebedizos, aceptó todos los rezos [...] pero entre más tiempo pasaba sin que se produjera el embarazo más reacio se ponía y un día anunció que ya no iría más” (Quintana, 2017, p. 11).

Posteriormente la pareja, por insistencia de Damaris, recurre a un jaibaná<sup>2</sup> como última opción para tener hijos; en este procedimiento, Rogelio coopera plenamente con los preparativos: tomar bebedizos y participar de las ceremonias. Se asume otra vez que la estéril es Damaris porque en ella recae la ceremonia central: “El verdadero tratamiento consistía en una operación que le haría a Damaris, sin abrirla por ninguna parte, para limpiar los caminos que debían recorrer su huevo y el esperma de Rogelio y preparar el vientre que recibiría al bebé” (Quintana, 2017, p. 12).

No obstante, los esfuerzos de la pareja para concebir fracasan y su relación se deteriora aún más, puesto que ahora Damaris abandona por completo su vida sexual con Rogelio debido a que, si no puede quedar embarazada de él, el sexo no tiene ningún objeto para la protagonista; este vínculo fue plasmado desde un inicio como una obligación para procrear, no como una expresión de amor o placer.

El distanciamiento de la pareja se evidencia en la intensidad de las burlas, críticas y menosprecios de Rogelio hacia Damaris por accidentes domésticos: “«Burda», le decía, «¿vos creés que la loza se da en los árboles?»” (Quintana, 2017, p. 13). Estas situaciones son percibidas por la protagonista como consecuencia de su falta de delicadeza, estereotípicamente asociada a la feminidad. El narrador en tercera persona y omnisciente de esta novela elabora un discurso que masculiniza a Damaris, un sujeto femenino no-madre:

Se estuvo mirando las manos durante un rato. Las tenía inmensas, con los dedos anchos, las palmas curtidas y resacas y las líneas tan marcadas como grietas en la tierra. Eran manos de hombre, las manos de un obrero de construcción o un pescador capaz de jalar pescados gigantes. (Quintana, 2017, p. 31)

---

1 El jaibanismo es una forma de ‘chamanismo’ que practican algunos pueblos indígenas que habitan la vertiente del pacífico colombiano.

Por ello, siguiendo las ideas de García (2019), Damaris por su incapacidad de concebir, podría encajar en el arquetipo de la ‘mujer masculina’: “La virilidad en la mujer resulta de una posición defensiva a la destrucción materna, por eso suele ubicar a la mujer en una situación de esterilidad” (p. 91). De esta forma, la esterilidad interiorizada por Damaris es una castración simbólica que socava su sentido de feminidad y la empuja hacia una búsqueda desesperada por encontrar un sustituto del rol maternal para encajar en los estándares socialmente impuestos de lo que significa ser mujer.

Desde la teoría lacaniana, el gran Otro representa las normas y expectativas sociales que definen el ideal del yo. Damaris, se concibe incompleta, para ella una familia no es realmente una familia si no existen hijos. Por ello, su ideal del yo femenino se encuentra en conflicto: mientras la sociedad patriarcal la define a la mujer esencialmente como madre, su esterilidad y su identificación con rasgos ‘masculinos’ la colocan en una posición marginal dentro de este sistema.

El gran Otro se implanta en la vida de Damaris desde que convive con Rogelio y la sociedad le exige descendencia: “Se juntó con Rogelio a los dieciocho y llevaba dos años con él cuando la gente empezó a decirles «¿Para cuándo los bebés?» o «Qui’hubo que se están demorando»” (Quintana, 2017, p. 10). Estas preguntas, lograron incrementar los celos de Damaris respecto a otras mujeres del pueblo que habían logrado embarazarse o tener hijos: “Al enterarse del embarazo de alguna conocida o del nacimiento de un niño en el pueblo, ella lloraba en silencio, apretando los ojos y los puños, luego de que él se quedaba dormido” (Quintana, 2017, p. 11).

Estas circunstancias llevaron a la protagonista a adoptar un cachorro de Doña Elodia, desprovisto de características fenotípicas (‘orejas caídas’) y sexuales (‘hembra’) atractivas en la sociedad. Damaris la eligió porque ese animal requería especial protección y cuidado. Sin embargo, esta decisión no fue muy bien recibida ni por Rogelio que desde un inicio le negó toda ayuda: “Cuando Damaris llegó con la perra, él estaba afuera limpiando el motor de la guadañadora. Ni siquiera la saludó. —¿Otro perro? —dijo—. Ni creas que me voy a encargar de él” (Quintana, 2017, p. 8), ni por su prima Luzmila que cuando conoció a la perra la observaba

con un gesto de asco que se transformó en una risa burlona cuando Damaris le reveló finalmente el nombre del animal: “—¿Chirli como la reina de belleza? —se río Luzmila—, ¿así no era que le ibas a poner a tu hija?” (Quintana, 2017, p. 10).

Por ello, se asevera que la decisión de Damaris de adoptar a Chirli es un ejemplo de ‘desmaternidad alternativa’, en el sentido propuesto por Gutiérrez (2021), que desafía el mandato social de la maternidad biológica como destino inevitable para las mujeres. Al adoptar a Chirli, Damaris intenta recrear el vínculo materno desde un lugar alternativo, fuera del marco tradicional de la reproducción humana.

Por otro lado, este tipo de maternidad alternativa, en palabras de Leonardo-Loayza (2020) adopta el nombre de maternidad ‘protésica’: “Este caso podría definirse como una maternidad protésica, en la que el hijo (para ser exactos, la hija no procreada) es reemplazado, sustituido, por otra entidad similar: una perra” (p. 162). Sin embargo, esta relación materno-filial no está exenta de las expectativas y conflictos que suelen acompañar a la maternidad. En este sentido, Chirli se convierte en el objeto sobre el cual Damaris proyecta su deseo de maternidad, pero también su frustración y resentimiento por no lograr ser una madre normativa.

## **6. Chirli: deseo materno materializado y la no inscripción del nombre del padre**

El deseo de Damaris por ser madre refleja una compleja interacción entre las demandas sociales y su mundo interno. Según la teoría lacaniana, el deseo femenino se estructura en torno a la falta simbólica, donde el falo funciona como significante del poder y la plenitud, pero permanece inalcanzable para la mujer: “No se trata en absoluto de un falo real que, como real, exista o no exista, sino de un falo simbólico que por su naturaleza se presenta en el intercambio como ausencia, una ausencia que funciona en cuanto tal” (Lacan, 1957, p. 412).

En este contexto, el hijo o hija se convierte en un sustituto del falo, ya que su existencia otorga a la madre una ilusión de completitud. En *La perra* (2017) de Pilar Quintana, Chirli asume el rol de falo simbólico de Damaris, puesto que funciona como un reemplazo alternativo del hijo que ella no pudo concebir: “El

niño [...] para satisfacer lo que no puede ser satisfecho, a saber, el deseo de la madre, que en su fundamento es insaciable, el niño, por la vía que sea, toma el camino de hacerse él mismo objeto falaz” (Lacan, 1957, p. 540).

De esta manera, Chirli no solo satisface temporalmente el deseo de Damaris de ser madre, sino que también refuerza su sensación de control y autoridad, al menos al inicio de su relación cuando la lleva todo el tiempo en su brasier: “Durante el día Damaris llevaba a la perra metida en el brasier, entre sus tetas blandas y generosas, para mantenerla calientica” (Quintana, 2017, p. 8).

Sin embargo, este poder es ilusorio porque el falo simbólico nunca es plenamente accesible ni satisfactoriamente posesionado, y esto se evidencia en la creciente autonomía de Chirli es inminente: ya no cabe en el brasier de Damaris, se alimenta sola y hace sus necesidades fuera de la cabaña. Es decir, Chirli, en tanto sustituto, encarna esta paradoja: mientras que su presencia llena momentáneamente el vacío del deseo de Damaris, su naturaleza autónoma y viviente subraya la imposibilidad de un control absoluto. Este conflicto es central en la narrativa, ya que Damaris lucha por mantener su rol materno frente a la independencia de Chirli, quien inevitablemente escapa a su dominio.

En una noche lluviosa, Chirli se escapa al monte junto con los perros de Rogelio y no regresa junto con ellos: “Hicieron su entrada los perros. Venían sucios, agotados y un poco más flacos. Damaris alcanzó a emocionarse, pero al instante se dio cuenta de que estaban solo Danger, Olivo y Mosco, y se soltó a llorar” (Quintana, 2017, p. 30). Este suceso desata en Damaris un temor intenso por perder a Chirli, ya que revive recuerdos traumáticos de su infancia, como la muerte de Nicolasito, que le recuerdan el poder destructivo de la naturaleza; por ello, decide ingresar sola a la selva para rescatarla: “En ningún momento sintió miedo de [...] esa selva: la oscuridad, las equis, las fieras, los muertos, el finado Nicolasito, el finado Josué y el finado señor Gene, los espantos de los que había oído hablar cuando niña...” (Quintana, 2017, p. 27).

En la narrativa, el monte, al igual que el mar, representa para los personajes, y especialmente para Damaris, un espacio incierto y peligroso. Pasados treinta y

tres días de búsqueda constante, Chirli finalmente regresa, pero su relación se deteriora profundamente cuando la perra convierte sus visitas a la selva en un hábito, y ni siquiera los intentos de Damaris por retenerla físicamente a través de una sogá logran impedirlo:

Pero no fue sino que volviera a creer en ella y relajara un poco la vigilancia para que la perra se escapara. Esta vez estuvo un día y una noche fuera y de ahí en adelante nada funcionó: ni amarrarla un mes entero, dejarla suelta todo el tiempo, vivir para vigilarla, despreocuparse de ella, quitarle la comida en castigo, darle más comida que de costumbre, tratarla duro o llenarla de cariño. (Quintana, 2017, p. 39).

La resistencia de Damaris a aceptar la autonomía de Chirli pone de manifiesto las tensiones entre el ideal de maternidad impuesto culturalmente y la realidad de una relación simbólicamente incompleta. Este conflicto se ve exacerbado por el temor de Damaris a ser juzgada como una ‘mala madre’, concepto entendido como todas aquellas maternidades que transgreden el concepto ilusorio —construido en las sociedades patriarcales— en torno a la madre como protectora, generosa, sacrificada, moralmente honorable, entre otros adjetivos.

Al respecto, Leonardo-Loayza afirma que “El comportamiento de Damaris puede ser catalogado como el accionar de una mala madre, aunque sea protésica, porque no actúa en función de los roles y mandatos que la sociedad heteropatriarcal establece (2020, p. 165); esto lleva a la protagonista a ocultarle a Rogelio las escapadas constantes de Chirli: “Le daba rabia que la perra se hubiera ido [...] y, sobre todo, que Rogelio tuviera razón y la perra se hubiera echado a perder” (Quintana, 2017, p. 37).

Esta rabia presente en Damaris se explica a través de la no inscripción del nombre del padre. Este concepto es entendido como el principio regulador que introduce la ley y limita el deseo. En la teoría lacaniana, esta inscripción simbólica permite estructurar las relaciones sociales y dar forma a los deseos individuales.

La maternidad alternativa de Damaris no solo se define por su relación con Chirli, sino también por su distanciamiento emocional y simbólico de Rogelio. La

negativa de Damaris a permitir que Rogelio, su esposo, intervenga en la crianza de Chirli, genera una relación cerrada y autorreferencial entre madre e hija simbólica, excluyendo cualquier mediación externa: “Damaris se dijo que con la perra todo sería diferente. Era suya y ella no permitiría que Rogelio le hiciera ninguna de esas cosas, no dejaría ni que la mirara mal” (Quintana, 2017, p. 7).

Esta exclusión del nombre del padre se traduce en el comportamiento rebelde de Chirli, quien no se somete a las normas impuestas por Damaris. Chirli, al explorar su libertad encarna la ruptura del ideal materno de Damaris, quien interpreta estas acciones como una traición personal. Este comportamiento resalta la tensión entre el deseo de control absoluto de Damaris y la realidad de la autonomía inherente a Chirli, quien sigue su instinto y desafía las estructuras de poder.

En contraste con los perros de Rogelio que, domesticados mediante la violencia, evidencian su obediencia y fidelidad al regresar a casa, Chirli simboliza una resistencia activa frente a las normas. Esto refuerza la tensión entre naturaleza y el deseo de Damaris, donde ella intenta imponer un rol maternal basado en la posesión y el control, mientras que Chirli reafirma su independencia y su capacidad de desafiar estas imposiciones.

El conflicto alcanza un punto crucial cuando Chirli queda preñada, un hecho del que Rogelio se percata antes que Damaris: “No pudo ni siquiera negarse a aceptarlo porque era evidente. La perra tenía las tetas infladas y la barriga redonda y dura. Era increíble que él se lo hubiera tenido que decir” (Quintana, 2017, p. 40). El embarazo de Chirli resalta, de manera irónica, la incapacidad biológica de Damaris para reproducirse, y destruye la ilusión de completitud simbólica que había proyectado en la perra.

Asimismo, en la narrativa se evidencia una invención de roles, Rogelio que en un inicio mostró desinterés por Chirli, ahora empatiza con su maternidad mientras Damaris ahora muestra desinterés y envidia. Rogelio, que ahora asume un rol protector, asiste a la perra durante el parto. Esta acción demuestra que los integrantes de la sociedad —incluso los más violentos como Rogelio— sacralizan a la mujer solo mientras es madre:

—¡Están naciendo los perritos! —anunció.

Damaris no se movió de la ventana.

—¿Y vos creés que a mí me importa? —le dijo.

Rogelio negó con la cabeza.

—Sí que te has vuelto amargada. ¿Esa perra no es tuya, pues? ¿No es que la querías mucho? (Quintana, 2017, p. 41).

Cuando Chirli engulle a una de sus crías y abandona deliberadamente a las otras a su suerte, el fracaso de Damaris como madre alternativa queda expuesto. Sus intentos por domar y humanizar a Chirli no solo han fracasado, sino que han contribuido a formar a la perra como una mala deficiente según los estándares sociales: “Habría terminado pariendo en el quiosco y de nuevo ella habría tenido que hacerse cargo de los cachorros, pues la perra, como mala madre probada que era, los habría abandonado” (Quintana, 2017, p. 58).

Este desenlace marca el colapso del ideal de maternidad que Damaris intentaba alcanzar. Finalmente, incapaz de reconciliar sus frustraciones y su sentimiento de fracaso, Damaris decide deshacerse de Chirli regalándosela a Ximena quien no la cuida adecuadamente, puesto que Chirli se escapa y retorna constantemente al lado de Damaris.

## **7. Pasión materna, filicidio accidental y muerte del ideal del yo femenino en Damaris**

Damaris lleva la pasión materna al extremo al intentar cuidar, proteger y poseer a Chirli, tratando de imponerle una humanidad que la perra rechaza constantemente. Desde el momento en que la adopta, Damaris asume un rol de madre obsesiva, cargada de expectativas culturales y personales, que chocan con la autonomía y naturaleza salvaje de Chirli.

Según Kristeva, la pasión materna puede sublimarse hacia un ‘desapasionamiento’ que permita la independencia del hijo (2005); sin embargo, Damaris no logra este tránsito y queda atrapada en una relación de posesión exclusiva que la lleva al constante estado de frustración —descrito anteriormente en esta investigación— y en última instancia, al filicidio. La torpeza y brusquedad de las manos

‘masculinas’ de Damaris provocan la muerte de la perra, un acto impulsivo que no responde a una intención homicida deliberada, pero sí refleja una acumulación de tensiones internas y sociales:

Jaló la sogá para que el nudo se apretara, pero en vez de detenerse, sacarle la sogá del cuello y cruzársela, siguió apretando y apretando, luchando con toda su fuerza mientras la perra se retorció ante sus ojos, que parecían no registrar lo que veían, que lo único que registraron fueron las tetas hinchadas del animal. «Está preñada otra vez», se dijo y siguió apretando con más ganas, apretando y apretando, hasta mucho después de que la perra cayó extenuada, se hizo un ovillo en el suelo y dejó de moverse. (Quintana, 2017, p. 56)

El asesinato accidental de Chirli motivado por una situación de estrés intenso —el daño irreparable a las cortinas de Nicolasito— no solo destruye la ilusión de maternidad, sino también su ideal del yo como mujer. Desde un marco lacaniano, este ideal del yo refleja las aspiraciones moldeadas por las normas sociales. Para Damaris, estas expectativas giran en torno a ser una ‘buena madre’, un mandato que no logra cumplir ni biológicamente ni en su relación simbólica con Chirli.

Este colapso representa la muerte de su ideal del yo, llevándola a un ciclo de culpa y frustración. La maternidad, lejos de ser un instinto natural, aparece en *La perra* (2017) como un constructo social que exacerba los conflictos internos de las mujeres. Es decir, en la novela se desafía el mito del instinto maternal y las nociones tradicionales de género al explorar cómo la maternidad puede convertirse en una carga emocional y social insostenible.

En este sentido, la muerte de Chirli se convierte en una metáfora del colapso de los roles maternales impuestos por la sociedad y el peso que estos ejercen sobre las mujeres. Por ello, al final de la novela, al entender que carece de instinto maternal, Damaris se recluye indefensa en la selva (sin zapatos o ropa adecuada) como una forma de castigo moral. Esto puede interpretarse como un suicidio metafórico: “Se dijo que ni Ximena ni la gente del pueblo podrían castigarla como se merecía. Así que pensó que tal vez debería irse al monte, descalza y apenas en su licra corta y su blusa de tiras desteñida” (Quintana, 2017, p. 60). La selva se convierte en un

espacio de desconexión total con las expectativas sociales y personales impuestas. Es un entorno que simboliza su exilio social, es un refugio que le permite aceptar su propio potencial destructivo.

## 8. Conclusiones

En *La perra*, Pilar Quintana aborda de manera compleja los temas de la maternidad frustrada, la soledad y la violencia implícita en las relaciones humanas. A través de la vida de Damaris, una mujer afrodescendiente marcada por la ausencia de hijos y atrapada en un entorno rural hostil, la autora expone cómo las imposiciones culturales sobre la maternidad pueden generar profundas heridas emocionales.

La relación entre Damaris y la perra Chirli se convierte en un símbolo de sus deseos reprimidos y su lucha interna por encontrar afecto y propósito. La novela desmantela las expectativas impuestas por la sociedad patriarcal sobre la maternidad, mostrando cómo estas presiones afectan la identidad y el bienestar de las mujeres. La adopción de la perra por parte de Damaris refleja una maternidad alternativa, una respuesta desesperada a la imposibilidad de cumplir con el rol tradicional de madre. Sin embargo, la violencia hacia Chirli al final de la novela simboliza la autodestrucción y la desesperanza de la protagonista frente a un sistema que la limita y la condena a una existencia cargada de frustración; ya que, si no es madre, tampoco es mujer.

En última instancia, *La perra* trasciende la experiencia individual para explorar la condición humana y las contradicciones en torno de la maternidad. La obra revela cómo el dolor, la pérdida y la imposibilidad de cumplir con los mandatos sociales pueden conducir a la alienación y la violencia. La muerte de la perra subraya la imposibilidad de escapar de una identidad definida por la reproducción, la maternidad y el sacrificio. Pilar Quintana ofrece una narración cruda y realista que invita a una profunda reflexión sobre la identidad femenina en un entorno que masculiniza, culpabiliza y castiga a mujeres no-madres.

## Referencias bibliográficas

- Chans, A. (2023). “Madre, esposa o mujer”: un análisis de los roles femeninos según los manuales de puericultura. *Historia (Santiago)*, 56(1), 191-209. <https://dx.doi.org/10.4067/s0717-71942023000100191>
- Español, J. (2020). Pilar Quintana y Melba Escobar. Disensos y consensos en las novelas *La perra* (2017) y *La mujer que hablaba sola* (2019). *Catedral Tomada*, 8(15), 252-279. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7759544>
- García, S. (2019). *Los conceptos de feminidad, maternidad y sexo en la obra de Marie Langer* [Tesis para optar por el grado académico de Doctor]. Universidad Nacional de Rosario.
- Gutiérrez, L. (2021). Maternidad, maternaje y desmaternidad en la actual literatura mexicana escrita por mujeres. En Gutiérrez, Trejo & Tapia (Eds.), *Escrituras de la maternidad: miradas reflexivas y metáforas en la literatura hispanoamericana* (pp. 17-36). Arte y Literatura Akademia. [https://repositorio.ugto.mx/bitstream/20.500.12059/5863/1/PDF%20Escrituras\\_maternidad\\_plataforma.pdf](https://repositorio.ugto.mx/bitstream/20.500.12059/5863/1/PDF%20Escrituras_maternidad_plataforma.pdf)
- Kristeva, J. (2005) “Motherhood Today”. <https://www.kristeva.fr/motherhood.html>
- Lacan, J. (1957). *El Seminario 4: La relación de objeto*. Paidós.
- Lacan, J. (1960). *El Seminario 7: La ética del psicoanálisis*. Paidós.
- Legrelle, V. (2023). *Para una lectura sociocrítica de la maternidad en la literatura latinoamericana contemporánea. El juego con los estereotipos maternos en Matáte amor (Ariana Harwicz, 2012), La perra (Pilar Quintana, 2019) y Casas vacías (Brenda Navarro, 2020)* [Tesis para optar por el grado académico de Magíster]. Université de Liège. <https://matheo.uliege.be/bitstream/2268.2/19084/7/TFE%20Victoire%20Legrelle%20.pdf>
- Leonardo-Loayza, R. (2020). Maternidades proscritas, mandatos sociales y violencia en la novela *La perra*, de Pilar Quintana. *Estudios de Literatura Colombiana* 47, pp. 151-168. <https://doi.org/10.17533/udea.elc.n47a08>
- Novoa, A. (2021). Violencia y animalidad: devenires-moleculares en la novela *La perra*, de Pilar Quintana. *Poligramas*, 54, pp. 1-20. <https://poligramas.univalle.edu.co/index.php/poligramas/article/view/12161/15133>

- Perico, D. (2021). *Violencias invisibles en La perra (2017), de Pilar Quintana*. [Tesis para optar por el grado académico de Magíster]. Universidad de Alcalá. [https://ebuah.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/50154/TFM\\_PERICO\\_ORTIZ\\_2021.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://ebuah.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/50154/TFM_PERICO_ORTIZ_2021.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- Quintana, P. (2017). *La perra*. Penguin Random House
- Sánchez, M. (2016). Construcción social de la maternidad: el papel de las mujeres en la sociedad. *Opción*, 32(13), 921-953.
- Villarreal, L. (2022). Maternidades disidentes en *La hija única* (2020) de Guadalupe Nettel y *La perra* (2018) de Pilar Quintana: una mirada crítica hacia la maternidad como constructo social. *Theses and Dissertations*, 182. <https://rio.tamtu.edu/etds/182>



