



VOLUMEN 2 | NÚMERO 2

20  
26

# AZUL

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



Volumen 2 | Número 2

Junio 2026





# AZUL

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

volumen 2, número 2 - junio 2026

Periodicidad semestral

Lima - Perú

### **Editoras generales**

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

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

### **Comité editorial**

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

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

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

Tatiana Pamela Flores Vizcarra (ORCID: 0009-0009-4122-1436)

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

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

Alejandra del Carmen Abele Farfán (ORCID: 0009-0007-1206-8079)

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

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

Andrea Grace Madueño Stein (ORCID: 0009-0006-5427-7197)

Andrea Lucero Morales Inga (ORCID: 0009-0009-1796-8476)

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



## Comité académico de docentes

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

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

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

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

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

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

## Cuidado de edición

Julia Martell Caro y D'yanna Meza Eguizabal



azul@letras.flch@unmsm.edu.pe

DOI: 10.30920/azul

Depósito legal: N.º 2025-14782

ISSN N.º 3119-7396 (En línea)


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, 2026.

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	
D'yanna Meza Eguizabal	8

## Arte


<b>Andy Warhol y el Pop Art: la revolución de la cultura de masas</b>	
Mayli Inocente Ramos	
Carmen Zavaleta Laredo	11

## Bibliotecología y Ciencias de la Información

<b>Análisis bibliométrico de la producción científica sobre medicina en una universidad privada y una universidad pública</b>	
Tatiana Hernandez Huaman	35
<b>Recursos humorísticos en la sección “Correo Franco” de <i>Variedades</i> (1908-1932)</b>	
Irina Quispe Machado	52

## Comunicación Social

<b>Yma Súmac en Hollywood: trascendencia, representación y legado de la soprano peruana en el cine norteamericano</b>	
Daniel Caceres Marsano	72





## Conservación y Restauración

### Evaluación de factores extrínsecos e intrínsecos del proceso fotográfico de plata gelatina en soporte de papel

Estefani Contreras Flores

Laura Mendoza Concha

Valeria Rodriguez Rodriguez 103

### Estudio del estado de conservación de los cuadernos de campo pertenecientes a las campañas de rescate arqueológico en la Necrópolis de Ancón (1950-1959)

Sarai Landa Rojas 123

## Filosofía

### La objetividad de la ciencia vista desde el realismo científico activo de Hasok Chang

Linda Velásquez Monzón 143

## Lingüística

### Bosque, depredador y mirada: la reescritura del mito del vampiro. El lenguaje simbólico norteamericano en *Twilight* (2008)


Tania Carbajal Alvarez

Galilea Iparraguirre Marquina

Maria Palomino Uchuya

Nataly Zapata Zúñiga 163





**El empleo de jergas en el habla cotidiana de los estudiantes de primer y segundo año de Lingüística de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos**

Axel Cervantes Guerra

María Pacheco Herrera

Fabrizio Pineda Sifuentes 192

**Literatura**

**Notas historiográficas sobre el fenómeno lúdico: entre el *thauma* griego y el juego en el horizonte andino**

Oscar de la Cuba 237

**La poesía de madurez de Jorge Luis Borges: el poeta como crítico literario**

Jesús Fonttis Valencia 252

**La ironía causada por la convergencia en *Epigramas* (1961) de Ernesto Cardenal**

Elsa Soldevilla Pacheco 272



# EDITORIAL

Con la publicación de este segundo número, *Azul* continúa fortaleciendo su propósito de consolidarse como un espacio de encuentro para la producción académica estudiantil de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Desde sus inicios, la revista nació con la intención de reconocer el valor del trabajo realizado por los estudiantes en las aulas, seminarios y espacios de investigación, entendiendo que estas reflexiones merecen trascender sus contextos inmediatos y formar parte de un diálogo académico más amplio. En ese sentido, *Azul* busca seguir construyendo una plataforma plural y abierta, donde puedan converger las distintas miradas, intereses y formas de aproximarse al conocimiento que caracterizan a nuestra facultad.

En esta segunda edición contamos con la participación de estudiantes de las escuelas profesionales de Arte, Bibliotecología y Ciencias de la Información, Comunicación Social, Conservación y Restauración, Filosofía, Lingüística y Literatura. Los trabajos reunidos en este número reflejan la diversidad de temas, metodologías y preocupaciones que atraviesan las humanidades, y evidencian el compromiso de nuestros estudiantes con la investigación, la escritura académica y la reflexión crítica.

Uno de los principales objetivos de *Azul* continúa siendo generar un espacio común para la producción académica de todas las escuelas que integran la Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Consideramos que la riqueza de nuestra comunidad se encuentra precisamente en la diversidad de sus disciplinas y en la posibilidad de establecer diálogos entre distintas áreas del conocimiento. Aunque cada escuela cuenta con enfoques y metodologías propias, todas comparten el interés por comprender los fenómenos humanos desde perspectivas diversas y complementarias.

Por ello, reafirmamos nuestra invitación a los estudiantes a continuar investigando, escribiendo y compartiendo sus trabajos. Cada artículo, ensayo o investigación publicado en *Azul* representa no solo un aporte individual, sino también una contribución al intercambio de ideas y a la construcción colectiva del conocimiento. Publicar implica abrir nuevas conversaciones, plantear preguntas y permitir que las reflexiones desarrolladas en la universidad encuentren nuevos lectores.

*Azul* continúa siendo un proyecto impulsado por estudiantes y egresados, construido a partir del trabajo colaborativo y del compromiso de quienes creen en la importancia de crear espacios propios para la difusión académica. Cada número representa también una experiencia de aprendizaje, en la que se fortalecen los procesos de investigación, escritura, edición y publicación, promoviendo una participación más activa de los estudiantes en la vida académica de la facultad.

Finalmente, queremos reconocer y agradecer el apoyo académico de la gestión decanal del Dr. Marcel Velázquez Castro, cuyo compromiso con esta iniciativa ha contribuido a que *Azul* continúe creciendo como proyecto. Gracias a este respaldo, la revista puede seguir consolidándose como un espacio de publicación, aprendizaje y diálogo académico dentro de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas.

**Julia Martell y D'yanna Meza**

Editoras generales de *Azul*





# ARTE





# Andy Warhol y el Pop Art: la revolución de la cultura de masas

Andy Warhol and Pop Art: the revolution of mass culture

**Mayli Inocente Ramos**

mayli.inocente@unmsm.edu.pe

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

**Carmen Zavaleta Laredo**

carmen.zavaleta1@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0009-0005-7585-198X>



Trabajo presentado para el curso “Arte del siglo XX”  
dictado por el Mag. Luis Ramírez en el semestre 2025-II



<https://doi.org/10.30920/azul.v2.n2.1>



## RESUMEN

La presente investigación analiza la figura de Andy Warhol y el movimiento Pop Art como una revolución de la cultura de masas que transformó la relación entre arte y consumo. Desde un enfoque histórico-interpretativo, se examina el contexto de posguerra y las principales características del movimiento, así como la apropiación de imágenes mediáticas y la reproducción seriada. Asimismo, se estudia la construcción de Warhol como “artista-marca” a través de The Factory. El análisis de obras emblemáticas revela las claves de su propuesta: *Green Coca-Cola Bottles* (1962) reflexiona sobre la estandarización del deseo; *Brillo Box* (1964) disuelve los límites entre arte y mercancía; el *Díptico de Marilyn* (1962) y *Elvis I & II* (1963) exploran la fama y la despersonalización mediante la repetición mecánica; mientras que *Silver Car Crash* (1963) expone la banalización de la tragedia en los medios. La aparente superficialidad en la obra de Warhol funciona como una estrategia crítica que evidencia la homogeneización cultural, la mercantilización de la imagen y el carácter efímero de la celebridad en la sociedad contemporánea.

**Palabras clave:** Andy Warhol, Pop Art, cultura de masas, serialidad, arte contemporáneo.

## ABSTRACT

This research analyzes Andy Warhol and the Pop Art movement as a revolution in mass culture that transformed the relationship between art and consumption. From a historical-interpretative approach, it examines the post-war context and the main characteristics of the movement, such as the appropriation of media images and serial reproduction. It also studies the construction of Warhol as an “artist-brand” through The Factory. The analysis of emblematic works reveals the keys to his proposal: *Green Coca-Cola Bottles* (1962) reflects on the standardization of desire; *Brillo Box* (1964) dissolves the boundaries between art and merchandise; the *Marilyn Diptych* (1962) and *Elvis I & II* (1963) explore fame and depersonalization through

---

mechanical repetition; while *Silver Car Crash* (1963) exposes the trivialization of tragedy in the media. The apparent superficiality in Warhol's work functions as a critical strategy that highlights cultural homogenization, the commodification of the image, and the ephemeral nature of celebrity in contemporary society.

**Keywords:** Andy Warhol, Pop Art, mass culture, seriality, contemporary art.

## 1. Introducción

La presente investigación aborda la figura de Andy Warhol y el movimiento Pop Art, entendido como una revolución cultural de masas basada en las dinámicas del consumo y los medios de comunicación. En este contexto, Warhol surge como un visionario al incorporar estas características en su proceso creativo desde un enfoque banal y superficial, propio de la sociedad de consumo, convirtiéndose en un referente fundamental del arte contemporáneo.

Una de las características fundamentales del Pop Art es la ausencia de una pieza única e irrepetible. Por el contrario, se busca que las imágenes sean reproducibles y representen la realidad cotidiana, la cual está condicionada por estímulos rápidos, constantes y fácilmente consumibles. Se trata de un arte que no exige conocimientos especializados para ser apreciado, porque dialoga directamente con la experiencia colectiva y con la cultura visual que rodea a la sociedad.

Partiendo de ello, el objetivo de este trabajo de investigación es analizar la obra y el pensamiento de Andy Warhol, considerando tanto las interpretaciones críticas existentes como una lectura propia de las obras, para comprender cómo la banalidad de la cultura de masas se transforma en un recurso creativo dentro de su producción artística.

Para desarrollar este análisis, el trabajo se estructura de la siguiente manera: en el primer capítulo se examina el contexto que dio origen al Pop Art y las características principales del movimiento; en el segundo capítulo se presenta un recorrido por la trayectoria de Warhol, abordando la manera en que el artista construye su imagen como marca; y finalmente, en el tercer capítulo, se analizan

algunas de sus obras más representativas, incorporando interpretaciones y críticas realizadas por distintos especialistas, las cuales pueden coincidir o contrastar con las intenciones del propio Warhol.

## 2. El fenómeno Pop Art: contexto y características

El Pop Art surgió en Estados Unidos hacia finales de la década de 1950, en un contexto de importantes transformaciones sociales, económicas y culturales posteriores a la Segunda Guerra Mundial. La expansión de los medios de comunicación, el auge de la publicidad y el crecimiento acelerado del consumo modificaron la percepción del objeto cotidiano, permitiendo que elementos antes considerados banales adquirieran valor artístico. Este capítulo examina el contexto histórico que posibilitó la aparición del movimiento y la manera en que este incorporó productos comerciales y elementos de la vida cotidiana dentro del lenguaje artístico.

### 2.1. De la posguerra a la sociedad de consumo

Al finalizar la Segunda Guerra Mundial, Europa quedó devastada económica y estructuralmente. En contraste, Estados Unidos emergió fortalecido, ya que su territorio no fue escenario directo del conflicto y su infraestructura industrial permaneció intacta. Además, durante la guerra su producción masiva de armamento y suministros impulsó la modernización de su aparato productivo y fortaleció su economía. Baudrillard (1986) describió a Estados Unidos como la “utopía realizada”<sup>1</sup>, reflejando su hegemonía durante la segunda mitad del siglo XX, en donde se podía observar que entre 1945 y 1970 experimentó un crecimiento sin precedentes (p. 183).

---

1 Baudrillard utiliza la expresión “utopía realizada” para describir a Estados Unidos como la materialización histórica de los ideales modernos de progreso, consumo y movilidad, entendidos no como promesa futura sino como realidad concreta dentro del capitalismo avanzado.

---

El Plan Marshall (1948) permitió la reconstrucción europea y reforzó la consolidación del capitalismo occidental<sup>2</sup>. Paralelamente, el debilitamiento cultural de Europa favoreció el desplazamiento del centro artístico hacia Nueva York, donde surgió el Expresionismo Abstracto, caracterizado por la introspección y la exaltación del gesto individual (Salinas, 2021, p. 4).

Paralelamente, el auge económico impulsó una cultura centrada en el consumo. La televisión, presente en la mayoría de los hogares estadounidenses hacia 1960, junto con la publicidad y la producción industrial, configuró una nueva cultura visual (Salinas, 2021, p. 6). En este escenario emergió el Pop Art (Martínez & Michelle, 2024, p. 4).

## 2.2. ¿Qué es el Pop Art?

El Pop Art surgió como reacción al carácter introspectivo y elitista del Expresionismo Abstracto. Incorporó anuncios, cómics, productos industriales y celebridades como materia artística (Salinas, 2021, p. 6). El término fue atribuido a Lawrence Alloway<sup>3</sup>, quien lo utilizó en los años cincuenta para referirse a la cultura popular.

El movimiento buscó derribar la distinción entre cultura “alta” y “baja” (Martínez y Michelle, 2024, p. 5). Técnicamente, incorporó métodos industriales como la serigrafía<sup>4</sup>, el collage y el fotomontaje. Según Hernando (1993), los artistas emplearon imágenes de los medios como punto de partida, reduciendo la subjetividad del gesto pictórico (p. 301). La repetición mecánica cuestionó la noción de originalidad.

---

2 El Plan Marshall no solo implicó asistencia económica, sino también una estrategia geopolítica destinada a frenar la expansión del bloque soviético durante la Guerra Fría y consolidar la hegemonía estadounidense en Europa occidental.

3 Alloway formó parte del Independent Group en Londres, colectivo que analizó críticamente la cultura de masas y sentó bases teóricas fundamentales para el desarrollo temprano del Pop Art británico.

4 Procedimiento de impresión y estampación en el que el motivo se dibuja en una malla muy fina, gralm. de seda o metálica, que se coloca sobre el tejido o superficie que se quiere imprimir, y sobre la que se aplica la tinta o pintura para que se filtre a través de ella. Cursos de serigrafía y técnicas artesanales de estampación (RAR, s/f).

### 2.3. Dos polos del movimiento

En el Reino Unido, Richard Hamilton fue pionero en reflexionar críticamente sobre la cultura de masas. Su collage *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* (1956) sintetiza los símbolos del consumo moderno: electrodomésticos, cómics, marcas y cuerpos idealizados. Como señala Hernando (1993), la acumulación de estos objetos representa la identidad material de la sociedad desarrollada (p. 300). Hamilton no lo glorifica, sino que lo expone con ironía.

#### Figura 1

*Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?*,  
R. Hamilton, 1956



*Nota.* Collage sobre papel, 26 × 24,8 cm. Kunsthalle Tübingen, Alemania.  
Tomado de *Just what was it . . . ? : The art of Richard Hamilton* [Fotografía de la obra], por Artforum, 2012.

Por otro lado, en Estados Unidos, Roy Lichtenstein transformó viñetas de cómic en obras monumentales, utilizando puntos benday y colores industriales. Su reconocimiento estuvo ligado al apoyo del galerista Leo Castelli desde 1961

(Unurria, 2018, p. 5). Obras como *Whaam!* (1963) evidencian la apropiación del lenguaje gráfico comercial, convirtiendo imágenes populares en piezas museísticas (Martínez y Michelle, 2024, p. 15).

## Figura 2

*Whaam!*, R. Lichtenstein, 1963



*Nota.* Técnica: óleo y pintura acrílica sobre lienzo, 172.7 cm × 406.4 cm.

Tomado de *Explorando ¡Whaam! por Roy Lichtenstein: un ícono del arte pop* [Imagen de la obra], por Singulart Magazine, 2024.

## 3. Andy Warhol: el artista como marca

### 3.1. Formación y trayectoria inicial

Andy Warhol, nacido Andrew Warhola en 1928 en Pittsburgh en una familia inmigrante eslovaca, pasó gran parte de su infancia en casa debido a problemas de salud, desarrollando interés por el dibujo y la cultura popular (Panizo, 2019, p. 26). En 1945 ingresó al Carnegie Tech y se graduó en diseño pictórico en 1949 (p. 27). Ese año se trasladó a Nueva York y trabajó como ilustrador comercial para revistas como *Glamour*, *Vogue* y *Harper's Bazaar*, experiencia que influiría decisivamente en su estilo basado en la reproducción de imágenes y la estética de masas.

A comienzos de los años 60, abandonó la ilustración comercial para desarrollar un arte propio de repetición y serigrafía, utilizando íconos mediáticos y productos de consumo, consolidando así su identidad artística en el Pop Art.

### 3.2. The Factory

The Factory fue el estudio de Warhol en Nueva York, activo desde 1962. Más que un taller, fue un espacio multidisciplinario donde se producían serigrafías, películas y eventos culturales (Panizo, 2019, p. 29). Allí el proceso creativo se industrializó: los asistentes participaban en la producción, cuestionando la noción del artista como genio individual.

El espacio reunió figuras de la escena cultural neoyorquina y fue escenario de filmes experimentales como *Sleep* (1963) y *Chelsea Girls* (1966) (Busselo, 2021, p. 22). También colaboró con la banda *The Velvet Underground*, diseñando la icónica portada de *The Velvet Underground & Nico* (1967). En 1968, Warhol sufrió un intento de asesinato por parte de Valerie Solanas, hecho que marcó un punto de inflexión en su vida y en la dinámica de The Factory (Salinas, 2021, p. 23).

### 3.3. Filosofía: arte, negocio y fama

La propuesta de Warhol integraba arte y negocio, considerando que la producción, comercialización y promoción eran parte inseparable de la obra (Kuptsova, 2022, p. 590). Sus técnicas de repetición seriada imitaban procesos industriales y cuestionaban el aura del arte único. Además, transformó la fama en material artístico, anticipando la democratización de la visibilidad mediática con su célebre idea de los “quince minutos de fama” (Gompertz, 2018, citado en Mena, 2022, p. 4).

Aunque frecuentemente se le atribuye una crítica profunda al consumo y la celebridad, Warhol no buscaba necesariamente un mensaje moral explícito. Su trabajo exponía la superficie de la cultura contemporánea, dejando que la interpretación surgiera del espectador. Su aparente superficialidad funciona

---

---

como espejo de la sociedad de masas y refleja cómo la fama y la imagen se vuelven reproducibles y manipulables.

#### 4. Análisis de obras

En este apartado se abordarán algunas de las obras clave de Andy Warhol a partir de las lecturas interpretativas que han surgido en torno a ellas, más allá de la intención declarada del propio artista de evitar cualquier explicación o significado cerrado. Si bien Warhol insistía en la ambigüedad y en la supuesta “superficie” de sus imágenes, la crítica y la teoría del arte han propuesto múltiples enfoques que permiten comprender su producción como un sistema complejo de signos. Desde esta perspectiva, las obras seleccionadas se analizan como núcleos donde se ponen en juego cuestiones como la serialidad, la disolución de la autoría, la construcción de la fama y la dimensión crítica del imaginario del sueño americano.

##### 4.1. *Green Coca-Cola Bottles (1962)*

En *Green Coca-Cola Bottles (1962)*, Andy Warhol produce una obra paradigmática del Pop Art (Figura 3), en la que emplea la técnica de serigrafía para replicar, en una composición seriada y ordenada en cuadrícula, la imagen de botellas de Coca-Cola vacías. Según Danto (2010), el arte pop se caracterizó por la apropiación de emblemas de la cultura popular y su transformación en arte al ser trasladados al espacio museístico, dotándolos de una nueva dimensión simbólica (p. 152).

La disposición meticulosa de las botellas, acompañada de ligeras variaciones en la saturación de tinta y en la impresión serigráfica, funciona como un símil de la producción industrial y, simultáneamente, como un indicio de singularidad dentro de la repetición. En este sentido, la obra puede relacionarse con las ideas de Walter Benjamin (2003), quien señalaba que “La técnica de reproducción [...] separa a lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar sus reproducciones, pone, en lugar de su aparición única, su aparición masiva” (p. 44). A partir de esta lógica de reproducción mecánica, Warhol aproxima la obra al lenguaje visual de la cultura comercial y cuestiona la noción tradicional de autenticidad artística.

Igualmente, Warhol sostenía que “los consumidores más ricos compran esencialmente lo mismo que los más pobres” y que “una Coca-Cola es una Coca-Cola y ninguna cantidad de dinero puede conseguirte una Coca-Cola mejor que la que bebe el mendigo de la esquina” (Warhol, 1975, citado en Brady, 2019, párr. 3). Con esta declaración, el artista presentaba la Coca-Cola como un símbolo aparentemente universal, accesible a todas las clases sociales, de modo que pone en evidencia los procesos de estandarización cultural vinculados a la expansión global del mercado.

En este sentido, la obra mantiene vigencia en la actualidad debido a la expansión global que ha alcanzado Coca-Cola como marca y símbolo visual. Lo que en la década de 1960 representaba un emblema de la cultura estadounidense se ha transformado, durante el siglo XXI, en una imagen reconocible a escala global e integrada en múltiples espacios de la vida cotidiana.

### Figura 3

*Green Coca-Cola Bottles, A. Warhol, 1962*



*Nota.* Acrílico, serigrafía y lápiz grafito sobre lienzo, 210.2 × 145.1 cm. Whitney Museum of American Art, Nueva York. Tomado de *Green Coca-Cola Bottles* [Fotografía de la obra], por Whitney Museum of American Art, (s.f.).

---

## 4.2. *Cajas de Brillo* (1964)

Con las *Brillo Boxes* (figura 4), Warhol llevó al extremo la apropiación de objetos comerciales dentro del campo artístico. Al reproducir con precisión industrial las cajas de jabón Brillo, el artista borró las diferencias visuales entre el objeto exhibido en la galería y su equivalente en el supermercado. Esta operación trasladó un producto de consumo masivo al espacio institucional del arte, desplazando sus coordenadas de sentido y poniendo en cuestión las fronteras entre cultura popular y producción artística contemporánea.

Desde la perspectiva de Galindo (2013), la relevancia de las *Brillo Boxes* radica en que Warhol instauró una nueva lógica de producción artística basada en la reapropiación y resignificación de objetos ya existentes (pp. 94-95). El diseño original de las *Brillo Boxes* había sido realizado por James Harvey, diseñador gráfico y artista vinculado al expresionismo abstracto, por lo que la originalidad de Warhol consistía precisamente en repetir y trasladar elementos de la vida cotidiana al espacio artístico, modificando su significado cultural (p. 95), diluyendo deliberadamente la exclusividad tradicional asociada a la figura del artista.

Esta operación también evidenció que la diferencia entre un objeto cotidiano y una obra artística no depende exclusivamente de sus propiedades materiales, sino del contexto institucional que las legitima como arte. En este sentido, Dickie (1974) sostiene que una obra de arte es “un artefacto al cual una o varias personas, actuando en nombre del mundo del arte, le han conferido el estatus de candidato para la apreciación” (Dickie, 1974, citado en Buekens y Smit, 2018, p. 54). Desde esta perspectiva, las *Brillo Boxes* demuestran que cualquier objeto cotidiano puede adquirir valor artístico dependiendo de la forma en que es reinterpretado dentro del sistema del arte.

A partir de este problema, Danto (2013) interpretó las *Brillo Boxes* como una obra decisiva para comprender la crisis de la definición tradicional del arte contemporáneo. Para el filósofo, la pieza funcionaba como una especie de “piedra Rosetta filosfal” (p. 44), ya que permitía confrontar directamente el lenguaje del

arte con el de la realidad cotidiana. Desde esta perspectiva, Danto desarrolló la idea de que las obras de arte son significados encarnados (p. 52), es decir, objetos cuyo valor artístico depende del significado conceptual que contienen y no únicamente de su apariencia visual.

Esta interpretación se complementa con lo planteado por Baudrillard (1978), quien sostiene que en la cultura contemporánea ya no se trata de imitación ni duplicación, sino de sustitución de lo real por los signos de lo real (p. 7). Desde esta perspectiva, la simulación propuesta por Warhol produce una sacralización del signo dentro del arte contemporáneo: la marca, el envase y la repetición visual adquieren mayor relevancia que el propio objeto material (p. 7).

Bajo estas lecturas, las *Brillo Boxes* evidencian una transformación decisiva en la historia del arte contemporáneo: a partir de Warhol, la obra artística deja de definirse únicamente por sus cualidades formales o representacionales y pasa a comprenderse desde su dimensión conceptual.

#### Figura 4

*Brillo Box*, A. Warhol, 1964



*Nota.* Acrílico, serigrafía y madera contrachapada, 43,3 x 43,2 x 36,5 cm. National Gallery of Canada, Ottawa. Tomado de *Brillo Box* [Fotografía], por Artchive, (s.f.).

### 4.3. *Díptico de Marilyn* (1962)

El *Díptico de Marilyn* (1962) constituye una de las obras más representativas de Andy Warhol (Figura 5). Aunque a primera vista parece una composición sencilla, la pieza funciona como una meditación compleja sobre la naturaleza efímera de la fama y el poder de los medios de comunicación de masas (Singularart, 2024, párr. 6). La obra fue realizada poco después de la muerte de Marilyn Monroe en agosto de 1962 y toma como base una fotografía promocional de la película *Niágara* (1953), a partir de la cual Warhol transforma a la actriz en una imagen icónica del universo mediático.

#### Figura 5

*Díptico de Marilyn, Andy Warhol, 1962*



*Nota.* Acrílico, tinta serigráfica y pintura sintética sobre lienzo, 205.44 × 289.56 cm. Tate Modern, Londres. Adaptado de *Díptico de Marilyn*, por Wikiart, (s.f.).

La estructura de diptico divide la obra en dos paneles contrastantes. En el lado izquierdo, el rostro de Monroe aparece reproducido en colores intensos y artificiales, “representando el icono fabricado y comercializado” (Singularart, 2024, párr. 2). En cambio, el panel derecho presenta la misma

imagen en blanco y negro, progresivamente borrosa y desvanecida, lo que sugiere la desaparición de la actriz y el desgaste de su identidad pública.

La técnica serigráfica resulta fundamental para producir este efecto. La repetición mecánica de la imagen remite a los procesos industriales de reproducción masiva y evidencia cómo la celebridad se convierte en un producto visual de consumo continuo. En este sentido, Foster (1996) sostiene que en Warhol la repetición funciona simultáneamente como una defensa frente al afecto traumático y como una forma de producirlo (p. 42). Como resultado, cada reproducción del rostro de Marilyn reduce progresivamente su individualidad hasta transformarla en un símbolo reproducible e impersonal<sup>5</sup>.

A partir de ello, es posible relacionar la obra con la tradición del arte sacro, en la que la repetición de imágenes religiosas cumple una función devocional. A lo largo de la historia del cristianismo, las representaciones de la Virgen María o de los santos han sido reproducidas constantemente en pinturas, estampas y esculturas para reforzar su presencia en la vida cotidiana de los creyentes y consolidar su reconocimiento colectivo. La reiteración de estas imágenes no solo permite identificar rápidamente a las figuras sagradas, sino que también contribuye a convertirlas en símbolos universales de veneración.

De manera similar, Warhol utiliza la repetición mecánica del rostro de Marilyn Monroe para fijar su imagen en la memoria colectiva y elevarla a la categoría de icono cultural. Sin embargo, mientras que en el arte sacro la repetición busca fomentar la contemplación espiritual y la devoción religiosa, en *Díptico de Marilyn* esta estrategia responde a la cultura mediática de Estados Unidos durante la década de 1960, donde Hollywood y la prensa difundían masivamente la imagen de las celebridades hasta convertirlas en productos de consumo público.

5 En este contexto, “impersonal” significa que la imagen pierde rasgos propios o individuales al ser repetida constantemente.

---

Así, la obra culmina mostrando cómo esa explotación sistemática consume a la persona detrás de ella. Monroe, a través de esta obra, trasciende para convertirse en el símbolo eterno de cómo la fama, especialmente de la mujer sexualizada, es fabricada, consumida y, en última instancia, desechada por la misma maquinaria que la creó.

#### 4.4. *Elvis I & II* (1963)

En la serie *Elvis I & II* (Figura 6), Andy Warhol tomó la imagen pública arquetípica del rebelde, el cantante en pose de pistolero, extraída de un cartel de la película *Flaming Star*, y la sometió al proceso que definiría su legado: la serialización mecánica. Al repetir y superponer la figura de Elvis hasta el punto de la saturación visual, Warhol no celebraba al ídolo, sino que exponía el mecanismo de su construcción. El Elvis de Warhol deja de ser un hombre para convertirse en un “logotipo de la rebeldía domesticada”, una mercancía visual reproducible hasta el infinito.

Este procedimiento no era una simple crítica al consumo, sino una práctica profundamente ligada a la formación cultural del artista. Como argumenta Rosefsky (2011) en su tesis, la relación de Warhol con la imagen estaba moldeada por su herencia bizantino-católica, donde el ícono es una puerta a lo divino, pero su producción es, significativamente, colectiva y ritualizada. Warhol trasladó este principio al ámbito profano: desde el principio, icon-making fue un empeño comunal; las pinturas pasaban de un par de manos a otro. El rol y estatus del artista dependían de la jerarquía del taller (p. 15). La Factory de Warhol fue su taller contemporáneo, y la serigrafía su técnica sagrada para crear íconos seculares.

**Figura 6**

*Elvis I and II, A. Warhol, 1963*



Nota. Serigrafía y pintura sintética sobre lienzo, 208.3 × 365.8 cm. Tomado de Elvis I and II [Fotografía de la obra], por McGaw Graphics, 2026.

El resultado de esta producción en serie es una paradoja: la multiplicación de la imagen, lejos de reforzar la presencia del ídolo, genera una sensación de alienación. En piezas como *Elvis 11 Times*, la repetición no sugiere plenitud, sino huida, un intento desesperado de llenar el espacio con una presencia que se desvanece en cuanto se la examina. Warhol lograba este efecto al adoptar una postura de total conversión del sujeto en signo. En relación con los autorretratos del artista, Tozer (1998) sostiene que las imágenes de Warhol tienden a fijar o congelar la identidad en el tiempo (p. 19). Al eliminar la pincelada expresiva, el sello del genio romántico, y optar por un proceso mecánico y con ayuda de asistentes, Warhol no solo se hacía “máquina”, sino que reducía al sujeto retratado a pura imagen, a un simulacro.

Bajo esta lectura, Warhol no solo anticipó la lógica de los influencers y las marcas personales del siglo XXI, sino que realizó una operación teológica secular. Si el ícono bizantino busca capturar la esencia santificada de una persona, trascendiendo su naturaleza humana, el ícono pop de Warhol captura su esencia commodificada, trascendiéndola hacia el reino del mercado.

---

Finalmente, *Elvis I & II* permite comprender que la celebridad moderna no depende de la autenticidad del sujeto, sino de la capacidad de su imagen para ser reconocida y reproducida infinitamente.

#### 4.5. *Silver Car Crash (Double Disaster) (1963)*

La serie *Death and Disaster* (1962-1963) representa un giro decisivo en la producción de Andy Warhol, pues dirige su mirada hacia el trasfondo trágico del “sueño americano”: la muerte convertida en espectáculo mediático. Al apropiarse de fotografías de prensa de accidentes automovilísticos, símbolos de la movilidad moderna y del progreso industrial, Warhol no buscaba generar una reacción sentimental, sino evidenciar la manera en que el horror era absorbido y reproducido por la cultura de masas.

Las imágenes utilizadas provenían de periódicos y archivos policiales, las cuales el artista replicaba mediante la técnica de la serigrafía sobre lienzos de gran formato (Sarkar, 2013, p. 104). En obras como *Five Deaths on Orange* (1963), donde las víctimas permanecen atrapadas entre los restos del automóvil, *Saturday Disaster* (1964), en la que cuerpos deformados y desfigurados son reproducidos verticalmente, y *Silver Car Crash (Double Disaster)* (1963) (figura 7), cuyas imágenes serigrafadas parecen caer en cascada sobre el lienzo evocando tiras cinematográficas, Warhol reforzó la sensación de repetición mecánica y circulación mediática de la tragedia (Sarkar, 2013, p. 104).

Esta reproducción reiterativa de imágenes traumáticas termina neutralizando el impacto emocional del acontecimiento: el evento violento se convierte en un patrón visual estetizado y consumible. Como señala Botescu (2022), la condición moderna ha convertido al espectador en un consumidor cotidiano de imágenes de catástrofes y violencia difundidas por los medios de comunicación, generando una progresiva pérdida de sensibilidad frente al shock visual (p. 98).

**Figura 7**

*Silver Car Crash (Double Disaster), A. Warhol, 1963*



*Nota.* Serigrafía con pintura en spray sobre lienzo, 267 × 417 cm. Tomado de *Silver Car Crash* [Fotografía de la obra], por ViVANCO Cultura de Vino, 2016 (Sotheby's).

En este sentido, Warhol transforma el accidente y la muerte violenta en imágenes contemplativas y repetibles, despojándolas de su carácter inmediato y convirtiéndolas en íconos mediáticos. El horror, al ser elevado a la condición de ícono pop, no se santifica, sino que se vacía de significado inmediato, del mismo modo en que una noticia termina convirtiéndose en ruido de fondo. Asimismo, el uso de pintura plateada reflectante como color de fondo dota a la obra de una cualidad brillante y cinematográfica, generando un impactante contraste entre un campo luminoso y resplandeciente y la imagen fragmentada de un accidente automovilístico fatal (Kamholz, 2013, como se citó en Sarkar, 2013, p. 104).

La insistencia visual sobre el accidente reduce progresivamente su capacidad de conmoción. Como señala Alexandra Botescu, “la exposición repetitiva a estímulos visuales impactantes [...] provoca un aplanamiento de la respuesta emocional inicial, hasta el punto de que los espectadores terminan volviéndose indiferentes al horror” (Botescu, 2022, p. 98). En lugar de mostrar el automóvil

---

como símbolo de éxito, Warhol lo presenta como ruina. En *Silver Car Crash*, la repetición serigráfica transforma el accidente en una secuencia visual mecánica y fragmentada, mientras que el fondo plateado introduce un contraste perturbador entre brillo y violencia. De este modo, el “desastre doble” al que alude el título no remite únicamente al choque automovilístico, sino también a la banalización progresiva del horror producida por la circulación constante de imágenes violentas en los medios de comunicación.

## 5. Legado e influencia en la cultura actual

### 5.1. Warhol y el arte contemporáneo

La figura de Andy Warhol funciona como un eje fundamental en el arte de finales del siglo XX y XXI, generando posturas tanto de admiración como de crítica radical. Danto (1964) articuló una de las interpretaciones más influyentes al proponer que obras como las Brillo Boxes disolvieron la frontera entre arte y objetos ordinarios. Argumentó que estas cajas se convertían en arte no por cualidades estéticas, sino por su inserción y significado dentro del mundo del arte, un marco teórico que desplazaba la belleza como criterio esencial (p. 581). Esta perspectiva, que enfatiza el giro conceptual, abrió el camino teórico para movimientos como el Neo-Pop<sup>6</sup>.

Artistas como Jeff Koons son frecuentemente señalados como herederos directos de esta visión, irrumpió en la década de 1980 con propuestas vinculadas al Pop Art e influenciadas por la obra de Andy Warhol. Al igual que su predecesor, incorpora objetos cotidianos dentro de sus composiciones y recurrió a colores llamativos, superficies brillantes y efectos de repetición visual, utilizando elementos como globos metalizados y espejos para potenciar el carácter espectacular y comercial de sus obras (Del Pino, 2020, p. 9).

---

<sup>6</sup> Corriente artística contemporánea que recupera los planteamientos del Pop Art de los años 60. Se caracteriza por el uso de imágenes de la cultura popular y el consumismo, con una estética inspirada en la publicidad y la producción industrial.

Sin embargo, esta herencia ha generado críticas contundentes. El teórico Buchloh (1989) en un análisis seminal, cuestionó severamente el legado warholiano, argumentando que su repetición serial y su adopción de técnicas publicitarias representaban una devaluación del proyecto modernista y una complicidad con la lógica mercantil de la industria cultural, para él los artistas como Koons han llevado al extremo esta lógica, donde la mercancía se convierte en su propio signo (p. 53).

## 5.2. El mundo warholiano en la actualidad

La cultura digital y de redes sociales parece ser la realización más literal de la profecía warholiana sobre los “quince minutos de fama”. La plataforma Instagram puede entenderse como la materialización técnica de esta filosofía. El teórico Groys (2014), argumenta que en la esfera digital contemporánea, todo usuario de las redes sociales se convierte en productor y producto de imágenes (p. 67), democratizando así el modelo de la Factory warholiana donde la vida se convertía en contenido mediático.

En el ámbito del diseño y la publicidad, el legado es igualmente profundo pero controvertido. Warhol fue pionero en elevar los códigos visuales del supermercado y la publicidad a categoría artística, revolucionando la relación entre ambos campos. No obstante, Foster (2002) advierte sobre el lado oscuro de este legado en la cultura posmoderna. Señala que el capitalismo avanzado ha asimilado las estrategias de transgresión y apropiación del arte, creando un ciclo donde incluso la disidencia puede ser empaquetada y vendida como estilo (p. 22). Esta observación resume la paradoja central del legado warholiano: si bien abrió espacios críticos desde dentro del sistema de consumo, también facilitó la absorción total de la práctica artística por la lógica del mercado.

## 6. Conclusiones

Como un verdadero fenómeno social, el Pop Art representó los valores y contradicciones de la sociedad de consumo. Sus artistas evidenciaron la

---

---

artificialidad del mundo contemporáneo y la influencia de la industria cultural sin desarrollar necesariamente una crítica directa hacia ella. Más que condenar el consumo masivo, mostraron cómo los objetos cotidianos, la publicidad y los medios condicionaban la percepción de la realidad.

La influencia de este movimiento no se limitó al contexto histórico en el que surgió. Con el desarrollo de la tecnología y los medios digitales, las formas de producción y percepción artística continuaron transformándose, generando nuevas experiencias estéticas. De este modo, el Pop Art logró expandirse más allá del contexto norteamericano, encontrándose actualmente en distintas partes del mundo e influyendo en diversas manifestaciones culturales y visuales. Así, el interés del arte contemporáneo se desplazó progresivamente del objeto material hacia la experiencia que dan origen a la imagen.


El legado de Andy Warhol permanece vigente en una sociedad dominada por la reproducción digital, la sobreexposición mediática y la búsqueda constante de visibilidad. Plataformas como Instagram, Tik Tok o Facebook, reproducen constantemente estéticas basadas en la saturación de imágenes, la construcción de identidades mediáticas y la transformación de la vida cotidiana en un espectáculo visual. Asimismo, la fascinación contemporánea por la fama, la viralidad y la exposición permanente evidencia cómo muchas de las ideas presentes en la obra de Andy Warhol continúan vigentes y se han intensificado radicalmente en la cultura digital actual.

## Referencias bibliográficas


- Baudrillard, J. (1986). *America*. Editorial Anagrama.
- Baudrillard, J. (1999). *La ilusión y la desilusión estéticas*. Editorial Monte Ávila.
- Bauman, Z. (2000). *Modernidad líquida*. Fondo de Cultura Económica.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Editorial Itaca.
- Botescu, I. (2022). Death as Disaster: Andy Warhol's Aesthetics of Catastrophe. *University of Bucharest Review Literary and Cultural Studies Series*, 12(1), 93-103.

- Brady, E. (2019). *Super Bowl ad: Coke uses Andy Warhol quote to remind viewers, "A Coke is a Coke"*. USA Today.
- Buchloh, B. (1989). *Andy Warhol's one-dimensional art: 1956–1966*. The MIT Press.
- Buekens, F. y Smit, J. (2018). Institutions and the artworld – A critical note. *Journal of Social Ontology*, 4(1), 53–66. De Gruyter Bill.
- Busello, M. (2021). *El Pop Art y su influencia en la publicidad del siglo XXI* [Trabajo de disertación]. Repositorio institucional de la Universidad de Valladolid.
- Danto, A. (1964). The artworld. *The Journal of Philosophy*, 61(19), 571–584.
- Danto, A. (2005). *El abuso de la belleza: La estética y el concepto del arte* (J. A. Pérez, Trad.). Paidós. (Trabajo original publicado en 2003).
- Danto, A. (2013). *¿Qué es el arte?*. Editorial Paidós.
- Del Pino, G. (2020). *Jeff Koons y Vik Muniz: perspectivas de la globalización desde el Pop Art contemporáneo* [Tesis de maestría, Universidad Católica de Córdoba]. Repositorio institucional de la Universidad Católica de Córdoba.
- Fabelo, J. (2010). Arte, política y sociedad de consumo: El caso de Andy Warhol. *Memoria*, 249, 37-39.
- Foster, H. (1996). *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*. MIT Press.
- Foster, H. (2002). *Diseño y delito (y otras diatribas)*. Editorial Akal.
- Galindo, J. (2013). El genio y la regla: el caso de Andy Warhol. *Educación y Ciencia*, 16(1), 87–98. Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia.
- Gompertz, W. (2018). *¿Qué estás mirando? 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos*. Editorial Taurus.
- Groys, B. (2014). *Volverse público: Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea* (P. Kuffer, Trad.). Editorial Caja Negra.
- Hernando, J. (1995). De la apropiación fotográfica a los medios electrónicos: Pop Art, hiperrealismo y video. *Norba: revista de arte*, 13, 297-318.
- Honnef, T. (2005). *Warhol*. Editorial Taschen.
- Krauss, R. (1985). *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Editorial Alianza Forma.

- 
- Kuptsova, T. (2022). Andy Warhol in the mirror of literary and documentary heritage. *European Proceedings*, 129(1), 586–595.
- Martinez, E. y Michelle, C. (2024). Pop Art Magazine. *Revista de Estudios Interdisciplinarios del Arte, Diseño y la Cultura*, 1(26), 1-24.
- Mena, E. (2022). Warhol y su dimensión publicitaria hasta la actualidad. *Imafronte*, (29), 1-16. Universidad Católica de Murcia.
- Panizo, P. (2019). *Andy Warhol en el contexto de la cultura y el arte pop* [Trabajo de fin de grado]. Universidad de La Laguna.
- Real Academia Española. (s.f.). *Patetismo*. En Diccionario de la lengua española. Recuperado el 19 de febrero de 2026, de [https://dle.rae.es/patetismo?utm\\_source=chatgpt.com](https://dle.rae.es/patetismo?utm_source=chatgpt.com)
- Real Academia Española. (s.f.). *Serigrafía*. En Diccionario de la lengua española. Recuperado el 19 de octubre de 2025, de [https://www.rae.es/diccionario-estudiante/serigraf%C3%ADa?utm\\_source=chatgpt.com](https://www.rae.es/diccionario-estudiante/serigraf%C3%ADa?utm_source=chatgpt.com)
- Rosefsky, L. (2011). *The sacred in the profane: Understanding Andy Warhol's relationship with the visual image* [Tesis de maestría, West Virginia University]. Repositorio institucional de West Virginia University.
- Salinas, C. (2021). *El Pop Art: Historia de un movimiento artístico* [Trabajo de fin de grado]. Universidad Miguel Hernández.
- Sarkar, A. (2013). Homologizing Accident: Notes on Warhol's Car Crashes. *East West Journal of Humanities*, 4(1), 103–110.
- Singularart. (9 de julio del 2024). Díptico de Marilyn: una obra maestra de Andy Warhol. *Singularart Magazine*. [https://www.singularart.com/blog/es/2024/07/09/diptico-de-marilyn-por-andy-warhol/?srsltid=AfmBOoq87otavxjyZimDTyUomD-RYN6R8xqtu9WuEH8oDgx2GgxWTo-f&utm\\_source=chatgpt.com](https://www.singularart.com/blog/es/2024/07/09/diptico-de-marilyn-por-andy-warhol/?srsltid=AfmBOoq87otavxjyZimDTyUomD-RYN6R8xqtu9WuEH8oDgx2GgxWTo-f&utm_source=chatgpt.com)
- Tozer, P. A. (1998). *A portrait of the artist in society: Warhol paints Warhol* [Tesis de maestría, University of Victoria]. UVicSpace. [https://dspace.library.uvic.ca/items/a085a9e2-019b-41a1-ace5-19a1a6217987?utm\\_source=chatgpt.com](https://dspace.library.uvic.ca/items/a085a9e2-019b-41a1-ace5-19a1a6217987?utm_source=chatgpt.com)
- Unurria, M. (2018). *Exposición Roy Lichtenstein: Posters*. Fundación Canal de Isabel II.
-



BIBLIOTECOLOGÍA  
Y  
CIENCIAS  
DE LA  
INFORMACIÓN





# **Análisis bibliométrico de la producción científica sobre medicina en una universidad privada y una universidad pública**

**Bibliometric analysis of scientific  
production in medicine at a private  
and a public university**

**Tatiana Hernandez Huaman**

tatiana.hernandez@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0009-0009-3934-9246>



Trabajo presentado para el curso “Bibliometría” dictado  
por el Dr. César Limaymanta en el semestre 2025-II



<https://doi.org/10.30920/azul.v2.n2.2>



## RESUMEN

El presente artículo resalta la relevancia de la producción científica en medicina y el uso de la bibliometría para evaluar su impacto. La metodología utilizada emplea un análisis bibliométrico utilizando Scopus, con datos procesados en herramientas como VOSviewer y Publish or Perish para comparar la producción científica de una universidad pública y una privada entre 2014 y 2023. En los resultados, se observa que la universidad privada produjo 2,570 documentos frente a 1,548 de la pública, con mayor índice de colaboración e impacto significativo de autores como Robert Hugh Gilman. Finalmente, se subraya la necesidad de políticas institucionales que promuevan la publicación y la colaboración, destacando la calidad de las investigaciones en ambas instituciones pese a sus diferencias en productividad.

**Palabras clave:** medicina, producción científica, universidad, bibliometría.

## ABSTRACT

This article highlights the importance of scientific production in medicine and the use of bibliometrics to assess its impact. The methodology employed consists of a bibliometric analysis based on Scopus data, processed using tools such as VOSviewer and Publish or Perish to compare the scientific output of a public and a private university between 2014 and 2023. The results show that the private university produced 2,570 documents, compared to 1,548 from the public university, and demonstrated a higher collaboration index, with authors such as Robert Hugh Gilman having a significant impact. Finally, the study emphasizes the need for institutional policies that encourage publication and collaboration, while highlighting the quality of research conducted at both institutions despite differences in productivity.

**Keywords:** medicine, scientific production, university, bibliometrics.

---

## 1. Introducción

En el contexto actual, donde la ciencia y la investigación son esenciales para el avance del conocimiento en la medicina, la producción científica de las universidades cobra una importancia crucial en el desarrollo y progreso de la sociedad. Estas instituciones actúan como motores de innovación y creación de ideas, contribuyendo de manera decisiva al crecimiento de la ciencia y la tecnología en el área médica (Estrada et al., 2023).

La medicina, una disciplina que se remonta al latín de “mederi” (que significa ‘curar’ o ‘medicar’), se define comúnmente como la ciencia dedicada a la conservación y restablecimiento de la salud (León y Berendson, 1996). Esta definición se ha ampliado a lo largo del tiempo, con aportes de figuras como Averroes en el siglo XII, quien la describió como “el arte de mantener la salud y curar enfermedades basándose en principios verdaderos” (p. 190). Como ciencia de la salud, la medicina estudia la vida, la salud, las enfermedades y la muerte del ser humano, utilizando conocimientos técnicos para diagnosticar, tratar y prevenir enfermedades, con el fin de mantener y recuperar la salud (Hidalgo, 2022; Mendoza Rodríguez, 2023; Salas Perea & Salas Mainegra, 2012). Estas definiciones a lo largo de los años, aunque variadas, subrayan la dualidad inherente de la medicina, combinando tanto el conocimiento científico como las habilidades prácticas necesarias para preservar y restaurar la salud de la vida humana.

La historia de la medicina en Occidente se puede dividir en cinco etapas principales. La medicina clásica, desde la antigüedad hasta el siglo XV, iniciada por Hipócrates y Galeno, se centraba en la medicina tradicional sin considerar las enfermedades infecciosas. En los siglos XVI y XVIII, se destacó por la proliferación de libros médicos impresos y la organización de la educación médica. La medicina moderna temprana, en el siglo XIX, experimentó una transformación en la investigación científica y el descubrimiento de bacterias patógenas. En el siglo XX, antes de la década de 1980, la medicina moderna se caracterizó por el uso de antibióticos y la comprensión de la estructura del ADN. Desde la década de 1990, la

medicina exacta se distingue por la visualización en vivo y las medidas científicamente verificadas para salvar vidas (Sakai & Morimoto, 2022).

Por otro lado, un criterio clave para evaluar el desarrollo científico de un país es la cantidad y calidad de las publicaciones producidas por sus instituciones de educación superior (Auza-Santiváñez et al., 2022). En el Perú, el principal desafío radica en fortalecer esta producción mediante la mejora de la infraestructura académica, el apoyo a la investigación y la implementación de incentivos que promuevan la publicación en revistas especializadas de alto impacto, lo que influye en su productividad y visibilidad internacional.

La investigación y la publicación científica en instituciones superiores son esenciales para el avance de las especialidades médicas, promoviendo la salud y el progreso profesional de los investigadores (Birbeck et al., 2013). En el caso de las universidades peruanas, la investigación médica resulta clave para innovar en tratamientos y fortalecer el conocimiento en medicina a nivel nacional.

Por otra parte, la bibliometría es la ciencia que analiza la naturaleza y evolución de una disciplina a través del estudio de la comunicación escrita (Pritchard, 1969). Esto incluye la caracterización de publicaciones y citas, así como el análisis de factores como el número de trabajos científicos y las citas acumuladas por autores, grupos de investigación o instituciones a lo largo del tiempo (De la Flor-Martínez et al., 2017). Además, la bibliometría permite identificar tendencias y vacíos en el conocimiento, siendo esencial para la gestión y toma de decisiones en ciencia y tecnología (Romanelli et al., 2018).

Existen numerosos antecedentes que analizan la producción científica de universidades en el área de medicina. Por ejemplo, en Argentina, Castillo-Gonzales (2023) realizó un análisis bibliométrico de la producción académica del Instituto de Investigaciones en Microbiología y Parasitología Médica (IMPaM) que investiga en medicina, microbiología y parasitología médica, su evaluación se dió mediante SciVal que mostró que más del 50% de sus artículos son de acceso abierto. Este estudio demostró que su producción científica estaba por debajo del promedio en el

---

FWIC y era necesario fortalecer los vínculos de colaboración internacional y ampliar la diversidad temática para mantener su relevancia en la investigación científica.

De igual forma, Velásquez-Soto, et al. (2023) identificaron las principales instituciones cubanas que mayor impacto tienen en la producción científica cubana relacionada con las ciencias de la salud entre el año 2010 y 2020. A partir de este análisis bibliométrico de la producción académica en instituciones cubanas respecto a medicina, se podría revelar temáticas médicas emergentes o establecidas que merecen mayor inversión y atención estratégica.

La producción científica en medicina en el Perú representó el 40% de la producción total del país en Scopus durante el período 2000-2018. Sin embargo, al compararla con otros países de la región, sigue estando por debajo del promedio (Morán-Mariños et al., 2019). Actualmente, solo 29 revistas peruanas están indexadas en bases de datos internacionales como Scopus, Emerging Sources Citation Index (ESCI) o SciELO, y pertenecen a solo 14 universidades de un total de 143 instituciones de educación superior (Estrada-Cuzcano et al., 2018), lo que evidencia una desigualdad en la distribución del conocimiento científico. En este contexto, surge el problema de investigación, formulado en la siguiente pregunta: ¿Cuáles son las características de los resultados bibliométricos de la producción científica durante los años 2014-2023 sobre medicina de una universidad privada y una pública?

Asimismo, este trabajo se justifica por la necesidad de evaluar y comparar la producción científica de una universidad privada y pública en medicina durante los años 2014-2023. Puesto que tal análisis permitirá identificar patrones, tendencias y el impacto de la investigación realizada por estas instituciones, proporcionando una visión integral de su contribución al avance del conocimiento en medicina. Además, comprender las diferencias y similitudes en la producción científica entre ambas universidades sobresalientes en medicina permite desarrollar estrategias de mejora que promuevan el avance en esta área de estudio y mantengan a ambas instituciones al día con los progresos científicos en este campo académico. En relación a ello, como objetivos específicos, se tiene: (1) Analizar los indicadores de producción

---

(productividad de los autores) sobre medicina de una universidad pública y una privada durante el período 2014-2023; (2) Examinar los indicadores en redes de colaboración de la producción científica (índice y grado de colaboración) en ambas instituciones en el mismo período y (3) Estimar los indicadores de impacto científico (número de citas e índice H) asociados a la producción sobre medicina de ambas universidades entre 2014 y 2023.

## 2. Metodología

Este estudio tiene como objetivo analizar la producción científica en medicina de dos instituciones de educación superior, específicamente aquellas consideradas las dos mejores universidades del país según el ranking académico de SUNEDU 2025. Ambas instituciones destacan como referentes de excelencia en enseñanza de la carrera profesional de Medicina Humana, lo que justifica su selección para este análisis.

En este contexto, resulta relevante examinar cómo sus estudiantes y docentes contribuyen a la producción científica, así como identificar las características y tendencias de sus publicaciones en relación con el tema de estudio. Para recopilar la producción científica de las universidades, se utilizará la base de datos Scopus. Esta elección se justifica porque Scopus facilita la recolección de datos para estudios bibliométricos y cuantitativos además de ser una base de datos global lo que permite identificar una mayor cantidad de datos. A través de su programa SciVal, Elsevier proporciona un acceso integral al rendimiento de la investigación de autores, revistas, instituciones, países y regiones, lo que resulta ideal para comparar dos instituciones de educación superior (Elsevier, 2021).

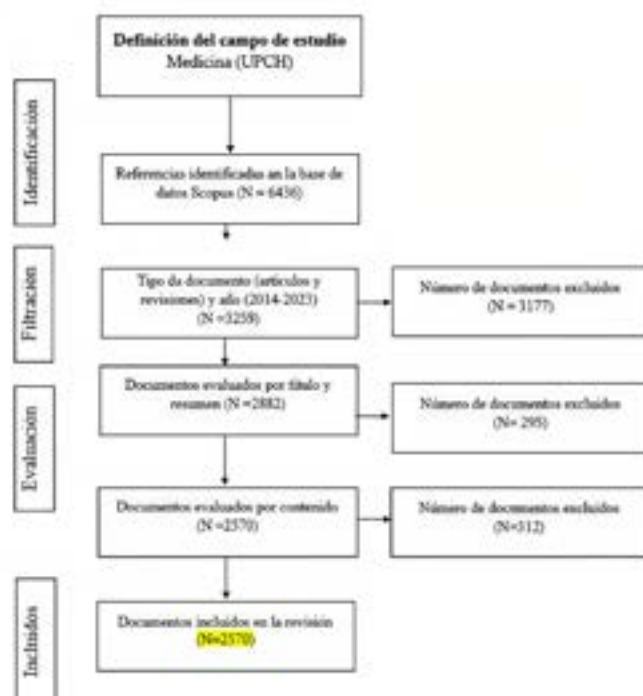
Para la recolección de datos de la producción científica se realizó una cadena de búsqueda avanzada en la base de datos Scopus en donde se incluía la afiliación de dichas universidades. Dichos datos fueron necesarios para asegurar que los resultados correspondieran específicamente a las universidades de interés, lo que permitió una comparación clara y precisa entre la universidad privada y pública. La cadena de búsqueda en la UPCH acerca de medicina en Scopus fue: SUBJAREA

(medi) AND AF-ID (60071237) mientras que para la UNMSM fue: SUBJAREA (medi) AND AF-ID (60071231).

Asimismo, se utilizaron criterios de inclusión para documentos publicados dentro del 2014 y 2023 del tipo artículo y revisión, ya que estos reflejan de manera más precisa la producción científica en el área de medicina de ambas universidades, además son los tipos de documentos más citables y aquellos que antes de su publicación pasan por un riguroso proceso de revisión por pares (Retuerto-Marzano et al., 2023). También, se utilizaron criterios de exclusión para documentos que no se encuentran dentro del área de especialidades de medicina (psicología, odontología, ecología, farmacología y medicina veterinaria) y documentos que tenían como título estudios bibliométricos, revisiones sistemáticas, estudios de arte y estudios de literatura profunda.

### Figura 1

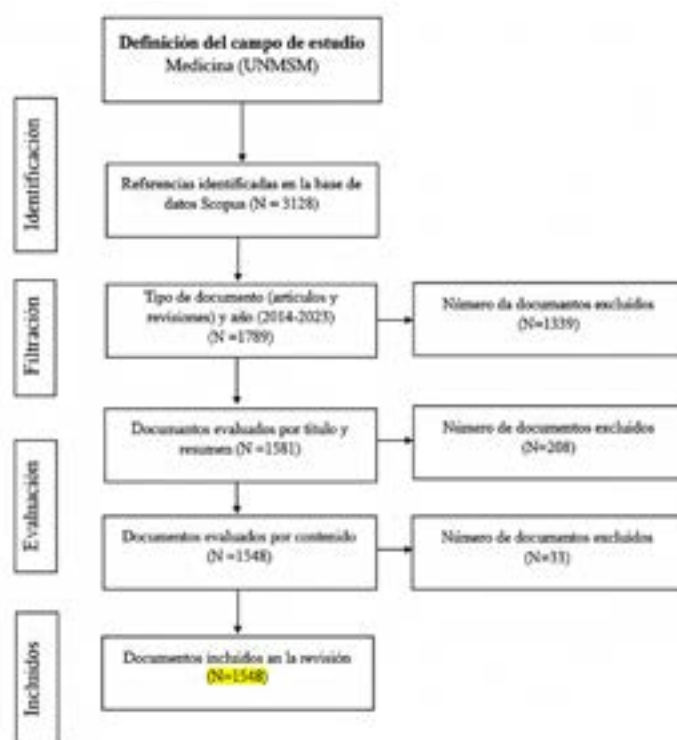
*Proceso metodológico de búsqueda, recuperación y selección de la información para el análisis de una universidad privada*



*Nota.* Elaboración propia.

**Figura 2**

*Proceso metodológico de búsqueda, recuperación y selección de la información para el análisis de una universidad pública*



*Nota.* Elaboración propia.

Se obtuvo, como resultado final, un total de 2570 documentos de producción científica en medicina para la universidad privada (Figura 1) y 1548 documentos para la universidad pública (Figura 2). Se extrajeron los 2570 documentos de la universidad privada y 1548 de la universidad pública en formatos .RIS y .CSV, que contenían información sobre citas, detalles bibliográficos, resúmenes y palabras clave, abarcando el periodo de 2014 a 2023. Para el análisis de estos datos, se utilizaron los programas Microsoft Excel 2019, VOSviewer v1.6.17 y Publish or Perish 8. Con los datos obtenidos de VOSviewer, se analizaron los indicadores de productividad. Por otro lado, los datos obtenidos de Publish or Perish se emplearon para calcular el índice y grado de colaboración.

**Tabla 1***Tabla de indicadores bibliométricos*

<b>Dimensiones</b>	<b>Indicadores / variables: descripción</b>
Actividad científica	- Productividad de autores: Número de documentos por autores.
Colaboración científica	- Índice de colaboración (IC): Promedio de número de autores por documento. - Grado de colaboración (GC): Proporción de documentos con varios autores.
Impacto	- Número de citas: Calculado según autor. - Índice h: Combina la difusión con el impacto para identificar a los investigadores más destacados en un área.

*Nota.* Tomado de *Redes sociales en bibliotecas: Un análisis bibliométrico en el ámbito iberoamericano*, por L. Retuerto-Marzano, E. Castro-Cordova, M. Kessler y C. H. Limaymanta, 2023, *Revista Española de Documentación Científica*, 46(2).

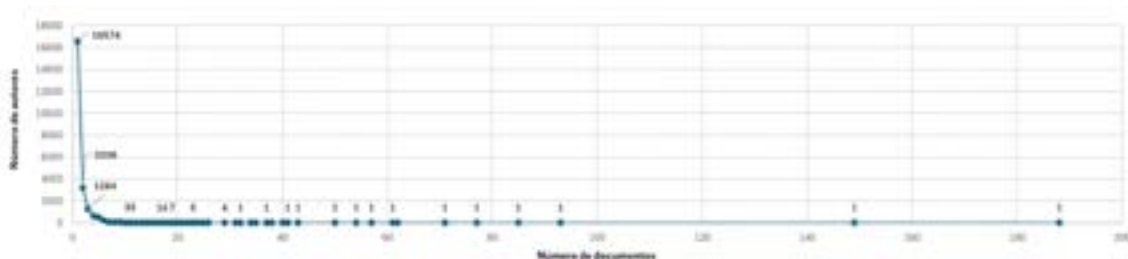
### 3. Resultados

#### 3.1. Productividad

En términos de productividad, la producción científica indexada en Scopus (artículos y revisiones) en el área de medicina durante el período 2014–2023 muestra que la universidad privada alcanza 2570 documentos, mientras que la universidad pública registra 1548, lo que refleja una mayor capacidad de generación de publicaciones en la primera institución y evidencia diferencias en la intensidad de actividad científica entre ambas.

**Figura 3**

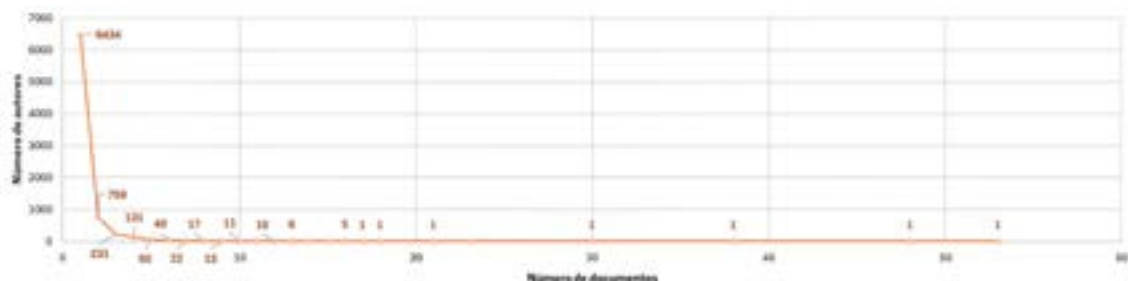
*Distribución de autores según el número de documentos publicados en medicina de una universidad privada durante los años 2014-2023*



*Nota.* Elaboración propia.

**Figura 4**

*Distribución de autores según el número de documentos publicados en medicina de una universidad pública durante los años 2014-2023*



*Nota.* Elaboración propia.

La Figura 3 refleja la productividad de los autores según el número de documentos publicados sobre medicina en una universidad privada. Se observa que del total de 22841 de autores, 16574 han publicado solo un documento sobre la temática, mientras que sólo un autor ha publicado hasta 188 documentos. Asimismo, en la Figura 4 evidencia la producción científica de los autores según el número de documentos publicados sobre medicina en una universidad pública, donde se observa que, de 7763 autores, 6434 han

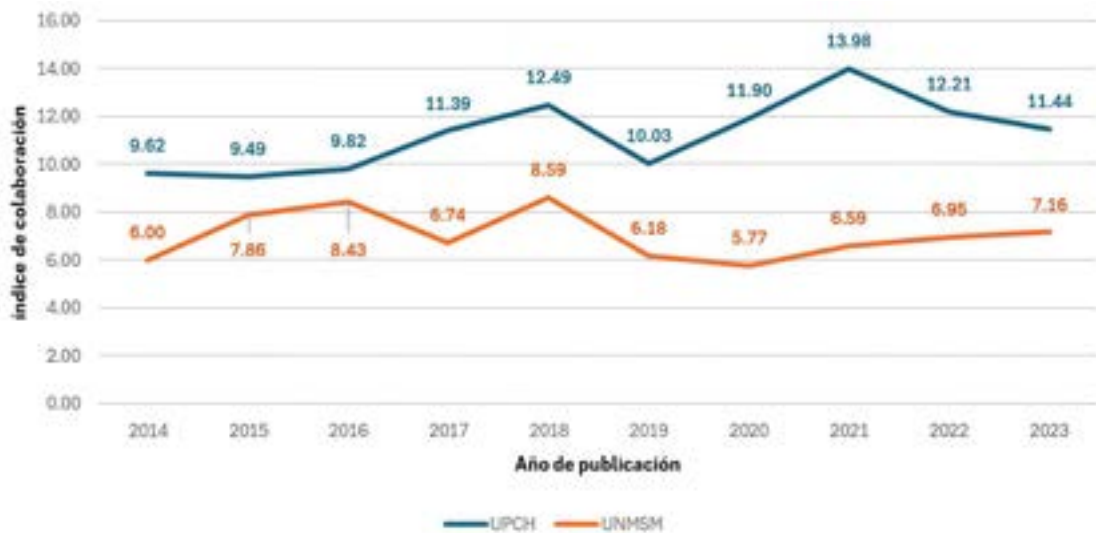
publicado solo un documento sobre medicina, en tanto que solo un autor ha publicado 53 documentos. Se puede decir que una mayor productividad se concentra en pocos autores, mientras que un gran número de autores registra pocas publicaciones.

### 3.2. Colaboración

En términos de colaboración, el índice de coautoría evidencia que la universidad privada presenta un promedio de 11.5 autores por publicación, superior al de la universidad pública (6.85), lo que sugiere una mayor articulación en redes de investigación; además, se observan picos como 13.98 autores en 2021 en la privada y 8.59 en 2018 en la pública, reflejando variaciones temporales en la intensidad colaborativa.

**Figura 5**

*Distribución de documentos según su índice de colaboración y universidad durante los años 2014-2023*

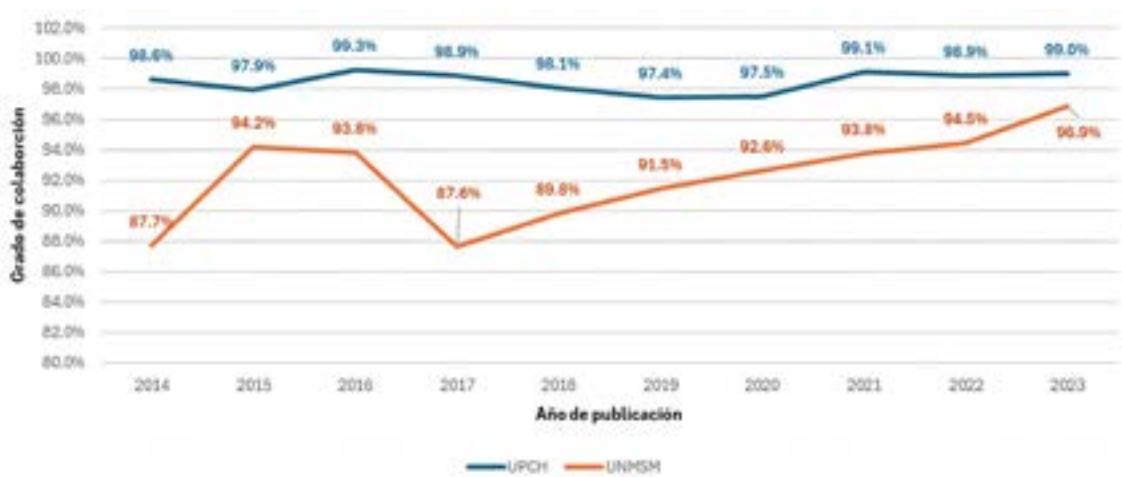


*Nota.* Elaboración propia.

En cuanto al grado de colaboración, el 98,5% de documentos fueron escritos en colaboración en la universidad privada, mientras que en la universidad pública el 93,2% fue escrito en colaboración, es decir un documento fue escrito por dos o más autores. Durante el 2017, la universidad pública tuvo un 87,6% de documentos elaborados en colaboración representando el valor más bajo, mientras que en la universidad privada fue en el año 2019 con 97,4%.

### Figura 6

*Distribución de documentos según su grado de colaboración y universidad durante los años 2014-2023*



*Nota.* Elaboración propia.

### 3.3. Impacto

En términos de impacto, la Tabla 2 presenta a los autores con mayor número de publicaciones, citas e índice H en ambas instituciones, lo que permite evaluar la visibilidad e influencia de la producción científica y evidenciar el nivel de reconocimiento del conocimiento generado en el ámbito académico.

**Tabla 2**

*Tabla de cinco autores más productivos en medicina afiliados a una universidad privada y pública, respectivamente*

<b>Institución de afiliación</b>	<b>Autor</b>	<b>ND</b>	<b>NC</b>	<b>IH</b>
Universidad privada (UPCH)	García, Héctor Hugo	433	17384	65
	Gilman, Robert Hugh	994	46612	95
	Miranda, J. Jaime	525	34182	63
	Málaga, Germán M.	165	11257	38
	Lazo-Porras, María	83	2574	22
Universidad pública (UNMSM)	Herrera-Calderon, Oscar	68	677	16
	González-Zariquiey, A. E.	278	10562	52
	Arroyo-Acevedo, Jorge Luis	44	379	11
	Gomez-Puerta, Luis A.	96	690	13
	Rojas-Armas, Juan Pedro	27	194	7

*Nota.* Número de documentos (ND), Número de citas (NC) e Índice H (IH).

A partir de la tabla, Gilman, Robert Hugh, es el autor más influyente de la universidad privada, pues concentra un total de 34182 citas por 994 documentos publicados. Además, tiene un índice H igual a 95, según los datos obtenidos de Scopus. Mientras en la universidad pública, González-Zariquiey, A. presenta un total de 10562 citas de la producción científica de 278 documentos, además de un índice H de 52.

#### **4. Discusión y conclusiones**

El estudio comparativo de la producción científica en medicina de una universidad privada y una pública durante el período 2014-2023 revela hallazgos significativos en cuanto a productividad, colaboración e impacto. Igualmente estudios previos evidencian un aumento de publicaciones científicas en el área médica durante los

últimos años (Manucha, 2019). En la universidad privada, la productividad de los autores muestra que de 22,841 autores, 16,574 han publicado solo un documento, mientras que un autor ha publicado hasta 188 documentos. En la universidad pública, de 7,763 autores, 6,434 han publicado solo un documento, con un autor alcanzando un máximo de 53 documentos. Estos resultados indican una alta concentración de publicaciones en un pequeño grupo de autores productivos en ambas instituciones, aunque la diferencia es más pronunciada en la universidad privada. Esta diferencia puede sugerir que la universidad privada tiene políticas y recursos que favorecen una mayor producción de algunos investigadores, posiblemente incentivados por políticas institucionales que promueven la publicación.

En términos de colaboración, el promedio de autores por documento es significativamente mayor en la universidad privada (11.5) comparado con la pública (6.85). Esto se relaciona con el aumento de la autoría múltiple en las publicaciones científicas, que conlleva altos índices de colaboración (Piedra-Salomón & Ponjuán-Dante, 2021). Además, el porcentaje de documentos escritos en colaboración es ligeramente superior en la universidad privada (98.5%) en comparación con la pública (93.2%), lo que refuerza la idea de que las políticas y el ambiente de la universidad privada están más orientados hacia la colaboración. La colaboración en ciencias médicas permite que los autores de diferentes áreas, países o instituciones puedan extender sus investigaciones a un amplio público (Landrove-Escalona et al., 2022).

El impacto en la comunidad científica de los autores más productivos muestra diferencias significativas entre las universidades. En la universidad privada, Robert Hugh Gilman es el autor más influyente, con 994 documentos, 34,182 citas y un índice H de 95, lo que indica una alta visibilidad y relevancia en el área médica. En la universidad pública, González-Zariquiey, A. destaca con 278 documentos, 10,562 citas y un índice H de 52. Aunque la universidad pública tiene menos autores productivos y citados, los autores destacados logran un impacto significativo, lo que podría indicar una alta calidad en sus publicaciones.

---

Las citas que recibe cada artículo dependen de diversos factores, como el idioma, los resultados expuestos, la calidad y el interés científico, entre otros (Garcés-Ginarte et al., 2023).

En conclusión, las diferencias en la producción científica entre la universidad privada y pública pueden estar influenciadas por diversos factores institucionales. La universidad privada parece fomentar una mayor producción individual y colaboración, lo cual puede estar reflejado en sus publicaciones. Por otro lado, la universidad pública, aunque tiene menos autores extremadamente productivos, muestra una calidad significativa en su investigación, lo cual se refleja en las citas y el impacto de sus autores destacados.

El estudio tiene algunas limitaciones. En primer lugar, se basa en datos obtenidos de Scopus, lo cual podría excluir publicaciones y citas que no están indexadas en esta base de datos. Además, el análisis se centra en indicadores bibliométricos que representan aspectos cuantitativos, sin considerar la calidad intrínseca de las publicaciones, es decir, el *input* de las publicaciones que representan el esfuerzo del investigador en distintos niveles de agregación. Para futuras investigaciones, se recomienda ampliar el análisis a otras bases de datos y áreas temáticas dentro de medicina, como por ejemplo alguna especialidad para obtener una visión más completa del panorama de la producción científica. Asimismo, como tener en cuenta estas diferencias para que las autoridades de dichas universidades desarrollen la adaptación de estrategias de apoyo y políticas de investigación que fomenten tanto la productividad como la colaboración y calidad en las publicaciones.

## Referencias bibliográficas

- Auza-Santiváñez, J. C., Santiváñez-Cabezas, M. V., Carvajal Tapia, A. E., Llanos Torrico, B. A., Rico Ramallo, G. J. M., & Aliaga Ramos, J. M. (2022). Scientific production of Bolivian universities. *Data & Metadata*, 2, 26. <https://doi.org/10.56294/dm202226>
- Birbeck, G. L., Wiysonge, C. S., Mills, E. J., Frenk, J. J., Zhou, X. N., & Jha, P. (2013). Global health: The importance of evidence-based medicine. *BMC Medicine*, 11, 223. <https://bmcmedicine.biomedcentral.com/articles/10.1186/1741-7015-11-223>

- Castillo-Gonzales, W. (2023). Evaluation of the scientific production of the Instituto de Investigaciones en Microbiología y Parasitología Médica (UBA-CONICET). *Data and Metadata*, 2. <https://doi.org/10.56294/dm202323>
- De la Flor-Martínez, M., Galindo-Moreno, P., Sánchez-Fernández, E., Abadal, E., Cobo, M. J., & Herrera-Viedma, E. (2017). Evaluation of scientific output in dentistry in Spanish universities. *Medicina Oral, Patología Oral y Cirugía Bucal*, 22(4). [https://www.researchgate.net/publication/317594763\\_Evaluation\\_of\\_scientific\\_output\\_in\\_Dentistry\\_in\\_Spanish\\_Universities](https://www.researchgate.net/publication/317594763_Evaluation_of_scientific_output_in_Dentistry_in_Spanish_Universities)
- Elsevier. (2021). *See what SciVal can do for you*. <https://www.elsevier.com/solutions/scival/features>
- Estrada, E. G., Yabar-Miranda, P. S., Roque-Huanca, E. O., Achata-Cortez, C. A., Jínez-García, E. L., Guillen-Sosa, N., Quispe-Aquise, J., Jara-Rodríguez, F., & Quipo-Conde, N. A. (2023). Análisis bibliométrico de la producción científica de las universidades del suroriente peruano en la base de datos Scopus. *Journal of Law and Sustainable Development*, 11(7). <https://ojs.journalsdg.org/jlss/article/view/1282>
- Estrada-Cuzcano, A., Barrionuevo, W., & Alhuay-Quispe, J. (2018). *Revistas universitarias peruanas en SciELO, Scopus y ESCI/WoS*. E-LIS. [http://eprints.rclis.org/32519/2/index.html\\_p%3D3939](http://eprints.rclis.org/32519/2/index.html_p%3D3939)
- Garcés-Ginarte, M., Pérez-Ortiz, L., & Vitón-Castillo, A. (2023). Producción científica sobre traumatismo craneoencefálico en revistas estudiantiles cubanas (enero de 2015–junio de 2021). *Médica Electrónica*, 45(1), 1–12. <https://revmedicaelectronica.sld.cu/index.php/rme/article/view/5030/pdf>
- Hidalgo, A. (2022). El arte de la medicina. *Revista de Medicina y Cine*, 18(3), 189–192. <https://doi.org/10.14201/rmc.29545>
- Landrove-Escalona, E. A., Hernández-González, E. A., Palomino-Cabrera, A., Avila-Díaz, D., Mitjans-Hernández, D., & Fajardo-Quesada, A. J. (2022). Métricas de los artículos sobre farmacología. *16 de Abril*, 61(283), e1568. <https://www.medigraphic.com/pdfs/abril/abr-2022/abr22283n.pdf>
- León, R., & Berendson, R. (1996). Medicina teórica: Definición de la medicina y su relación con la biología. *Revista Médica Herediana*, 7(1). [http://www.scielo.org.pe/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1018-130X1996000100001](http://www.scielo.org.pe/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1018-130X1996000100001)
-

- 
- Manucha, W. (2019). La importancia de la investigación científica en medicina. *Medicina de la Universidad Industrial de Santander*, 32(1), 39–40. <http://www.scielo.org.co/pdf/muis/v32n1/0121-0319-muis-32-01-39.pdf>
- Mendoza Rodríguez, H. (2023). *Apuntes sobre educación médica*. Editorial Ciencias Médicas. <http://www.bvscuba.sld.cu/libro/apuntes-sobre-educacion-medica>
- Morán-Mariños, C., Montesinos-Segura, R., & Taype-Rondan, A. (2019). Producción científica en educación médica en Latinoamérica en Scopus, 2011–2015. *Educación Médica*, 20, 10–15. <https://doi.org/10.1016/j.edumed.2017.07.012>
- Piedra-Salomón, Y., & Ponjuán-Dante, G. (2021). Análisis de los patrones de colaboración del Programa de Doctorado en Documentación e Información Científica. *Revista Cubana de Información en Ciencias de la Salud*, 32(1). <https://acimed.sld.cu/index.php/acimed/article/view/1797>
- Pritchard, A. (1969). Bibliografía estadística o bibliometría. *Revista de Documentación*, 25, 348–349. [https://www.researchgate.net/publication/236031787\\_Statistical\\_Bibliography\\_or\\_Bibliometrics](https://www.researchgate.net/publication/236031787_Statistical_Bibliography_or_Bibliometrics)
- Retuerto-Marzano, L., Castro-Cordova, E., Kessler, M., & Limaymanta, C. H. (2023). Redes sociales en bibliotecas: Un análisis bibliométrico en el ámbito iberoamericano. *Revista Española de Documentación Científica*, 46(2), e357. <https://doi.org/10.3989/redc.2023.2.1971>
- Romanelli, J. P., Fujimoto, J. T., Ferreira, M. D., & Milanez, D. H. (2018). Assessing ecological restoration as a research topic using bibliometric indicators. *Ecological Engineering*, 120, 311–320. <https://doi.org/10.1016/j.ecoleng.2018.06.015>
- Sakai, T., & Morimoto, Y. (2022). The history of infectious diseases and medicine. *Pathogens*, 11(10), 1147. <https://doi.org/10.3390/pathogens11101147>
- Salas Perea, R., & Salas Mainegra, A. (2012). La educación médica cubana: Su estado actual. *Revista de Docencia Universitaria*, 10. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4091581.pdf>
- Velázquez-Soto, O. E., Vega-García, M., Pacheco-Mendoza, J., Lujardo-Escobar, Y., & Garcia-Marquez, B. A. (2022). Impacto de instituciones cubanas en la producción científica acerca de las ciencias de la salud. *Revista Cubana de Información en Ciencias de la Salud*, 33. <https://acimed.sld.cu/index.php/acimed/article/view/2222>
-



# Recursos humorísticos en la sección “Correo Franco” de *Variedades* (1908-1932)

Humorous devices in the “Correo Franco”  
section of *Variedades* (1908-192)

Irina Quispe Machado

[irina.quispe@unmsm.edu.pe](mailto:irina.quispe@unmsm.edu.pe)

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



Trabajo presentado para el curso “Literatura y periodismo”  
dictado por el Dr. Marcel Velázquez en el semestre 2025-I



<https://doi.org/10.30920/azul.v2.n2.3>



## RESUMEN

Se analiza el papel del humor en la sección “Correo Franco” de *Variedades* (1908-1932) como mecanismo de validación o exclusión literaria. Se argumenta que el humorismo construido por Clemente Palma se articula mediante dos procesos: uno interno, orientado a la ridiculización del autor, quien se enfrenta a la distancia entre sus aspiraciones y sus capacidades; y otro externo, dirigido a los lectores, de quienes se espera que aprendan a distinguir el valor de un escrito mediante la risa y la burla; además, se estudia una respuesta a César Vallejo que condensa los recursos humorísticos identificados. Se concluye que el humor en la revista contribuye a la configuración del gusto.

**Palabras clave:** *Variedades*, revistas culturales, humor, crítica literaria.

## ABSTRACT

This article examines the role of humor in the “Correo Franco” section of *Variedades* (1908-1932) as a mechanism of literary validation and exclusion. It argues that the humor constructed by Clemente Palma operates through two processes: an internal one, aimed at ridiculing the author, who is confronted with the gap between his aspirations and his abilities; and an external one, directed at readers, who are expected to learn how to distinguish the value of a text through laughter and mockery. In addition, the article analyzes a response addressed to César Vallejo that condenses the humorous devices identified throughout the study. It concludes that humor in the magazine contributed to the shaping of literary taste.

**Keywords:** *Variedades*, cultural magazines, humor, literary criticism.

## 1. Introducción

*Variedades: revista semanal ilustrada* (1908-1932) fue uno de los principales vehículos de difusión cultural y política en el Perú de inicios del siglo XX. Su publicación marcó un hito en la cultura escrita y gráfica nacional. Para Varillas (2017), el éxito de la revista se debió a su capacidad para adaptarse a nuevos itinerarios lectores y a su apuesta por enraizarse en lo popular, lo ameno y lo casero. A diferencia de *Prisma*, su antecesora, *Variedades* intentó relacionarse con sus lectores a partir del humorismo (esto es, el tratamiento cómico, divertido, satírico de los acontecimientos sociales y políticos). Este elemento ha sido asumido tan naturalmente que, a pesar de los múltiples abordajes sobre el impacto de la revista en la prensa, pocos estudios se han concentrado en él.

Fernández Cozman (2017) explica que la revista usó el humor como un “instrumento crítico de análisis de la compleja situación del Perú en las tres primeras décadas de la pasada centuria” (p. VI). Similarmente, Elguera Olórtegui (2008) sugiere que este elemento no solo sirvió de base para la caricatura política, sino también para “ejercer expectativa sobre la lectoría” (p. 3). Aunque se reconoce que *Variedades* recurrió al humorismo para contar la realidad nacional de una forma más amena, no se ha encontrado un estudio sobre sus especificidades. El trabajo atiende a este vacío y se propone contribuir al entendimiento de la revista a partir de la identificación y el análisis de sus recursos humorísticos. Para esto, se concentra en la sección “Correo Franco” que, a diferencia de otras también humorísticas (como “Chirigotas” o “De toros”), permitió entender la interacción entre el primer director de *Variedades*, Clemente Palma, y los lectores.

El artículo consta de tres partes: 1) la exploración de la relación entre humor y cultura nacional en el discurso de la revista *Variedades*; 2) la reflexión sobre el humorismo en la sección “Correo Franco”; y 3) el análisis de una respuesta de Clemente Palma a César Vallejo a partir de los recursos humorísticos identificados. La primera parte explora las nociones que sobre humor y cultura nacional expuso el prospecto de la revista. La segunda reflexiona sobre el humorismo detrás del

envío de escritos para su publicación en “Correo Franco”; en ella, se aborda la jocosidad que supone la escena del escritor principiante a la espera de la aprobación del escritor consolidado. En la última parte, se desarrollan tres elementos de la referida respuesta por considerarlas paradigmáticas de la sección: los recursos humorísticos sobre el escritor (el llamado a la burla y a la reprensión colectiva), los recursos humorísticos sobre el escrito (la exageración de los efectos nocivos de su falta de calidad literaria) y la caricatura como el refuerzo de la naturaleza risible de la crítica.

## 2. Marco teórico

### 2.1. Campo literario

En *Las reglas del arte*, Bordieu (1997) comprende la literatura como un espacio donde diferentes agentes (autores, editores, críticos, lectores) compiten por el reconocimiento, el prestigio y la legitimidad. Sus posiciones son el resultado de tensiones por imponer criterios de valoración y de ser reconocidos como autoridades. Esta visión permite entender las acciones de los escritores consagrados, quienes ocupan posiciones dominantes desde las que establecen normas estéticas, y las reacciones de los escritores noveles, que buscan espacios de visibilidad.

### 2.2. Teorías del humor

En *Ética del humor*, Siurana (2015) revisa las tres teorías clásicas del humor (la de la superioridad, la de la incongruencia y la de la liberación de la tensión) antes de proponer una definición integradora. Según el autor, el humor es “la capacidad para percibir algo como gracioso, lo cual activa la emoción de la hilaridad, que se expresa a través de la sonrisa o la risa” (p. 19). La teoría de la superioridad, asociada a Platón y Hobbes, sostiene que lo risible surge de la percepción de inferioridad del otro. Se trata de una relación jerarquizada y asimétrica, lo que se vincula con el humor basado en la burla, la ridiculización y la mordacidad.

---

La teoría de la incongruencia plantea que lo cómico resulta de la ruptura entre la expectativa y la realidad, lo que es útil para comprender la risa a partir de la sorpresa. Finalmente, la teoría de la liberación de tensión, vinculada a Sigmund Freud, interpreta el humor como un mecanismo para aliviar las tensiones nerviosas o psíquicas.

### 3. Metodología

La crítica que Clemente Palma escribió sobre *El poeta a su amada*, en la que denominó “mamarracho” al poema de un César Vallejo de veinticinco años (*Variedades*, n.º 499, p. 1010), es una de las más conocidas de la sección. No solo ha sido calificada como curiosa, mordaz y sarcástica (Gonzalez-Viana, 2023) en foros de divulgación literaria, sino que además ha servido para señalar la falta de visión literaria de Palma. Aunque esta no fue la primera ni la única crítica que Vallejo recibiría en “Correo Franco” (léase otra en *Variedades*, n.º 197, p. 1487), sí presenta tres elementos interesantes de analizar. En lugar de ver en el episodio un juicio del primero sobre la totalidad de la obra del segundo, buscamos explicar los recursos humorísticos sobre el escritor y el escrito y el refuerzo del carácter de la crítica a partir de la caricatura.

La metodología adoptada fue de tipo cualitativo y se basó en un razonamiento deductivo. Partiendo de la idea de que Clemente Palma legitimó sus ideas estéticas desde la tribuna que “Correo Franco” le ofrecía, se examinó primero la concepción del humor en su obra anterior a su paso por la revista. Luego se relacionaron esas nociones con los recursos humorísticos identificables en la sección y, finalmente, se aplicaron esas categorías al análisis del caso de Vallejo. Asimismo, el trabajo combinó análisis textual (para observar el funcionamiento del humorismo en el discurso) con análisis iconográfico (para interpretar el sentido de las caricaturas que acompañan los comentarios). De este modo, se abordan las dos dimensiones del humor en *Variedades*: la escrita y la visual.

## 4. Análisis

### 4.1. Humor, cultura nacional y caricatura en *Variedades*

Varillas Estrada (2017) observa que *Variedades* identificó la “relación estrecha entre humor y cultura nacional” (p. XII) desde su prospecto. Efectivamente, este sugiere que uno de los elementos que la diferenciaría de *Prisma* sería la “cabida a la nota regocijada, humorística, espiritualmente satírica” (*Variedades*, Prospecto, p. 1) bajo la seguridad de que no solo se ajustaría mejor al carácter de la sociedad, sino que además aumentaría su popularidad. La información jocosa, la crítica humorística literaria o social y la caricatura política formaron parte de las secciones recurrentes de la revista y funcionaron como mecanismos de mediación entre los escritores y los lectores.

El vínculo entre humor y cultura se entiende a partir de las ideas que sobre ambos tenía Clemente Palma. Ya en *Excursión literaria*, una compilación de artículos publicada en 1895, diferenciaba el humorismo sajón del latino al argumentar que “[E]l humorismo es un género más propio de las razones sajonas (...). A la raza latina le basta ver el lado ridículo de la vida; su risa es entonces llena, amplia y sin meditaciones interiores; es la risa buena del niño” (Palma, 2022, p. 80). El comentario revela una concepción racializada del humor, típica del pensamiento positivista, según el cual el carácter de los pueblos determinaba su tipo de risa. No obstante, esa diferenciación entre un humor más reflexivo (el sajón) y uno espontáneo (el latino) anticipa la doble función que desde *Variedades* se le atribuiría. Para Siurana (2015), el humor es la capacidad humana para percibir algo como gracioso, con lo que la risa, en tanto respuesta fisiológica, se ve potenciada por la identificación de situaciones ridículas.

Sería poco acertado afirmar que *Variedades* recurrió al humor solo para obtener la adhesión del público y ampliar su esfera de acción mediante la risa fácil. Más bien, el humor sirvió como herramienta para conectar con nuevos lectores y democratizar el discurso y la crítica social, política y literaria a partir de los códigos más empleados. El carácter humorístico de la revista la desplazó del terreno de lo aristocrático al de lo popular, cuestionando, a su vez, una contradicción entre la

---

imagen que el lector tenía del escritor (asociada a la élite, el intelectualismo y lo europeo) y la que este finalmente muestra (asociada a lo “terrenal” y lo criollo).

Además del apartado textual, el humor se manifestó gráficamente mediante la caricatura. Una anotación importante tiene que ver con la identificación de dos tipos de caricatura: la “agresiva, ridiculizadora, hiriente y grotesca” a la que estaba habituado el público y la “espiritual, inofensiva, respetuosa, expresiva y llena de gracia culta” (*Variedades*, Prospecto, p. 2) que buscaba cultivar la revista. El humor gráfico de *Variedades* está comprendido en el que Rivera Escobar ha denominado período clásico de la caricatura en el Perú (1904-1931). Este se caracterizó por distanciarse de lo desproporcionado, exagerado y antropomorfo de las ilustraciones del siglo XIX para preferir lo estilizado y lo sintético.

El reconocimiento al humor político de la revista se debió, en gran parte, al renombre de sus caricaturistas: Julio Málaga Grenet, José Alcántara La Torre, y Pedro Challe. El artista arequipeño Julio Málaga Grenet maduraría su estilo con la tecnología de impresión disponible en *Variedades*, donde colaboró activamente hasta 1909; hasta el mismo año colaboró también el artista trujillano José Alcántara La Torre, a quien sucedería el cuzqueño Francisco González Gamarra hasta 1915; similarmente, el limeño Pedro Challe colaboró principalmente en la sección “La semana cómica” hasta 1932 (Rivera Escobar, 2004). En general, la caricatura ocupó una posición clave en *Variedades* y se consolidó como un modo de lectura de la realidad nacional.

#### 4.2. Humorismo en “Correo Franco”

“Correo Franco” de *Variedades* se publicó, con algunas interrupciones, desde el número 7 de la revista, lanzado el 18 de abril de 1908. Esta primera publicación incluyó tres comentarios (Figura 1). El primero, dirigido a “Chorro”, relata la respuesta del participante en el concurso de *Pasatiempos* de la revista, lo que evidencia que la sección no fue pensada para publicar exclusivamente las respuestas del director a los manuscritos enviados, sino también para generar un espacio de interacción con los lectores. El segundo, dirigido a “Señor Claudio Peñaranda”, refleja la internacionalización de la revista —el autor es boliviano— y muestra que la

---

sección también publicó respuestas de aceptación cargadas de elogios a los autores. Finalmente, el tercero, dirigido a “Señorita R. W.”, sugiere a la autora dedicar “sus ocios al bordado, á la costura ó á Carlota Braemé (sic)” (p. 249), lo que evidencia los estereotipos de género en la crítica literaria de la época: las mujeres eran consideradas aficionadas, sentimentales y sin talento real. También para Palma los textos de Carlota Braemé y Carolina Invernizio tenían la notable capacidad de transformar el alma en “alma de costurera” (*Prisma*, n.º 46, p. 3).

### Figura 1

*Primera publicación de “Correo Franco” en el número 7 de Variedades*



*Nota.* Tomado de *Variedades*, Año IV, n.º 7, p. 249. 18 de abril de 1908.

La selección de obras de Clemente Palma publicada por Editorial Nolstoi muestra que ya en “Notas de Artes y Letras”, columna publicada de 1905 a 1916 en diferentes revistas (*Prisma*, *Ilustración Peruana* y *Variedades*, respectivamente), el escritor se construía una imagen de estudioso y crítico literario. Fue especialmente incisivo con el modernismo y el americanismo. Del discurso extenso y formal de “Notas de Artes y Letras” pasamos a la brevedad y espontaneidad de “Correo Franco”. A pesar de las diferencias, ambos espacios erigieron a Clemente Palma como un validador o censor literario, donde la crítica se transformó en espectáculo. Esta dinámica evoca la escena del escritor principiante a la espera del beneplácito

---

del escritor consolidado, de cuya pluma no solo dependía la publicación de sus obras en la revista, sino también la legitimación de su talento y orgullo. Aunque los comentarios publicados en “Correo Franco” se dirigían a los autores por sus apodos, el sentirse burlados al no recibir la respuesta esperada explica las críticas por la “mala campaña” que la ridiculización “sin ningún miramiento social” (*Variedades*, n.º 45, p. 1450) provocaba.

En *Breves notas sobre lo serio y lo alegre de la vida*, Palma (1906), explica que el humorismo es el contraste “entre lo que es el hombre y lo que cree ser o lo que aspira a ser, entre sus fuerzas reales y las fuerzas que su imaginación o el curso aparentemente lógico de su ideal le hace creer que tiene” (p. 252). Así, la comprensión del contraste entre la realidad y la aspiración hace reír condescendentemente al hombre. La imagen es pertinente para representar el escenario propuesto en el párrafo anterior: el autor, convencido de su “respetabilidad y superioridad”, es decir de su talento, envía el manuscrito a la revista para después verse cayendo de su pedestal. De allí que la sección funcione: ridiculiza la distancia entre la autoimagen del escritor y la alegada mediocridad de su escrito. Por un momento, el escritor puede convencerse de la veracidad de la crítica y reírse con ella.

Además del humorismo como proceso interno dirigido al autor, se aprecia uno dirigido al lector y construido a partir de calificativos e insultos. En una memoria de la sección, publicada en el número 409 del 01 de enero de 1916 (Anexo 5), Palma reconoce que distribuyó entre los autores “calificativos de cursis, borricos, melones, bellacos, necios y demás epítetos más o menos oportunos que hemos podido encontrar en nuestro rico idioma castellano, así como en el léxico de la técnica zoológica y botánica” (p. 36).

Este “léxico zoológico” —donde los malos escritores son convertidos en bestias, vegetales o parásitos— constituye una de las estrategias humorísticas más constantes de la sección: animalizar para deslegitimar. A este banco de adjetivos se debe añadir, por ejemplo, aquellas referidas a las madres y abuelas de los autores. Más allá de eso, la nota es valiosa por dos razones. Primero porque ofrece un balance de los manuscritos enviados y aceptados por la revista: de los 200 000 envíos de

---

1915 319 fueron aceptados para su publicación. Segundo porque organiza los textos y a los autores en interesantes categorías, como “redondillas que de puro redondas y sebáceas se resbalaron al canasto sin que pudiéramos contenerlas” y “poetas machos, de machedumbre indiscutible y sin gerónimo de duda, porque la brutalidad de la coz ha permitido claramente determinar el sexo de la acémila”.

La idea de limpieza también fue central para “Correo Franco”. De hecho, la sección recurrió reiteradamente a ella para explicar la exclusión de ciertos escritos. Una revisión de las ilustraciones de la sección demuestra que expresiones como “destinar al cesto” o “tirar al canasto” encontraron su representación gráfica en las ilustraciones de los títulos, que incluían utensilios de limpieza (Anexo 1), canastillas desbordadas de papeles (Anexo 2 y Anexo 6), y, en ocasiones, un personaje barriendo la basura literaria del país. *La cancelación del año* (Figura 2), una serie de viñetas ilustradas por Pedro Challe, da una muestra del volumen de documentos recibidos por año.

## Figura 2

*“La cancelación del año”, por Pedro Challe*



*Nota.* Tomado de *Variedades*, Año VII, n.º 200, p. 1578, 30 de diciembre de 1911.

### 4.3. Recursos humorísticos en una respuesta de “Correo Franco”

La respuesta de Clemente Palma a César Vallejo, incluida en el número 499 del 22 de setiembre de 1917 (Figura 3), expresa su rechazo a publicar *El poeta a su amada*. El fragmento es significativo porque permite analizar los recursos humorísticos sobre el escritor, los recursos humorísticos sobre el escrito y la finalidad de la caricatura.

Figura 3

“Correo Franco” en el número 499 de Variedades



Nota. Tomado de *Variedades*, Año XIII, n.º 499, p. 1010. 22 de setiembre de 1917.

El humorismo sobre el escritor se construye a partir del llamado a la burla y a la reprensión colectiva. El comentario comienza desarticulando al autor con la afirmación de que es un aficionado, con lo que aún no ha alcanzado la madurez necesaria para ser tomado en serio. Seguidamente, enfatiza el contraste entre lo que el escritor considera (“la tal tonada le da margen para no poner en duda que hemos de publicar su adefesio”) y la realidad. Esta descalificación no solo tiene un propósito humorístico, sino también una intención pedagógica: se busca enseñar al aspirante cuál es el estándar literario aceptado.

La comparativa entre las capacidades reales del hombre y aquellas que piensa tener se repite al decir que estaría más capacitado para tocar el acordeón y la ocarina en lugar de la gaita lírica (poesía). Se le acusa de pretender ser algo que no es, de intentar tocar instrumentos musicales para los que no tiene capacidad, en un juego que compara la poesía con la música. Con esto, se desarrolla la burla, entendida aquí como la puesta en ridículo de alguien. El llamado a la reprensión colectiva llega con el final del fragmento, donde se sugiere que “la colectividad trujillana” estaría dispuesta a capturarlo, dormirlo y sujetarlo a las líneas del tren de Malabrigo.

El humorismo sobre el escrito se construye a partir de la exageración de su falta de calidad literaria. La respuesta recurre al banco de calificativos descrito en la sección anterior. El manuscrito no solo es adjetivado como “curso”, sino también como “adefesio” y “mamarracho”. Estas características negativas justifican, para el director, la necesidad de “largar al canasto” el texto. La frase “burrada infecta” remarca el léxico zoológico mencionado por Palma y la idea de excluir o eliminar los textos como una medida de desinfección.

La caricatura se incluye como un refuerzo de la naturaleza risible de la situación. El dibujo humorístico de Pedro Challe no es una entidad independiente del comentario, sino que representa una escena concreta: el grito del escritor al encontrarse atado a las vías del tren. Apartando los dilemas éticos que supone encontrar gracioso un episodio como este, es posible rescatar la postura de Medina (1992) sobre lo que hace humorístico un dibujo. La falta de dominio

---

sobre el cuerpo, como la condición de una marioneta que requiere de alguien para moverse, se asemeja a la del individuo atado. La conjunción de texto e imagen revela una estructura complementaria: el humor escrito produce el visual, la humillación corporal. Juntos configuran un escenario donde el fracaso artístico se convierte en comedia pública.

## 5. Conclusiones

El estudio de *Variedades* demuestra que el humor, lejos de ser un adorno discursivo, fue un verdadero instrumento de legitimación. En un contexto de modernización y búsqueda de identidad nacional, se utilizó la risa como herramienta para ordenar el campo literario. A través de “Correo Franco”, la revista creó un espacio donde el humor disciplinaba y jerarquizaba. La burla no solo castigaba la mediocridad, sino que también formaba a los lectores en los códigos de lo aceptable y lo vulgar. Con todo, el humor operó como una forma de pedagogía: enseñó a reírse de lo ridículo y a reconocer la autoridad de quien decide qué merece ser leído.

El humorismo desplegado en la sección puede comprenderse como un fenómeno de dos vías, que opera simultáneamente hacia el interior del sujeto creador y hacia el exterior, en el espacio público de la lectura. En el primer proceso, el propio escritor se enfrenta condescendentemente a la distancia entre sus capacidades y sus aspiraciones. Esa conciencia, estimulada por la crítica de Palma, genera un tipo de risa introspectiva: el autor ridiculizado se ve obligado a reconocerse en la caricatura, a aceptar la insuficiencia de su obra y a redefinir su posición en el campo literario. En el segundo proceso, el humorismo se sirve del uso de calificativos, insultos y exageraciones, recursos que proporcionan a la crítica una dimensión de espectáculo. Hasta cierto punto, Palma convierte la crítica literaria en un acto de entretenimiento, donde la ofensa se vuelve una estrategia pedagógica y el sarcasmo, su instrumento.

La respuesta de Clemente Palma a César Vallejo, incluida en el número 499 del 22 de septiembre de 1917, sintetiza los recursos humorísticos empleados para el escritor y el escrito. En ella, el humor condensa las tensiones entre el

talento y la pretensión. La caricatura no solo ridiculiza al poeta, sino que revela el papel disciplinario del humor en la configuración del gusto. Así, “Correo Franco” convierte la risa en crítica, y la crítica, en una forma de legitimación y poder cultural.

## Referencias bibliográficas

- Bourdieu, P. (1997). *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario* (T. Kauf, Trad.). Anagrama. (Obra original publicada en 1992). <https://archive.org/details/bourdieu-pierre.-las-reglas-del-arte.-genesis-y-estructura-del-campo-literario-ocr-1995>
- Elguera Olórtegui, C. (2008, 10 de marzo). Los 100 años de Variedades: motivos para un recuerdo. *Variedades, semanario cultural del diario oficial El Peruano*, (60), 2-5.
- Fernández Cozman, C. (2017). Prólogo. En S. Liendo de Casquino, *Índice razonado de la revista Variedades (1908-1932)* (pp. V-VII). Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Gonzalez-Viana, E. (2023, 27 de agosto). Carta a un joven poeta. *El correo de Salem*. <https://elcorreodesalem.lamula.pe/2023/08/27/carta-a-un-joven-poeta/eduardogonzalezviana/>
- Medina, L. E. (1992). *Comunicación, humor e imagen: funciones didácticas del dibujo humorístico*. Trillas.
- Palma, C. (1906). Breves notas sobre lo serio y lo alegre de la vida. *El Ateneo: órgano del Ateneo de Lima*, 7(41), 241-253. <https://books.google.com.pe/books?id=fFIIAQAAMAAJ&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false>
- Palma, C. (1908, 29 de febrero). Nuevos rumbos. *Variedades: revista semanal ilustrada*, (Prospecto), 1-2. <https://books.google.com.pe/books?id=pXbwAAAAMAAJ&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false>
- Palma, C. (1909, 09 de enero). Correo Franco. *Variedades: revista semanal ilustrada*, (45), 1450. <https://books.google.com.pe/books?id=-oPwAAAAMAAJ&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false>
- Palma, C. (1911, 11 de diciembre). Correo Franco. *Variedades: revista semanal ilustrada*, (197), 1487. <https://books.google.com.pe/books?id=oILwAAAAMAAJ&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false>

- Palma, C. (1917, 22 de setiembre). Correo Franco. *Variedades: revista semanal ilustrada*, (499), 1010. [https://books.google.com.pe/books?id=oW\\_wAAAAMAAJ&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.pe/books?id=oW_wAAAAMAAJ&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false)
- Palma, C. (prólogo de Suárez, J.). (2022). *Obra estética y otros textos críticos*. Editorial Nostoi. <https://archive.org/details/obra-estetica-y-otros-textos-criticos-rescate-de-la-obra-de-clemente-palma/mode/>
- Rivera Escobar, R. (2004). *Caricatura en el Perú: el período clásico (1904-1931)*. Biblioteca Nacional del Perú. <https://hdl.handle.net/20.500.14428/71004>
- Siurana, J. C. (2015). *Ética del humor: fundamentos y aplicaciones de una nueva teoría ética*. Plaza y Valdés Editores.
- Varillas Estrada, R. (2017). La apuesta popular de la revista Variedades. En S. Liendo de Casquino, *Índice razonado de la revista Variedades (1908-1932)* (pp. IX-XXIII). Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

## Anexos: ilustraciones de los títulos de “Correo Franco”

### Anexo 1

“Correo Franco”, Año IX, n° 253, 04 de enero de 1913, p. 1562

- 1562 -





**SEÑOR M. N. — LI-  
MA.** — La explicación que nos da usted en su carta de que es veterinario y usa pantalón de fantasía, nos ha hecho perder de risa. Decididamente usted se desayuna, almuerza, come y cena sal de cocina. ¡Pero qué gracioso es usted hombre! Sus versos *A Eva* hacen juego con el chipén con que le ha dotado Dios:

Tu eres la estrella más linda  
lucero del resplandor  
que con tus hermosos ojos  
me has robado el corazón.

Puede ser que ésto, cantado al son de la vihuela en una noche de luna, en medio del corralón y coreado por la niara de tu...

himno de fuerza á lo Ideal” métase á la Pro. Indígena. Le daremos carta de presentación para el señor Capelo y para el amigo Zulen.

**SEÑOR N. N. — LI-  
MA.** — Su Noche de Invierno viene sin firma. Esasuculenta. Es una especie de silva pariparada como para silbaria. Se trata de un poeta llorón que escribe sus cantilenas mientras afuera el invierno hace su juego.

A la pálida luz que su alcoba alumbra escribe el poeta sobre su tristeza y una lágrima derrama en la penumbra y esa lágrima coloca en su cabeza una caña más y un hondo desengaño.

Vea usted lo que son las coincidencias!

Anexo 2

“Correo Franco”, Año IX, n° 298, 15 de noviembre de 1913, p. 4092



SEÑOR E. G. Z. — *Cafancas*—Suponemos que sea usted quien nos remite el recorte de un artículo titulado *Abajo la carreta*, dedicado a soportar cuatro frescas á un señor de por allá, por el delito, que usted le atribuye de habernos remitido, tomando el nombre de usted, una poesía que parecía un manotajo de cohetones que tuvo usted á bien escribir, y en la que, entre otras barbaridades, nos hablaba del porvenir futuro y de cortarle el güarguera á don Guillermo. Se ve en el artículo que está usted como un pepón contra el fulano ese que le hizo la pasada, y la verdad es que tiene usted razón. De paso nos echa usted una rociada que nos habla hecho gracia, si no fuera porque, con el berriñeche, en-sarta usted la mar de burradas, menos que en la poesía, es cierto, pero las suficientes para que toda la simpatía que nos de-pertura su desgracia se evapore. Dice usted que esta sección, en que nos ponemos en contacto espiritual con los malos poetas, se llama «sarcásticamente» *Correo Franco*. ¿Caray, hombre, ¿le parece á usted que hay poca franqueza en nuestra correspondencia? Si le parece que el sarcasmo está en la deficiencia de franqueza, remita más poesías que ya procuraremos servirle como Dios manda. Por lo demás, á los epítetos desgracia-tes con que obsequia al guasón que se le sustituyó, añadida usted de nuestra parte los de vago, apache y tenebroso, como una débil muestra de que, por hu-mildad no por simpatía literaria, nos solidariza-mos con usted.

SEÑOR CANANA — *Cafancas*— ¿Si será usted

el señor *invidioso* y cohetero de más arriba? Hum! Por las barbaridades poéticas que endilga usted en la poesía *Asuncion* que nos remite, podríamos creerlo, pero por el género *ensierístico* de la poesía nos inclinamos á creer que es usted otro mal poeta de la lo alidad. Después de todo, no consta en la Constitución que en cada distrito territorial no deba haber sino un mal poeta. Y aunque constara. Ya ve usted el caso que hacemos aquí de la Constitución. Bueno. Por ahora el caso es que lamenta usted en sus versos la ausencia de su amada y apunta la ver-hemente sospecha de que ella le ha olvidado, pre-sunción que, después de leídos sus versos, es para nosotros artículo de fé.

La luna majestuosa  
brillando en el espacio,  
me dice que te miro  
cándote su arrebol;  
los astros refulgentes,  
con su luz de topacio  
medicen tristemente  
que miras otro sol.

Crea usted, joven vate cataqueño, que eso del arrebol de la luna nos ha dejado patidifusos y nos hace creer en fenómenos astronómicos que se están reali-ando por allá. Le pasaremos el boquilazo al as-trónomo *Arás* que escribe en «La Prensa». En cuanto á sus charlas con la luna y los chismes de los astros con respecto del sol, vienen á decirnos en buena cuenta que en lo relativo á su amor se ha quedado usted á la luna de Paíta y al sol de Colón.

Anexo 3

“Correo Franco”, Año IX, n° 301, 06 de diciembre de 1913, pp. 5086-5087



SEÑOR C. N. — *Huancayo* — Hemos recibido su soneto *Al mar*, con el que le declara usted su amor, por que dice usted que unas veces le parece un gato azul que ronronea, y otras un lago furioso de encendida brea. Y no le parece de ardiente betún, porque habría sido necesario trocar al michín en el peje llamado atún ó ir á contemplar el mar en las esclusas de Gatún (Canal de Panamá).

Sea como fuere, nos parecen muy modernistas sus *similes*, y aunque nos demos benévola cuenta de las desgra-cias á que conduce la necesidad del

consonante, también juzgamos con criterio amplio, propio de los grandes espíritus, que es muy posible que, como en Huancayo no se ve el mar sino en oleografías, quizá el númen de usted se inspiró en una en que las olas tenían figura de morrongó y en que el líquido elemento estaba incendiado. Y dice usted que todo le da lo mismo, según reza el primer cuarteto:

Yo amo lo que tiembla y lo que aterra,  
la adorable silueta de una diosa,  
ó de un monstruo la imagen temerosa,  
un abismo lo mismo que una sierra.

Anexo 4

“Correo Franco”, Año X, n° 377, 22 de mayo de 1915, p. 2156

**CORREO FRANCO**

*Señorita Eva.*—Lima.—Recibimos su carta en verso, acompañando su poesía titulada *Desbojando margaritas*. Ay! Mejor hubiera sido que no nos hubiera usted enviado la carta porque nos ha turbado el sistema nervioso hasta el parosismo y el estado comatoso. Nos llama usted *simpático* y nos declara que tiene 13 años. Santo Dios! Debe usted ser un pimpollo adorable y la mismísima Poesía de cuerpo entero! Ay Eva, Eva, cuando quiera usted un Adán ya sabe que tiene por esta su casa un atento y seguro servidor. Lo malo es que por el texto de la poesía resulta que hay un sinvergüenza que desempeña por el momento el rol, aunque malamente. Dice usted en sus versos que se puso á arrancar los pétalos de una margarita para preguntarle si el Adán la quería á usted ó nó.

Al concluir placentera  
de que me dijera:—¡Sí!  
volví el rostro y en la acera  
á él, con otra, sorprendí.

Naturalmente se puso usted como un pepián y con razón. Díganos el nombre del aspirante á polígamo y le ofrecemos en nombre de la moral cristiana, cerrarlo á cachetadas, expulsarlo del Paraiso y clavarlos en su lugar.

*Señor Jotaese.* — Lima.—Nos enteramos en su carta de que usted es adolescente, de unos veinticinco años, que nos desea buena salud y nos desea que nos



El día en que tus ojos me miraron supe primera vez lo que es amar y ellos desde entonces me robaron mi afecto que no supe dominar. Le compadecemos á usted por el robo, más de lo que compadecemos al doctor Larreátegui,

por la capoteada de los chorizos de libras auténticas de que ha sido víctima recientemente. Pobre joven Jotaese. Era natural que siendo usted tan inexperto, por su temprana edad, no supiera dominar sus afectos! ... ¡Só candelejón! Lo que no podemos dominar nosotros es el deseo de echarle lazo y llevarlo donde un chalán en calidad de potro joven, para ciertos efectos que el chalán y nosotros sabemos!



*Señor F. M.*—Piura.—Con el acróstico que ha manufacturado usted, destinado á hacerle saber á una tal Felicia, de por allá que está enamorado como un burro de sus encantos, sólo conseguiría que la joven á quien acomete se dé cuenta de las coces pero no del amor. Creemos hacerle un bien enviando al canasto su versada, prometiéndole en desagravio hacerle acróstico á usted de sólo cuatro letras, que aunque no forman un nombre le caerán como sobre medida.

*Señor C. A. V.*—Callao.—No creíamos que le íbamos á causar tanta emoción con decirle que su composición era aceptable con ligeras modificaciones. El título que nos dice se le ocurre por el momento para su poesía es otra másidera pluma y ardona la franqueta. En

**Anexo 5**

*Memoria que presentan los redactores del "Correo Franco" a su numerosa y distinguida clientela, Año XII, n° 409, 01 de enero de 1916, pp. 36-37*

### Memoria que presentan los Redactores del "Correo Franco"

a su numerosa y distinguida clientela

Puntos a quejas:

Puntos a quejas y donde de la obra:

I. Sea nuestra primera de agradecerles por la inefable y encantadora franqueza con que han leído el humilde libro de la imprenta de Variedades, y especialmente esta de que, comunicándonos con generosidad y interés un ejemplo de la laboriosa labor de los redactores de este libro, y también un ejemplo de la laboriosa labor de los redactores de este libro, y también un ejemplo de la laboriosa labor de los redactores de este libro...

II. Faltaron a decir a decir cuenta de la labor del año que, como otros algunos de nosotros, son los que han trabajado en el libro de la imprenta de Variedades, y especialmente esta de que, comunicándonos con generosidad y interés un ejemplo de la laboriosa labor de los redactores de este libro...

Puntos que han leído por estos puntos, y que, como otros algunos de nosotros, son los que han trabajado en el libro de la imprenta de Variedades, y especialmente esta de que, comunicándonos con generosidad y interés un ejemplo de la laboriosa labor de los redactores de este libro...	20
Atención por los puntos que han leído por estos puntos, y que, como otros algunos de nosotros, son los que han trabajado en el libro de la imprenta de Variedades, y especialmente esta de que, comunicándonos con generosidad y interés un ejemplo de la laboriosa labor de los redactores de este libro...	20
Redacción que de parte redonda y redonda se redactaron al punto que han leído por estos puntos, y que, como otros algunos de nosotros, son los que han trabajado en el libro de la imprenta de Variedades, y especialmente esta de que, comunicándonos con generosidad y interés un ejemplo de la laboriosa labor de los redactores de este libro...	20
Cada uno de los puntos que han leído por estos puntos, y que, como otros algunos de nosotros, son los que han trabajado en el libro de la imprenta de Variedades, y especialmente esta de que, comunicándonos con generosidad y interés un ejemplo de la laboriosa labor de los redactores de este libro...	20
Dioses, que otros algunos de nosotros, son los que han trabajado en el libro de la imprenta de Variedades, y especialmente esta de que, comunicándonos con generosidad y interés un ejemplo de la laboriosa labor de los redactores de este libro...	20
<b>Total</b>	<b>100</b>

En consecuencia que aquí se un punto de los que han leído de todo, como se desprende del punto anterior siguiente:

Puntos que han leído por estos puntos, y que, como otros algunos de nosotros, son los que han trabajado en el libro de la imprenta de Variedades, y especialmente esta de que, comunicándonos con generosidad y interés un ejemplo de la laboriosa labor de los redactores de este libro...	20
Puntos que han leído por estos puntos, y que, como otros algunos de nosotros, son los que han trabajado en el libro de la imprenta de Variedades, y especialmente esta de que, comunicándonos con generosidad y interés un ejemplo de la laboriosa labor de los redactores de este libro...	20
Puntos que han leído por estos puntos, y que, como otros algunos de nosotros, son los que han trabajado en el libro de la imprenta de Variedades, y especialmente esta de que, comunicándonos con generosidad y interés un ejemplo de la laboriosa labor de los redactores de este libro...	20
Puntos que han leído por estos puntos, y que, como otros algunos de nosotros, son los que han trabajado en el libro de la imprenta de Variedades, y especialmente esta de que, comunicándonos con generosidad y interés un ejemplo de la laboriosa labor de los redactores de este libro...	20
Puntos que han leído por estos puntos, y que, como otros algunos de nosotros, son los que han trabajado en el libro de la imprenta de Variedades, y especialmente esta de que, comunicándonos con generosidad y interés un ejemplo de la laboriosa labor de los redactores de este libro...	20
<b>Total</b>	<b>100</b>

En consecuencia que aquí se un punto de los que han leído de todo, como se desprende del punto anterior siguiente:

Lima	20	Lima	20
Lima	20	Lima	20
Lima	20	Lima	20
<b>Total</b>	<b>100</b>	<b>Total</b>	<b>100</b>

No se encuentra en el punto de los que han leído de todo, como se desprende del punto anterior siguiente:

**Anexo 6**

*"Correo franco", Año XII, n° 433., 17 de junio de 1916, p. 796*



Señor G. de la R.—Pura.—Rechinamos un sueto Envío, dedicado a nuestro amigo López Alboja. Si publicáramos un sueto, como es el caso de usted, seguramente, le daríamos un sueto a don Enrique, con comentarios referentes en los fondos de usted, fueren burdo y... buelista. En la andanada que le disputa usted, entre otras cosas, ofrece que cuando la inspiración le dé en flama y lo caliente como un demonio y corche usted aplausos a-breñanta, sea usted al altar a agradecer los honores conquistados. No nos imaginamos, sin un fuerte ataque de risa que nos tumba boca abajo, la ficha del hercúleo de don Enrique, puesto en un altar con una hilera de cerros, nimbos en la cabeza y Simón angélicos sobre a ambos lados. Simplemente con una presentación poética ya hay materia para que el alborá de la herida de Lobos le arde a un rol de setecientos patadas.



tra—no hemos encontrado tan sobresaliente motivo a su extenso trabajo que compere el gusto del *pailement* y del papel que ocuparía en nuestra revista. No tiene usted idea, querida, de lo que es el papel. Esto es lo que permitimos aquí, entre las cuatro paredes de nuestra redacción a que con toda la corteza y agudeza que sus caracteres le damos. —Oh, mademoiselle nous sommes fessés! Votre admirable facette se ha tragado la mer! Nous avons reçu la nouvelle de que un submarino de ces mandits boches del diantre le ha zampé torpedos como canchales a la boca que apportait votre article. Nous avons l'intention de envoyer une rambla de burro pour se zambullir dans le teatro du sinistre et retrouver votre travail. Nos attentions que la cosa sea fin avant de la termination du siècle. Recevoir nos salutations, etc....



Anexo 7

“Correo franco”, Año XII, n° 437, 15 de julio de 1916, p. 916





COMUNICACIÓN  
SOCIAL





# **Yma Súmac en Hollywood: trascendencia, representación y legado de la soprano peruana en el cine norteamericano**

**Yma Súmac in Hollywood: transcendence,  
representation and legacy of the Peruvian  
soprano in American cinema**

**Daniel Caceres Marsano**

daniel.caceres1@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0009-0006-5275-9854>



Trabajo presentado para el curso “Crítica de cine”  
dictado por el Mag. Atilio Bonilla en el semestre 2025-II



<https://doi.org/10.30920/azul.v2.n2.4>



## RESUMEN

La presente investigación examina la trascendencia, la representación y el legado cultural de Yma Súmac en el cine norteamericano de la década de 1950, a partir del análisis de sus participaciones en *Secret of the Incas* (1954) y *Omar Khayyam* (1957). El estudio adopta un enfoque cualitativo interpretativo con diseño de estudio de caso, integrando herramientas de la crítica cinematográfica, los estudios culturales y la teoría de la comunicación. Se analizan las estrategias mediante las cuales Hollywood construyó la imagen de la artista bajo lógicas de exotización, orientalismo y mercantilización de la diferencia cultural, así como el papel de su voz como dispositivo de mediación intercultural. Los resultados evidencian que ambas películas reproducen discursos hegemónicos que representan lo no occidental como alteridad estetizada. Sin embargo, la performance vocal de Yma Súmac introduce una dimensión de agencia estética que desborda dichas estructuras. Su voz, lejos de limitarse a un recurso ornamental, funciona como un signo cultural que traduce elementos de la tradición andina al lenguaje audiovisual global, generando una forma de negociación simbólica entre autenticidad y adaptación. En consecuencia, se concluye que la incursión cinematográfica de Yma Súmac no constituye un episodio anecdótico, sino un proceso complejo de mediación cultural en el que convergen dominación y resistencia. Su legado trasciende su filmografía, posicionándola como una figura clave para comprender las dinámicas de representación, identidad y circulación cultural en el cine y en la comunicación intercultural contemporánea.

**Palabras clave:** Yma Súmac, exotización cultural, cine hollywoodense, mediación intercultural, representación cultural.

## ABSTRACT

This study examines the transcendence, representation, and cultural legacy of Yma Súmac in 1950s American cinema, focusing on her performances in *Secret of the Incas* (1954) and *Omar Khayyam* (1957). The research adopts

---

---

a qualitative interpretive approach with a case study design, integrating perspectives from film criticism, cultural studies, and communication theory. It analyzes how Hollywood constructed the artist's image through frameworks of exoticization, orientalism, and the commodification of cultural difference, while also examining the role of her voice as a device of intercultural mediation. The findings reveal that both films reproduce hegemonic discourses that portray non-Western cultures as aestheticized forms of otherness. However, Yma Súmac's vocal performance introduces a dimension of aesthetic agency that exceeds these representational constraints. Her voice functions not merely as an ornamental element, but as a cultural sign that translates Andean traditions into the language of global audiovisual media, enabling a process of symbolic negotiation between authenticity and adaptation. The study concludes that Yma Súmac's cinematic presence should not be understood as anecdotal, but rather as a complex process of cultural mediation in which domination and resistance coexist. Her legacy extends beyond her limited filmography, positioning her as a key figure for understanding the dynamics of representation, identity, and cultural circulation in both cinema and contemporary intercultural communication.

**Keywords:** Yma Súmac, cultural exoticization, Hollywood cinema, intercultural mediation, cultural representation.

## 1. Introducción

La figura de Yma Súmac constituye uno de los fenómenos más singulares y complejos de la cultura latinoamericana del siglo XX, no solo por la excepcionalidad de su registro vocal —frecuentemente descrito como uno de los más amplios documentados en la historia de la música—, sino también por su capacidad de insertarse en circuitos culturales globales dominados por la industria del entretenimiento estadounidense (Limansky, 2008; Mendoza, 2013). En efecto, su trayectoria artística no puede comprenderse únicamente desde la dimensión musical, sino que exige ser analizada en el marco de los procesos de circulación cultural, representación mediática e hibridación identitaria que caracterizan la modernidad tardía (García, 2001; Kraidy, 2005). Su presencia en el cine hollywoodense durante la década de 1950, particularmente en *Secret of the Incas* (1954) y *Omar Khayyam* (1957), ofrece un campo de análisis privilegiado para examinar cómo se construyen y negocian las identidades culturales dentro de un sistema audiovisual global (Mendoza, 2021; Adinolfi & Pinkus, 2008).

Durante el periodo de la posguerra, Hollywood se consolidó como un dispositivo central de producción simbólica y de proyección de poder blando en el contexto de la Guerra Fría, articulando narrativas que difundían valores, imaginarios y jerarquías culturales a escala global (Shaw & Youngblood, 2010). En este escenario, las representaciones de América Latina y de otras regiones no occidentales se estructuraron en torno a discursos de exotización y orientalismo, mediante los cuales la diferencia cultural era transformada en objeto de fascinación estética y consumo masivo (Said, 1978; Mendoza, 2013). Como ha señalado Said (1978), el orientalismo constituye un sistema discursivo que no solo describe al “otro”, sino que lo produce simbólicamente desde una posición de poder, fijando sus significados dentro de marcos interpretativos occidentales. En este contexto, lo latinoamericano fue frecuentemente representado como un espacio de misterio, espiritualidad y primitivismo, donde las culturas originarias eran despojadas de su historicidad y convertidas en signos estéticos (Adinolfi & Pinkus, 2008).

---

La incorporación de Yma Súmac al *star system* hollywoodense responde plenamente a esta lógica, en tanto su imagen fue construida mediáticamente como la de una “princesa inca”, depositaria de una autenticidad ancestral funcional a los intereses del mercado cultural (Mendoza, 2013; Angulo, 2023). Esta narrativa, que combinaba mito, exotismo y espectáculo, permitió posicionarla como un ícono global, pero al mismo tiempo contribuyó a fijar su identidad dentro de una representación estereotipada de lo andino (Benavente, 2020). Sin embargo, reducir su trayectoria a una mera construcción exotizante implicaría desconocer la complejidad de los procesos de mediación cultural que atraviesan su presencia en los medios. Como han señalado los estudios contemporáneos en comunicación, las representaciones no son procesos unidireccionales, sino espacios de disputa en los que intervienen tanto estructuras de poder como estrategias de agencia por parte de los sujetos representados (Martín, 2003; Kraidy, 2005).

Desde esta perspectiva, la participación de Yma Súmac en el cine puede interpretarse como un proceso de negociación simbólica en el que convergen dominación y resistencia. En este sentido, la noción de hibridez cultural propuesta por García (2001) resulta especialmente pertinente, ya que permite comprender cómo las culturas subalternas no se limitan a ser absorbidas por el sistema dominante, sino que participan activamente en la reconfiguración de significados. En el caso de Yma Súmac, esta negociación se manifiesta de manera particular a través de su voz, que funciona como un dispositivo de mediación intercultural capaz de traducir elementos de la tradición andina al lenguaje audiovisual global (Mendoza, 2021; Limansky, 2008). Tal como plantea Martín (2003), los medios deben entenderse como espacios de mediación donde los sentidos no se transmiten de manera directa, sino que son transformados en función de contextos sociales, culturales e históricos específicos.

En este contexto, la presente investigación tiene como objetivo analizar la trascendencia, la representación y el legado de Yma Súmac en el cine norteamericano, a partir del estudio de sus intervenciones en *Secret of the Incas* (1954) y *Omar Khayyam* (1957). De manera específica, se busca examinar las

---

estrategias mediante las cuales Hollywood construyó su imagen, identificar el rol comunicacional de su voz dentro de las narrativas fílmicas y evaluar el alcance de su agencia estética en la resignificación de su identidad cultural. La hipótesis que orienta el estudio sostiene que la incursión cinematográfica de Yma Súmac no puede entenderse únicamente como un caso de exotización, sino como un proceso complejo de mediación cultural en el que la artista logró transformar el exotismo en un recurso de visibilidad y posicionamiento dentro del circuito global (García, 2001; Mendoza, 2021).

Finalmente, el artículo se estructura en cuatro apartados principales. En primer lugar, se presenta el estado de la cuestión, el marco teórico y la metodología que orientan el análisis. En segundo lugar, se examina el contexto histórico y cinematográfico en el que se inscribe la participación de Yma Súmac en Hollywood. En tercer lugar, se desarrolla un análisis detallado de sus intervenciones en las películas seleccionadas, con énfasis en las categorías de representación, exotización y mediación cultural. En cuarto lugar, se discuten los hallazgos a la luz de la literatura existente y se presentan las conclusiones, en las que se reflexiona sobre el legado de la artista en el campo de la comunicación intercultural. De este modo, el estudio busca contribuir a una comprensión más profunda de los procesos de construcción y negociación de identidades en el cine, entendiendo que estos procesos forman parte de dinámicas más amplias de circulación cultural en un mundo globalizado (Kraidy, 2005; Shaw & Youngblood, 2010).

## **2. Antecedentes, marco teórico y metodología**

El estudio de la figura de Yma Súmac ha sido abordado desde diversas perspectivas académicas, aunque con un predominio claro de enfoques centrados en la musicología, la historia cultural y la biografía artística. En estos trabajos se ha destacado de manera recurrente la excepcionalidad de su registro vocal, su capacidad interpretativa y su posicionamiento como una figura singular dentro de la música internacional del siglo XX (Limansky, 2008; Guinness World Records, 1960). Sin embargo, investigaciones más recientes han comenzado

---

---

a problematizar su trayectoria desde una perspectiva crítica, analizando los procesos de construcción mediática de su identidad y su inserción en circuitos culturales globales. En particular, los estudios de Mendoza (2013, 2021) han sido fundamentales para comprender cómo la artista fue representada como una figura de exotismo controlado, articulada a discursos sobre lo incaico y lo ancestral que respondían a las lógicas del mercado cultural estadounidense. Asimismo, trabajos como los de Benavente (2020) han explorado la dimensión performativa de su propuesta artística, subrayando la relación entre espectáculo, identidad y consumo cultural.

A pesar de estos aportes, el estado de la cuestión evidencia una limitación significativa en el análisis sistemático de su participación en el cine hollywoodense, la cual ha sido generalmente tratada de manera tangencial o subordinada a su carrera musical. Si bien se reconoce su presencia en *Secret of the Incas* (1954) y *Omar Khayyam* (1957), los estudios existentes no han desarrollado con suficiente profundidad un análisis fílmico que permita comprender cómo estas obras construyen significados en torno a la alteridad cultural. Esta ausencia resulta particularmente relevante si se considera que el cine constituye uno de los principales dispositivos de producción simbólica en la modernidad, con una capacidad significativa para modelar imaginarios colectivos y representar identidades en el escenario global (Shaw & Youngblood, 2010; Adinolfi & Pinkus, 2008). En este sentido, la presente investigación busca contribuir al campo mediante una lectura interdisciplinaria que articule los estudios culturales, la comunicación social y la crítica cinematográfica.

El marco teórico que sustenta el análisis se organiza en torno a tres ejes conceptuales fundamentales. En primer lugar, el concepto de orientalismo desarrollado por Said (1978) proporciona una herramienta analítica clave para comprender las lógicas de representación de la alteridad en el cine hollywoodense. Desde esta perspectiva, el orientalismo no se limita a la representación del Oriente, sino que constituye un sistema discursivo que produce al “otro” como objeto de conocimiento y dominación, fijando sus características dentro

de marcos interpretativos occidentales. Este enfoque resulta particularmente pertinente para analizar cómo lo latinoamericano y lo no occidental son contruidos como espacios de exotismo, espiritualidad y primitivismo en el cine de la época (Mendoza, 2013; Adinolfi & Pinkus, 2008).

En segundo lugar, la noción de hibridez cultural propuesta por García (2001) permite ampliar el análisis al considerar que los procesos de circulación cultural no pueden reducirse a una lógica de imposición unilateral, sino que implican formas de negociación en las que los sujetos participan activamente en la reconfiguración de significados. Esta perspectiva resulta clave para comprender la trayectoria de Yma Súmac como un proceso en el que convergen elementos de la tradición andina y de la cultura global, generando nuevas formas de expresión que desafían las categorías tradicionales de identidad (Kraidy, 2005).

En tercer lugar, el enfoque de mediaciones culturales desarrollado por Martín (2003) permite situar el análisis en el campo de la comunicación, entendiendo los medios como espacios donde se producen y transforman los sentidos sociales. Desde esta perspectiva, la participación de Yma Súmac en el cine puede interpretarse como una mediación en la que su voz y su imagen funcionan como dispositivos de traducción cultural, articulando diferentes sistemas de significado y generando nuevas formas de representación (Mendoza, 2021). Este enfoque permite superar una visión reduccionista de los medios como simples transmisores de contenidos, enfatizando su papel activo en la construcción de la realidad social.

En términos metodológicos, la investigación adopta un enfoque cualitativo interpretativo con diseño de estudio de caso, lo que permite analizar en profundidad un fenómeno específico dentro de su contexto histórico y cultural (Stake, 1995). El corpus de análisis está conformado por las películas *Secret of the Incas* (1954) y *Omar Khayyam* (1957), seleccionadas en función de su relevancia en la trayectoria cinematográfica de Yma Súmac y de su valor representativo en la construcción de imaginarios culturales. La

---

---

elección de este corpus responde a la necesidad de trabajar con un conjunto delimitado de textos audiovisuales que permita desarrollar un análisis detallado y comparativo, evitando la dispersión temática y garantizando la coherencia del estudio.

El procedimiento analítico se basa en la identificación de categorías conceptuales derivadas del marco teórico, entre las que destacan la exotización, la representación cultural, la función simbólica de la voz, la relación centro-periferia y la agencia estética. Estas categorías son operacionalizadas mediante técnicas de análisis fílmico y discursivo que permiten examinar tanto los elementos visuales –como la composición de planos, el uso del espacio, la iluminación y la construcción de personajes– como los elementos sonoros, en particular la utilización de la voz como recurso narrativo y simbólico (Bordwell & Thompson, 2010). Asimismo, se incorpora una dimensión comparativa que permite identificar similitudes y diferencias entre ambas películas, facilitando una comprensión más amplia de las dinámicas de representación analizadas.

De este modo, la articulación entre antecedentes, estado de la cuestión, marco teórico y metodología proporciona un sustento sólido para el análisis, al tiempo que sitúa la investigación dentro de un campo académico en expansión, en el que el estudio de las representaciones culturales en los medios adquiere una relevancia creciente. En este sentido, el presente trabajo no solo busca aportar al conocimiento sobre la figura de Yma Súmac, sino también contribuir a la reflexión sobre los procesos de construcción y negociación de identidades en el cine, entendiendo que estos procesos forman parte de dinámicas más amplias de circulación cultural en un mundo globalizado (Kraidy, 2005; Shaw & Youngblood, 2010).

### 3. Análisis

El análisis de la participación de Yma Súmac en el cine norteamericano de la década de 1950 exige comprender su inserción dentro de un sistema cultural en el que Hollywood operaba como una industria global de producción simbólica,

---

capaz de construir imaginarios, jerarquizar identidades y traducir diferencias culturales en formas de espectáculo (Shaw & Youngblood, 2010; Adinolfi & Pinkus, 2008).

En este contexto, las películas *Secret of the Incas* (1954) y *Omar Khayyam* (1957) deben ser analizadas como textos audiovisuales que condensan discursos sobre la alteridad, la modernidad y la relación entre centro y periferia. Desde esta perspectiva, el desarrollo analítico se articula en torno a tres ejes: la lógica de exotización, la construcción audiovisual de la diferencia y la función de la voz como mediación intercultural.

En primer lugar, la representación de lo latinoamericano en Hollywood durante la posguerra se inscribe en la lógica del orientalismo descrita por Said (1978), entendida como un sistema discursivo que produce al “otro” como objeto de conocimiento, fascinación y control. Tal como señalan Mendoza (2013) y Adinolfi & Pinkus (2008), el exotismo cinematográfico no busca representar fielmente las culturas, sino construir una experiencia estética de la diferencia que pueda ser consumida por el público global. En este sentido, América Latina fue configurada como un espacio simbólico caracterizado por la espiritualidad, el misterio y la sensualidad, donde las culturas originarias eran despojadas de su historicidad y convertidas en signos visuales y sonoros (Mendoza, 2013; Shaw & Youngblood, 2010). La figura de Yma Súmac se inserta plenamente en esta lógica, siendo presentada como un cuerpo sonoro que encarna lo exótico, pero que al mismo tiempo es integrado al sistema del espectáculo.

En *Secret of the Incas* (1954), dirigida por Jerry Hopper, esta dinámica se articula a través de una estética que combina el realismo paisajístico con la exotización cultural. La utilización de locaciones reales en Machu Picchu no solo aporta verosimilitud al relato, sino que también contribuye a la construcción de una imagen monumental del mundo andino, presentada como un espacio ancestral y detenido en el tiempo (Benavente, 2020). En este marco, el personaje de Kori-Tika, interpretado por Yma Súmac, es configurado como una figura sacerdotal cuya función principal es reforzar

---

---

la dimensión espiritual de la narrativa. Su presencia se caracteriza por una limitada participación en la acción dramática, lo que responde a una lógica de representación en la que el “otro” es reducido a un símbolo más que a un sujeto con agencia (Said, 1978).

### Figura 1

*Secret of the Incas (1954). Parte inicial de la película*



*Nota.* Imagen obtenida de la película original.

No obstante, el análisis de las escenas en las que interviene revela que su performance vocal introduce una dimensión que desborda este encuadre. Las piezas musicales interpretadas por la artista, como “Ataypura”, funcionan como momentos de suspensión narrativa en los que la voz adquiere centralidad, generando una experiencia sensorial que trasciende el relato (Limansky, 2008; Mendoza, 2021). Desde el punto de vista del análisis fílmico, este recurso puede interpretarse como una ruptura parcial del dispositivo representacional, en tanto la voz no se limita a ilustrar la imagen, sino que la transforma, introduciendo un exceso de significado que no puede ser completamente controlado por la narrativa (Bordwell & Thompson, 2010). En este sentido, la voz de Yma Súmac actúa como un elemento de ambigüedad que permite reinterpretar su presencia más allá de la exotización.

**Figura 2**

*Secret of the Incas (1954). Nicole Maurey (Elena Antonescu) junto a Yma Súmac (Kori-Tika)*



*Nota.* Imagen obtenida de la película original.

Esta tensión se vuelve más evidente en *Omar Khayyam* (1957), dirigida por William Dieterle, donde la lógica de representación se desplaza hacia una forma más radical de exotismo globalizado. En esta película, la artista interpreta a Karina, una cantante persa en un contexto completamente ajeno a su tradición cultural.

Este desplazamiento evidencia lo que Adinolfi & Pinkus (2008) denominan “exotismo transnacional”, es decir, una estética en la que las diferencias culturales son intercambiables y subordinadas a una lógica de consumo global. La ausencia de coherencia cultural en la representación no constituye un error, sino una característica estructural del sistema, en el que lo “otro” es construido como una categoría abstracta que puede adaptarse a distintos escenarios.

**Figura 3**

*Omar Khayyam (1957). Parte inicial de la película*



*Nota.* Imagen obtenida de la película original.

Desde el análisis visual, *Omar Khayyam* (1957) se caracteriza por el uso de escenografías artificiales, vestuarios estilizados y una paleta cromática que enfatiza la riqueza y el exotismo del entorno, reforzando la idea de un Oriente imaginado (Said, 1978; Adinolfi & Pinkus, 2008).

En este contexto, el personaje de Karina carece de profundidad narrativa y se limita a cumplir una función estética dentro del relato. Sin embargo, al igual que en la película anterior, la voz de Yma Súmac introduce una disonancia que permite problematizar esta representación. Aunque su performance es recontextualizada dentro de un marco orientalista, mantiene elementos técnicos y expresivos que remiten a su identidad artística original, generando una tensión entre adaptación y autenticidad (Mendoza, 2021; Benavente, 2020).

**Figura 4**

*Omar Khayyam (1957). Debra Paget (Sharain) junto a Yma Súmac (Karina)*



*Nota.* Imagen obtenida de la película original.

Desde la perspectiva de la comunicación, esta tensión puede ser interpretada a través del concepto de mediaciones culturales de Martín (2003), que permite comprender los medios como espacios de traducción en los que los significados son transformados en función de contextos específicos. En este sentido, la voz de Yma Súmac funciona como un dispositivo de mediación que articula diferentes sistemas culturales, permitiendo la circulación de elementos de la tradición andina en un contexto globalizado (Kraidy, 2005). Esta mediación no elimina las relaciones de poder que estructuran la representación, pero introduce una dimensión de negociación que complejiza el análisis.

Asimismo, la comparación entre ambas películas permite identificar distintos grados de tensión entre centro y periferia. En *Secret of the Incas* (1954), la representación se apoya en elementos geográficos y culturales concretos que generan una ilusión de autenticidad, aunque mediada por una mirada externa. En cambio, en *Omar Khayyam* (1957), la relación se vuelve completamente abstracta, evidenciando una lógica en la que el centro no solo representa a la

---

periferia, sino que la reinventa de acuerdo con sus propias necesidades (Shaw & Youngblood, 2010). Esta diferencia permite observar cómo la representación cultural en el cine no es homogénea, sino que varía en función de las estrategias narrativas y estéticas empleadas.

Desde la perspectiva de la hibridez cultural propuesta por García (2001), estos procesos pueden entenderse como formas de negociación en las que los elementos culturales son reconfigurados en nuevos contextos. En el caso de Yma Súmac, su capacidad para mantener una identidad sonora reconocible dentro de estos procesos sugiere una forma de agencia estética que, aunque limitada por el sistema, resulta significativa en términos culturales (Mendoza, 2021). Su voz no solo acompaña la imagen, sino que la resignifica, introduciendo matices que desafían la homogenización de la diferencia.

Por consiguiente, el análisis permite afirmar que la participación de Yma Súmac en el cine hollywoodense se caracteriza por una tensión constante entre exotización, mediación y agencia. Si bien las películas en las que participa reproducen discursos que tienden a simplificar la diferencia cultural, su performance vocal introduce una dimensión que desborda estos marcos, generando espacios de ambigüedad en los que la identidad se vuelve negociable. De este modo, su presencia en el cine puede entenderse no solo como un reflejo de las dinámicas de poder propias de la industria cultural, sino también como una intervención que contribuye a redefinirlas desde dentro (García, 2001; Martín, 2003; Mendoza, 2021).

#### 4. Discusión

Los hallazgos derivados del análisis de *Secret of the Incas* (1954) y *Omar Khayyam* (1957) permiten establecer un diálogo crítico con los principales enfoques teóricos sobre representación cultural en los medios, confirmando, en primer lugar, la vigencia del concepto de orientalismo desarrollado por Said (1978). Tal como se ha evidenciado, ambas películas reproducen una lógica discursiva en la que la alteridad es construida como objeto de fascinación estética y subordinación

---

simbólica, lo que coincide con la idea de que las representaciones mediáticas no son neutrales, sino que responden a estructuras de poder que buscan ordenar y jerarquizar la diferencia cultural (Said, 1978; Adinolfi & Pinkus, 2008). En este sentido, la representación del mundo andino y del Oriente en estas producciones cinematográficas confirma la existencia de un imaginario occidental que convierte lo no europeo en espectáculo, reforzando estereotipos y simplificaciones (Mendoza, 2013; Shaw & Youngblood, 2010).

No obstante, si bien este enfoque permite identificar con claridad las dinámicas de dominación simbólica, el análisis también revela la necesidad de incorporar perspectivas que reconozcan la agencia de los sujetos representados. En este punto, la figura de Yma Súmac introduce una dimensión que complejiza la lectura, ya que su performance vocal no se limita a reproducir los estereotipos asignados por la industria, sino que incorpora elementos que desbordan el marco representacional (Mendoza, 2021; Limansky, 2008). Esta observación permite articular el análisis con la noción de hibridez cultural de García (2001), la cual plantea que las culturas subalternas participan activamente en la reconfiguración de significados, generando procesos de negociación que producen nuevas formas de identidad. En el caso de Yma Súmac, su inserción en Hollywood puede entenderse como una estrategia de adaptación que no implica una pérdida total de autenticidad, sino una transformación que le permite operar dentro del sistema sin disolverse completamente en él (García, 2001; Kraidy, 2005).

Asimismo, la comparación entre ambas películas permite observar distintos niveles de tensión entre representación y agencia. En *Secret of the Incas* (1954), la utilización de locaciones reales y la referencia explícita al contexto andino generan una ilusión de autenticidad que, aunque mediada por una mirada exotizante, ofrece un espacio relativamente más consistente para la construcción de significado (Benavente, 2020). En contraste, *Omar Khayyam* (1957) presenta una forma más radical de descontextualización cultural, en la que la identidad de la artista es desplazada a un entorno completamente ajeno, evidenciando la lógica de exotismo globalizable descrita por Adinolfi & Pinkus (2008). Sin embargo, en

---

---

ambos casos, la voz de Yma Súmac actúa como un elemento de continuidad que permite mantener una identidad artística reconocible, sugiriendo que su agencia se despliega principalmente en el plano sonoro más que en el visual o narrativo (Mendoza, 2021).

Desde la perspectiva de la comunicación, este fenómeno puede ser interpretado a partir del concepto de mediaciones culturales desarrollado por Martín (2003), el cual enfatiza que los medios no solo transmiten contenidos, sino que reconfiguran los sentidos a través de procesos de traducción cultural. En este sentido, la participación de Yma Súmac en el cine hollywoodense puede entenderse como una mediación en la que su voz funciona como un dispositivo que articula diferentes sistemas de significado, permitiendo la circulación de elementos de la cultura andina en un contexto global (Kraidy, 2005). Esta mediación no elimina las tensiones entre autenticidad y adaptación, sino que las hace visibles, evidenciando el carácter conflictivo de la representación cultural en los medios (Martín, 2003).

Otro aspecto relevante que emerge del análisis es la dimensión de género en la representación de la artista. En ambas películas, los personajes interpretados por Yma Súmac responden a una construcción de la feminidad que combina elementos de espiritualidad, sensualidad y subordinación, lo que coincide con los estereotipos asociados a la mujer “exótica” en el cine clásico (Mendoza, 2013). Sin embargo, esta representación puede ser reinterpretada a partir de su performance vocal, que introduce una dimensión de poder y control que no se corresponde plenamente con la pasividad de sus roles narrativos (Benavente, 2020). De este modo, su voz no solo media entre culturas, sino también entre distintas formas de representación de lo femenino, sugiriendo una lectura más compleja de su posición dentro del sistema cinematográfico.

En términos más amplios, los resultados permiten reflexionar sobre el papel del cine como dispositivo de memoria cultural. Tal como señalan los estudios contemporáneos, las representaciones mediáticas contribuyen a fijar imágenes y narrativas que influyen en la forma en que las sociedades perciben

a otras culturas (Shaw & Youngblood, 2010; Kraidy, 2005). En este sentido, la figura de Yma Súmac se convierte en un punto de intersección entre distintas narrativas sobre lo latinoamericano, que van desde la exotización hasta la revalorización contemporánea de su legado (Mendoza, 2021). Su presencia en el cine hollywoodense, aunque limitada en términos cuantitativos, adquiere así una relevancia cualitativa que trasciende su contexto inmediato y se proyecta hacia debates actuales sobre identidad, globalización y representación.

Por consiguiente, la discusión permite afirmar que el caso de Yma Súmac constituye un ejemplo paradigmático de la complejidad de los procesos de representación cultural en los medios. Lejos de responder a una lógica binaria de dominación y resistencia, su trayectoria evidencia la existencia de espacios intermedios en los que los significados son negociados y reconfigurados (García, 2001; Martín, 2003). Esta constatación no solo contribuye a una comprensión más profunda de su figura, sino que también ofrece herramientas conceptuales para analizar otros casos de representación cultural en el cine y en la comunicación contemporánea, donde la circulación de imágenes y sonidos continúa siendo un terreno de disputa simbólica (Kraidy, 2005; Adinolfi & Pinkus, 2008).

## 5. Discusión y conclusiones

El análisis desarrollado a lo largo de la presente investigación permite sostener que la participación de Yma Súmac en el cine norteamericano de la década de 1950 constituye un fenómeno cultural complejo que debe ser comprendido en el cruce entre representación mediática, circulación global de imágenes y procesos de mediación intercultural. En efecto, las evidencias obtenidas a partir del estudio de *Secret of the Incas* (1954) y *Omar Khayyam* (1957) confirman que su inserción en Hollywood estuvo profundamente condicionada por estructuras de poder simbólico que tendían a representar lo no occidental como una forma de alteridad estetizada y controlada, en línea con la lógica del orientalismo descrita por Said (1978).

---

En este sentido, el cine hollywoodense operó como un dispositivo de producción cultural que contribuyó a fijar determinadas imágenes de lo latinoamericano en el imaginario global, reforzando estereotipos asociados a la espiritualidad, el primitivismo y la sensualidad (Mendoza, 2013; Adinolfi & Pinkus, 2008).

No obstante, una de las principales conclusiones del estudio es que esta lógica de representación no agota el significado de la presencia de Yma Súmac en el cine. Por el contrario, su performance vocal introduce una dimensión que permite complejizar la lectura, en la medida en que su voz actúa como un dispositivo de mediación intercultural que traduce elementos de la tradición andina al lenguaje audiovisual global (Mendoza, 2021; Limansky, 2008). Desde esta perspectiva, su voz no debe ser entendida únicamente como un recurso estético, sino como un signo cultural que condensa memorias, identidades y formas de expresión que desbordan los marcos representacionales impuestos por la industria (Martín, 2003). Este hallazgo permite afirmar que, incluso dentro de estructuras altamente jerarquizadas, es posible identificar espacios de intervención en los que los sujetos pueden influir en la construcción de su propia imagen.

En este marco, la noción de hibridez cultural propuesta por García (2001) resulta clave para interpretar la trayectoria de Yma Súmac como un proceso de negociación en el que convergen elementos de la tradición andina y de la cultura global. Lejos de implicar una pérdida de identidad, esta articulación da lugar a nuevas formas de expresión que permiten a la artista participar en circuitos internacionales sin disolverse completamente en ellos (García, 2001; Kraidy, 2005). En este sentido, su presencia en el cine puede entenderse como una estrategia de inserción cultural que, aunque mediada por el exotismo, logra generar formas de visibilidad que contribuyen a la circulación de lo andino en el escenario global.

Asimismo, los resultados del estudio permiten destacar la pertinencia del enfoque de mediaciones culturales desarrollado por Martín (2003), en tanto ofrece una herramienta conceptual para comprender la complejidad de los procesos analizados. Desde esta perspectiva, la participación de Yma Súmac en el cine hollywoodense puede ser interpretada como una mediación en la

---

que su voz y su imagen funcionan como dispositivos de traducción cultural, articulando diferentes sistemas de significado y generando nuevas formas de representación (Mendoza, 2021). Esta mediación no elimina las tensiones entre autenticidad y adaptación, sino que las hace visibles, evidenciando el carácter conflictivo y dinámico de la representación cultural en los medios (Kraidy, 2005).

Otro aspecto relevante que se desprende del análisis es el papel del cine como espacio de construcción de memoria cultural. Tal como señalan los estudios contemporáneos en comunicación, las representaciones mediáticas no solo reflejan realidades sociales, sino que contribuyen a producirlas y a fijarlas en el imaginario colectivo (Shaw & Youngblood, 2010). En este sentido, la figura de Yma Súmac se convierte en un referente simbólico que articula distintas narrativas sobre lo latinoamericano, desde su exotización inicial hasta su revalorización contemporánea como ícono cultural (Mendoza, 2021; Benavente, 2020). Su legado trasciende así su filmografía, proyectándose en el campo de la música, el cine y la cultura popular, donde continúa siendo objeto de reinterpretación y resignificación.

En términos generales, la investigación permite concluir que la presencia de Yma Súmac en el cine norteamericano no puede ser entendida como un fenómeno anecdótico o marginal, sino como un caso significativo para el estudio de las relaciones entre cultura, poder y representación. Su trayectoria evidencia que los procesos de representación en los medios están atravesados por dinámicas complejas en las que coexisten dominación y resistencia, homogenización y diferencia, visibilidad y estereotipación (García, 2001; Martín, 2003). En este sentido, el caso analizado contribuye a replantear las formas en que se estudian las representaciones culturales, incorporando perspectivas que reconozcan tanto las estructuras de poder como las posibilidades de agencia.

Por consiguiente, el estudio abre nuevas líneas de investigación que podrían profundizar en aspectos no abordados en el presente trabajo, tales como la comparación con otros artistas latinoamericanos en Hollywood, el análisis de

---

la recepción de sus películas en distintos contextos culturales o la evolución de su imagen en la era digital. De este modo, la figura de Yma Súmac no solo permite comprender un momento específico de la historia del cine, sino que también ofrece claves para analizar los desafíos contemporáneos en torno a la representación de la diversidad cultural en los medios, en un contexto marcado por la globalización y la intensificación de los flujos culturales (Kraidy, 2005; Shaw & Youngblood, 2010).

## Referencias bibliográficas

- Adinolfi, F., & Pinkus, K. (2008). *Mondo Exotica. Sounds, Visions, Obsessions of the Cocktail Generation*. Duke University Press.
- Angulo, J. (2023, 13 de septiembre). *Yma Súmac a 101 años de su nacimiento: una “princesa inca” nacida en el Callao que brilló en Hollywood*. Infobae. <https://www.infobae.com/peru/2023/09/13/yma-sumac-a-101-anos-de-su-nacimiento-una-princesa-inca-nacida-en-el-callao-que-brillo-en-hollywood/>
- Benavente, C. (2020). Prodigiosa. Consagración Cultural y Espectáculo Contemporáneo en Yma Sumac (1922-2008). *Athenea Digital. Revista de Pensamiento e Investigación Social*, 20(3), e-2471. <https://doi.org/10.5565/rev/athenea.2471>
- Bhabha, H. (1994). *The Location of Culture*. Routledge.
- Bordwell, D., & Thompson, K. (2010). *Film Art: An Introduction*. McGraw-Hill.
- Burstein, S. (2022, 8 de septiembre). *El centenario de la legendaria cantante peruano-estadounidense Yma Sumac será celebrado a lo grande*. Los Angeles Times. <https://www.latimes.com/espanol/entretenimiento/articulo/2022-09-08/el-centenario-de-la-legendaria-cantante-peruano-estadounidense-yma-sumac-sera-celebrado-a-lo-grande>
- Bustamante, R. (2022, 16 de abril). *Perú Village L.A. en Hollywood, rendirá homenaje a Yma Sumac en 100 años de su natalicio*. Ahora News. <https://ahoraneews.net/peru-village-l-a-en-hollywood-rendira-homenaje-a-yma-sumac-en-100-anos-de-su-natalicio/>
- Bustamante, R. (2022, 20 de febrero). *Moisés Vivanco Allende, artífice de la inmortalidad de Yma Sumac*. Ahora News. <https://ahoraneews.net/moises-vivanco-allende-artifice-de-la-inmortalidad-de-yma-sumac/>

- Chávez, J. (2020, 13 de septiembre). *Yma Súmac: ¿por qué es tan importante su legado musical en estos tiempos?* El Comercio. <https://elcomercio.pe/somos/historias/yma-sumac-por-que-es-tan-importante-su-legado-musical-en-estos-tiempos-musica-peruana-hollywood-mabela-martinez-noticia/>
- Galicia, C. (2023, 19 de julio). Yma Súmac, la última ‘princesa inca’ que conquistó a Hollywood. El Tiempo. <https://www.eltiempo.com/cultura/musica-y-libros/yma-sumac-la-ultima-princesa-inca-que-conquistó-a-hollywood-788051>
- García, N. (2001). *Culturas Híbridas. Estrategias para Entrar y Salir de la Modernidad*. Paidós.
- Guinness World Records. (1960). *The Guinness Book of Superlatives*. Simon & Schuster.
- Hinojosa, R. (2022, 01 de noviembre). *Yma Súmac: la artista, en el recuerdo de quien fue su último asistente personal*. El Comercio. <https://elcomercio.pe/luces/musica/yma-sumac-la-artista-en-el-recuerdo-de-quien-fue-su-ultimo-asistente-personal-princesa-inca-peru-noticia/>
- Jc. Mc. (2019, 16 de diciembre). *El secreto de los incas* [Video]. Odnoklassniki.
- Kraidy, M. (2005). *Hybridity, Or the Cultural Logic of Globalization*. Temple University Press.
- Limansky, N. (2008). *Yma Sumac. The Art Behind the Legend*. YBK Publishers.
- Martín, J. (2003). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Convenio Andrés Bello.
- Mendoza, Z. (2021, 28 de junio). *Yma Sumac. The Extraordinary Peruvian Singer and Her Paradoxical Career*. Oxford Research Encyclopedia of Latin American History. <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780199366439.013.980>
- Mendoza, Z. (2013, 29 de agosto). *From Folklore to Exotica: Yma Sumac and the Performance of Inca Identity*. The Appendix. <https://theappendix.net/issues/2013/7/from-folklore-to-exotica-yma-sumac-and-inca-identity>
- Montoro, R. (2023, 02 de noviembre). *Yma Súmac, la legendaria princesa descendiente de Atahualpa que conquistó América: recorrido por países donde aclamaron su prodigiosa voz*. Infobae. <https://www.infobae.com/peru/2023/11/02/yma-sumac-la-legendaria-princesa-descendiente-de-atahualpa-que-conquistó-america-un-recorrido-por-los-paises-donde-aclamaron-su-prodigiosa-voz/>
- Olmo, G. (2022, 5 de noviembre). *Yma Súmac, la cantante peruana y “princesa inca” que conquistó el mundo gracias a su prodigioso rango de voz*. BBC News Mundo. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-62897905>
-

- Quispe, R. (2023, 8 de marzo). Tumpa - Yma Sumac [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=1BQBiPWrcxM>
- Said, E. (1978). *Orientalism*. Pantheon Books.
- Shaw, T., & Youngblood, D. (2010). *Cinematic Cold War. The American and Soviet Struggle for Hearts and Minds*. University Press of Kansas.
- Siagal, S. (2022, 22 de marzo). *Omar Khayyam* [Video]. Odnoklassniki.
- Stake, R. (1995). *The Art of Case Study Research*. SAGE Publications.
- Vadillo, J. (2022, 10 de septiembre). *Yma Súmac, el centenario de un ave*. Diario Oficial El Peruano. <https://elperuano.pe/noticia/190474-yma-sumac-el-centenario-de-un-ave>
- Yma Sumac Perú. (2021, 18 de agosto). *Taita Inty (Hymn to the Sun Virgin) - Yma Sumac* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=02x20oHkSOo>
- Yma Sumac Perú. (2021, 25 de febrero). "*Omar Khayyam*" 1957 - *Yma Sumac Scenes* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=3TM6-VZv758>
- Yma Sumac Perú. (2021, 4 de noviembre). *Take My Heart (From Omar Khayyam film) - Yma Sumac* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=RkiYYsDk7Ig>

## Anexos

### Anexo 1

*Ficha técnica comparativa de las películas analizadas*

<b>Dimensión de análisis</b>	<b><i>Secret of the Incas</i></b>	<b><i>Omar Khayyam</i></b>
Dirección	Jerry Hopper	William Dieterle
Producción / Estudio	Paramount Pictures	Paramount Pictures
Año de estreno	1954	1957
Contexto histórico de producción	Posguerra y consolidación del cine como herramienta de <i>soft power</i> en América Latina. Articulación con intereses turísticos y geopolíticos.	Periodo de auge del orientalismo cinematográfico. Expansión de narrativas exóticas globalizadas en el contexto de la Guerra Fría.
Género cinematográfico	Aventura arqueológica con elementos etnográficos y turísticos.	Drama histórico épico con estética orientalista.
Duración	100 minutos	101 minutos
Guion	Sydney Boehm (basado en historia de Ranald MacDougall).	Barré Lyndon (inspirado en el Rubaiyat de Omar Khayyam).
Dirección de fotografía	Lionel Lindon (Technicolor. Énfasis en paisaje natural y monumentalidad).	Ernest Laszlo (Technicolor; énfasis en artificialidad escenográfica).

Dirección musical	David Buttolph (acompañamiento de carácter dramático y ritual).	Victor Young (orquestración orientalistamente estilizada).
Diseño de vestuario	Edith Head (reinterpretación estilizada de lo andino).	Edith Head (estética orientalista con énfasis ornamental).
Reparto principal	Charlton Heston, Robert Young, Nicole Maurey, Yma Súmac (Kori-Tika).	Cornel Wilde, Michael Rennie, Debra Paget, Yma Súmac (Karina).
Locaciones de rodaje	Machu Picchu y Cusco (Perú): uso de escenarios reales.	Estudios Paramount: recreación artificial del Oriente.
Estrategia de representación principal	Anclaje en geografía real que genera ilusión de autenticidad cultural.	Construcción artificial del espacio que refuerza el carácter imaginado del Oriente.
Rol interpretado por Yma Súmac	Kori-Tika: sacerdotisa inca vinculada a lo sagrado y lo ancestral.	Karina: cantante persa asociada a la estética exótica y ornamental.
Función narrativa del personaje	Función simbólica: mediadora espiritual. Limitada agencia dramática.	Función decorativa: refuerzo visual y sonoro de la atmósfera orientalista.
Función comunicacional de la voz	Mediación intercultural: traducción sonora de lo andino al lenguaje global.	Recontextualización: adaptación de su voz a un marco cultural ajeno.
Tipo de exotización	Exotización arqueológica y geográfica del mundo andino.	Exotización orientalista y transnacional del “Oriente”.

Nivel de coherencia cultural	Relativamente alto (aunque mediado por exotización).	Bajo (desplazamiento cultural sin coherencia contextual).
Relación centro-periferia	Representación del Perú como periferia interpretada por el centro (Hollywood).	Construcción abstracta del “otro” como categoría intercambiable global.
Discurso visual	Paisajes reales, monumentalidad natural, búsqueda de autenticidad estética.	Escenografía artificial, lujo visual, espectacularización del exotismo.
Discurso sonoro	Voz como signo de autenticidad cultural y espiritualidad.	Voz como recurso estético integrado al espectáculo orientalista.
Nivel de agencia de Yma Súmac	Medio (limitada narrativamente, pero fuerte en lo performativo).	Bajo (predominio de función ornamental).
Aporte a la comunicación intercultural	Introducción de la cultura andina en el circuito cinematográfico global.	Evidencia de los límites de la interculturalidad bajo lógicas de mercado.
Relevancia cultural e histórica	Difusión global de Machu Picchu y del imaginario andino.	Ejemplo paradigmático del exotismo globalizado en Hollywood.
Lectura crítica integradora	Tensión entre autenticidad cultural y exotización mediática.	Predominio de la lógica de exotismo descontextualizado.

*Nota.* Elaboración propia.

## Anexos

### Anexo 2

*Análisis comunicacional y simbólico de las películas según categorías analíticas*

<b>Categoría analítica</b>	<b>Indicadores de análisis</b>	<b><i>Secret of the Incas</i></b>	<b><i>Omar Khayyam</i></b>
Tipo de exotización	Forma de construcción del “otro”	Exotización arqueológica y territorial: lo andino como pasado sagrado y estático.	Exotización orientalista global: lo “otro” como categoría intercambiable.
Construcción de la alteridad	Relación identidad / otredad	Diferenciación clara entre modernidad occidental y mundo indígena.	Homogeneización de lo no occidental. Pérdida de especificidad cultural.
Representación cultural	Nivel de fidelidad versus estilización	Representación parcialmente anclada en referentes reales (Andes).	Representación altamente estilizada y ficticia (Oriente imaginado).
Discurso visual	Uso del espacio, encuadre, escenografía	Paisajes reales, planos abiertos, monumentalidad natural: efecto de autenticidad.	Escenografía artificial, saturación cromática: efecto de espectacularización.

Discurso sonoro	Función narrativa del sonido	Voz como eje narrativo ritual. Genera profundidad simbólica.	Voz subordinada a la música orquestal. Función estética más que narrativa.
Función comunicacional de la voz	Tipo de mediación cultural	Mediación fuerte: traducción de lo andino al lenguaje global.	Mediación débil: adaptación al discurso dominante sin resistencia evidente.
Rol simbólico de Yma Súmac	Significado cultural del personaje	Figura sacerdotal: conexión entre naturaleza, espiritualidad e identidad.	Figura ornamental: refuerzo de la atmósfera exótica sin profundidad simbólica.
Nivel de agencia del personaje	Capacidad de acción narrativa	Baja agencia narrativa, pero alta agencia performativa (voz).	Baja agencia narrativa y performativa. Subordinación al espectáculo.
Representación de género	Construcción de la feminidad	Mujer espiritualizada, asociada a pureza y ritualidad.	Mujer exotizada, asociada a sensualidad y decoración visual.
Relación centro-periferia	Posición cultural en el relato	Perú como periferia interpretada desde el centro occidental.	“Oriente” como construcción abstracta del centro global.

Coherencia cultural	Consistencia entre contexto, personaje y narrativa	Media: existe base cultural real, aunque mediada por exotización.	Baja: descontextualización total de la identidad cultural.
Estrategia narrativa	Función del personaje en la historia	Elemento simbólico que legitima el mundo representado.	Elemento accesorio que refuerza el espectáculo visual.
Tipo de mediación	Grado de hibridación cultural	Hibridación activa: coexistencia de autenticidad y adaptación.	Hibridación pasiva: predominio del sistema sobre la identidad.
Efecto comunicativo en el espectador	Tipo de recepción generada	Asombro ante lo ancestral. Percepción de autenticidad cultural.	Fascinación superficial. Consumo estético del exotismo.
Dimensión ideológica	Mensaje implícito sobre la cultura	Validación de la cultura andina como pasado mítico.	Reducción de la cultura a espectáculo intercambiable.
Dimensión estética	Relación forma-contenido	Integración entre paisaje, voz y narrativa.	Predominio de lo visual sobre lo narrativo.

Aporte a la comunicación intercultural	Impacto en circulación cultural	Introducción de lo andino en el cine global (aunque mediado).	Evidencia de los límites de la interculturalidad en Hollywood clásico.
Lectura crítica integradora	Síntesis interpretativa	Tensión entre exotización y resistencia simbólica mediante la voz.	Predominio de la lógica de exotismo globalizado sin resistencia significativa.

*Nota.* Elaboración propia.



CONSERVACIÓN  
Y  
RESTAURACIÓN





# **Evaluación de factores extrínsecos e intrínsecos del proceso fotográfico de plata gelatina en soporte de papel**

**Evaluation of extrinsic and intrinsic factors in the silver gelatin print process on paper support**

**Estefani Contreras Flores**

estefani.contreras@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0009-0006-7646-4663>

**Laura Mendoza Concha**

laura.mendoza3@unmsm.edu.pe

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

**Valeria Rodriguez Rodriguez**

valeria.rodriguez2@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0009-0001-8514-9191>



Trabajo presentado para el curso “Conservación Preventiva I”  
dictado por la Lic. María Ysabel Medina en el semestre 2024-I



<https://doi.org/10.30920/azul.v2.n2.5>



## RESUMEN

El presente trabajo abordará el estudio de la fotografía en plata gelatina. En primer lugar, se desarrollará una aproximación de la definición del bien fotográfico, su función, la historia universal de los procesos fotográficos, su historia en el Perú y su estructura básica. En el segundo capítulo se estudiará la fotografía en plata gelatina, la materia prima de esta, su estructura y la cámara fotográfica. En el tercer capítulo se analizarán los factores intrínsecos, tales como el envejecimiento, las alteraciones químicas y los procesos de deterioro. En el cuarto capítulo se examinarán los factores extrínsecos que afectan la conservación de la fotografía, entre ellos la humedad relativa inadecuada, la temperatura, la luz, las fuerzas físicas, las plagas, la contaminación atmosférica y el fuego. Asimismo, se abordará el factor antrópico, donde se considerarán aspectos como el robo, el vandalismo y la disociación. Por último, se estudiarán los distintos tipos de deterioro que pueden presentar las fotografías, los cuales se clasifican en deterioros físicos, químicos y biológicos.

**Palabras clave:** plata gelatina, conservación fotográfica, patrimonio fotográfico, procesos de deterioro, preservación de fotografías.

## ABSTRACT

This paper examines the study of silver gelatin photography. First, it provides an approach to the definition of photographic heritage, its function, the universal history of photographic processes, its development in Peru, and its basic structure. The second chapter focuses on silver gelatin photography, including its raw materials, structure, and the photographic camera. The third chapter analyzes intrinsic factors affecting photographic preservation, such as aging, chemical alterations, and deterioration processes. The fourth chapter examines extrinsic factors that influence photographic conservation, including inadequate relative humidity, temperature, light exposure, physical forces, pests, atmospheric

---

pollution, and fire. Additionally, anthropogenic factors are addressed, considering aspects such as theft, vandalism, and dissociation. Finally, the study explores the different types of deterioration found in photographs, classified as physical, chemical, and biological damage.

**Keywords:** silver gelatin, conservation of photographs, photographic heritage, deterioration processes, photographic preservation.

## 1. Introducción

La creación de la fotografía marcó un antes y un después en la historia de la humanidad y del arte, pues introdujo una nueva forma de registrar paisajes, personas y acontecimientos. A partir de su aparición, surgió una manera innovadora de documentar la realidad visual. En este proceso, Nicéphore Niépce y Louis Daguerre desempeñaron un papel fundamental. El primero logró obtener la primera fotografía permanente, mientras que el segundo desarrolló el daguerrotipo, considerado el primer procedimiento fotográfico comercialmente viable. En particular, destaca la figura de Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833), inventor francés reconocido por haber desarrollado la heliografía, una técnica que consistía en exponer una placa dentro de una cámara oscura durante al menos ocho horas. Como resultado, obtuvo una imagen rudimentaria, pero de enorme relevancia histórica, conocida como Vista desde la ventana en Le Gras (Hirsch, 2000).

Las fotografías son particularmente propensas a presentar daños debido a que las técnicas y materiales empleados en su elaboración son susceptibles al cambio. Por lo cual, la interacción entre ellas y las condiciones ambientales pueden volverse frágiles y propensas al deterioro. En ese sentido, Csillag Pimstein (2000), señala que la fotografía “es frágil, se desvanece y exige rigurosas condiciones para poder sobrevivir” (p. 38), lo que convierte su conservación en una tarea complicada, especialmente en el caso de aquellas cuya imagen está formada por compuestos de plata.

El presente trabajo explorará la evolución de las innovaciones fotográficas y profundizará en una de las técnicas más difundidas de su época, la fotografía en plata gelatina. Asimismo, analizará los distintos tipos de deterioros que puede sufrir dependiendo de diversos factores.

## **2. Antecedentes / Marco teórico**

La fotografía, desde sus inicios, ha cumplido la función de documentar la sociedad y la cultura desde una perspectiva visual que permite revelar dinámicas, prácticas y relaciones comunitarias que podrían pasar desapercibidas en la literatura (Universidad de Navarra, 2023). Asimismo, representa la acumulación de saberes técnicos y avances ópticos y químicos acumulados a lo largo de siglos, lo que le brinda un importante valor histórico-artístico.

La base teórica de este proceso se remonta al principio de la cámara oscura, documentado desde Mo Tzu en el siglo VI a.c. y perfeccionado por Leonardo da Vinci durante el Renacimiento como herramienta de dibujo. No obstante, el hito fundamental fue el descubrimiento de la fotosensibilidad de las sales de plata, observado inicialmente por Johann Heinrich Schulze en 1727, al notar que el ennegrecimiento de estas debido a la exposición a la luz (Cosma Lues, 2020; Universidad de Buenos Aires [UBA], 2005).

Posteriormente, la heliografía de Niépce (1826) y el daguerrotipo de Daguerre (1839) marcaron la transición hacia la fijación permanente de imágenes, lo que permitió el reconocimiento de la fotografía a nivel mundial (Csillag Pimstein, 2000). En el Perú, este avance tuvo una resonancia inmediata, reportándose en el diario *El Comercio* apenas un mes después de su presentación en París y su posterior llegada con el primer daguerrotipo documentado en 1842 (Schwarz, 2017).

**Figura 1**

*Identificación de los procesos fotográficos tradicionales*

SOPORTE	PROCEDIMIENTO	CRONOLOGÍA	ESTRUCTURA	AUTOR
SOBRE PAPEL	<b>Calotipo (papel salado)</b>	1841 - 1860	Sin aglutinante. Cloruro o yoduro de plata	Henry Fox Talbot
	<b>Papel encerado seco</b>	1851 - 1860	Sin aglutinante. Yoduro o bromuro de plata	Gustave Le Gray
	<b>Negativos en papel Eastman</b>	1884 - 1860	Gelatina con bromuro de plata	George Eastman (Kodak)
SOBRE VIDRIO	<b>Colodión húmedo</b>	1851 - 1885	Colodión con nitrato de plata. Barniz con resina dammar o sacaranda sobre la emulsión	Frederik Scott Archer
	<b>Albúmina</b>	1847 - 1860	Albúmina con yoduro de plata	Abel Niépce de Saint-Victor
	<b>Gelatina</b>	1878 - 1940	Gelatina con bromuro de plata (gelatinobromuro)	Richard Leach Maddox
SOBRE PLÁSTICO	<b>Nitrato de celulosa (Nítrate)</b>	1889 - 1951 (blanco y negro y a color)	Gelatina con bromuro de plata (blanco y negro) o colorantes (blanco y negro y a color). Capa intermedio de gelatina y nitrato de celulosa. Capa de protección en el anverso y/o reverso de gelatina	Kodak
	<b>Acetato de celulosa (Safety Film)</b>	1935 - 1950 (diacetato de celulosa en blanco y negro) 1939 - actualidad (triacetato de celulosa en color) 1948 - actualidad (triacetato de celulosa en blanco y negro)	Gelatina con bromuro de plata (blanco y negro) o colorantes (blanco y negro y a color)	Kodak
	<b>Poliéster</b>	1955 - actualidad (PET blanco y negro y a color) 1996 - actualidad (PEN blanco y negro y a color)	Gelatina con bromuro de plata (blanco y negro) o colorantes (blanco y negro y a color)	Kodak

*Nota.* Tomado de *El patrimonio fotográfico en negativo: pautas para su identificación, diagnóstico y conservación preventiva* (p. 17), por V. Pavón, 2022, Universidad de Sevilla.

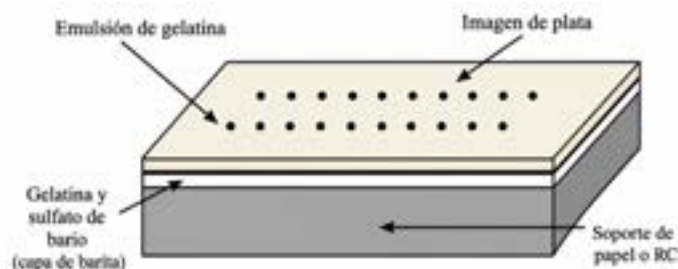
Luego, en la década de 1870, el proceso predominante hasta la era digital fue la plata gelatina debido a su alta calidad y facilidad de manejo en comparación con los procesos anteriores. Además, trajo consigo el abandono de soportes rígidos como el metal y el vidrio, sustituido por el papel que, si bien revolucionó la calidad y el nivel de detalle de la imagen, introdujo nuevas vulnerabilidades materiales derivadas de su composición orgánica y química.

Esta técnica consiste en el empleo de una emulsión fotosensible compuesta por una suspensión de haluros de plata, principalmente bromuro de plata, en una matriz de gelatina animal. Esta gelatina, obtenida de colágeno proveniente de huesos, piel y tendones, actúa como un agente aglutinante que mantiene los cristales de plata distribuidos uniformemente, protegiéndolos de agentes externos.

Dentro de esta tecnología, se distinguen dos métodos principales de obtención de la imagen: el POP (*Printing Out Paper* o impresión directa) y el DOP (*Developing Out Paper* o revelado químico). En el proceso POP, la imagen se forma por la acción directa de la luz, resultando en partículas de plata pequeñas que otorgan tonalidades cálidas a la fotografía. Por el contrario, en el proceso DOP se emplea una sustancia química reveladora sobre papel baritado, lo que genera partículas de plata de mayor tamaño y, consecuentemente, tonos más fríos (Villanueva Camarena, 2014).

## Figura 2

*Estratigrafía de una fotografía sobre papel de revelado*



*Nota.* Tomado de *Manual de conservación: Colecciones fotográficas* (p. 38), por G. Villanueva, 2014, Apoyo al Desarrollo de Archivos y Bibliotecas de México.

---

Finalmente, la estabilidad y la estética de este tipo de bienes radican en su estructura estratigráfica, compuesta por tres capas (Nonato, 2024). La primera capa, denominada emulsión, es la capa superior fotosensible que contiene la imagen de plata. La segunda, conocida como capa de barita, consiste en un recubrimiento de sulfato de bario que no solo proporciona un acabado blanco y liso para mejorar el contraste y la definición, sino que también funciona como una barrera química esencial que protege la emulsión de los ácidos presentes en el soporte de papel.

Por último, la capa final o soporte constituye la base física de la fotografía. En el caso de la plata gelatina, esta suele estar compuesta por un papel de alta calidad fabricado con fibras de algodón o lino tratado para resistir la humedad y los químicos del procesado, aunque históricamente también se utilizaron soportes de vidrio o acetato.

### **3. Metodología**

La presente investigación empleó un enfoque cualitativo, basado en la recopilación, revisión y análisis de fuentes documentales, tales como manuales de conservación e historia de la fotografía. Este trabajo se realizó con el objetivo de recopilar y evaluar información confiable que nos permita diseñar una ficha de registro y diagnóstico designada a servir como una herramienta para la conservación preventiva de fotografías realizadas mediante la técnica de plata gelatina.

#### **3.1. Compilación histórica y revisión bibliográfica**

Como artículo de revisión, se llevó a cabo una recopilación de fuentes secundarias para establecer la evolución cronológica del medio fotográfico, desde sus antecedentes en la cámara oscura hasta la consolidación de la plata gelatina. Para ello, se consultó un corpus bibliográfico que abarca: (1) manuales de conservación, incluyendo textos fundamentales de instituciones como el Getty Conservation Institute, Eastman Kodak Company y el Centro Nacional de Conservación y Restauración (CNCR); (2) fuentes historiográficas, conformadas

---

por investigaciones sobre el desarrollo de la fotografía en el Perú, incluyendo trabajos de Schwarz y McElroy, que permitieron contextualizar la llegada y el uso de procesos como el daguerrotipo y la placa seca en el entorno local; y (3) criterios de selección, basados en la relevancia académica, la autoridad técnica y la vigencia de las fuentes dentro del campo de la conservación del patrimonio fotográfico, priorizando estudios que analizan específicamente el comportamiento químico de la plata y el soporte de papel.

### **3.2. Análisis descriptivo y técnico**

En su dimensión de artículo analítico, el trabajo se centró en la descripción técnica detallada del sistema de plata gelatina, examinando su estratigrafía, compuesta por la emulsión, la capa de barita y el soporte, así como en la diferenciación de los procesos de impresión directa (POP) y revelado químico (DOP).

Este análisis permitió llevar a cabo una evaluación sistémica de los factores de deterioro, donde se establecieron relaciones de causa-efecto entre: (1) factores intrínsecos, relacionados con el estudio de las propiedades materiales de los componentes, como la lignina en el papel, la higroscopicidad de la gelatina y la reactividad de los haluros de plata; y (2) factores extrínsecos, vinculados a la evaluación del impacto de agentes ambientales (humedad, temperatura, luz), biológicos (plagas y microorganismos) y antrópicos (manipulación, disociación e incendios).

## **4. Resultados**

El análisis de la estabilidad de la fotografía de plata gelatina requiere una comprensión integral de cómo interactúan sus componentes materiales con el entorno. Para este estudio, se definen dos categorías fundamentales: los factores intrínsecos, referidos a las propiedades físicas y químicas inherentes al objeto, y los factores extrínsecos, que comprenden los agentes externos que catalizan su degradación.

---

#### 4.1. Factores intrínsecos: propiedades y reactividad material

Siguiendo un enfoque centrado en la naturaleza de este sistema fotográfico, el deterioro se evalúa a partir del comportamiento de sus estratos. En lo relativo al soporte de papel, que constituye la base mecánica del bien, generalmente está compuesto de fibras de algodón o lino. Su principal vulnerabilidad radica en la presencia de lignina, un polímero que, al oxidarse, provoca el amarillamiento y la pérdida de flexibilidad del soporte, volviéndolo quebradizo y propenso a fracturas físicas (García, 2017).

#### Figura 3

*Tabla de las características de los contaminantes según sectores*



*Nota.* Tomado de *Introducción a la preservación del Patrimonio Fotográfico*, por J. Nonato, 2024, archivo personal.

Por otro lado, en lo constituyente a la estabilidad del aglutinante, la gelatina animal se presenta como un material orgánico altamente higroscópico, lo que significa que reacciona drásticamente a los cambios de humedad. Bajo una humedad relativa (HR) elevada, la gelatina se reblandece y se vuelve pegajosa, facilitando la adherencia de suciedad y el ataque biológico. Por el contrario, una HR baja provoca su encogimiento, derivando en grietas, fisuras y el desprendimiento de la capa pictórica.

#### Figura 4

*Detalles del deterioro causado por insectos*



*Nota.* En la primera imagen se puede observar un trozo faltante en la parte superior, mientras que en la segunda imagen, a la altura de la frente del personaje, encontramos un punto negro de materia fecal. Tomado del *Archivo General del Poder Ejecutivo del Estado de Oaxaca*, por autor desconocido.

Como tercer punto se tiene la reactividad de la plata como sustancia formadora de imagen. La plata metálica es extremadamente sensible a procesos de oxidación-reducción. La interacción con agentes oxidantes transforma los átomos de plata en iones, lo que se traduce en un proceso de palidez en la imagen. Un fenómeno crítico vendría a ser el “espejo de plata”, proceso en el que los iones migran a la superficie de la emulsión y se reducen nuevamente, formando así una capa metálica brillante que obstruye la legibilidad de la fotografía (Reilly, 1986).

## Figura 5

### *Espejo de plata*



*Nota.* Tomado de El espejo de plata en las fotografías: importancia, mecanismo de aparición y nuevo procedimiento de eliminación (p. 1), por J. Mestre, J. Vergès y R. Udina, 2018, Unicum.

## 4.2. Factores extrínsecos: relación causa-efecto del entorno

Los agentes externos no actúan de forma aislada, sino que establecen una relación directa con los deterioros observados. Por ejemplo, la humedad relativa (HR) y la temperatura, ambos factores constituyen algunos de los principales agentes de deterioro de los materiales fotográficos. Una HR superior al 65 % favorece el desarrollo de microorganismos, como mohos y hongos, además de la aparición de manchas de foxing, asociadas a la oxidación de partículas de hierro presentes en el papel. Asimismo, las temperaturas elevadas aceleran estas reacciones químicas y pueden provocar el reblandecimiento de la capa de gelatina.

**Figura 6**

*Tabla de las características de los contaminantes según sectores*



*Nota.* Tomado de *Introducción a la preservación del Patrimonio Fotográfico* de J. Nonato, 2024, Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

De igual manera, otro factor de deterioro relevante es la radiación lumínica, particularmente la radiación ultravioleta (UV), la cual posee la energía necesaria para romper enlaces químicos a través de la fotooxidación. Este proceso no solo desvanece los colores y reduce la densidad de la imagen de plata, sino que también acelera el amarillamiento del soporte.

Asimismo, contaminantes atmosféricos, en especial gases como el dióxido de azufre (SO<sub>2</sub>) y el ozono (O<sub>3</sub>) reaccionan con la humedad para formar ácidos que atacan a la plata y al soporte. Esta reacción produce sulfuración (manchas marrones o amarillas) y una degradación química generalizada que compromete la integridad estética.

**Figura 7**

*Tabla de las características de los contaminantes según sectores*

Sector	Contaminantes emitidos	
Negocios	Almacenes	Partículas en suspensión, polvo.
	Farmacias	Residuo biológico, radiactivo, químico.
	Restaurantes	Partículas en suspensión, CO <sub>2</sub> , NO, SO <sub>x</sub> .
	Taller de carpintería	Polvo, Partículas en suspensión.
	Lavandería	Gases cancerígenos (acetaldehído y benceno)
Tránsito	Principales avenidas	CO, CO <sub>2</sub> , NO <sub>x</sub> , MP10, NO <sub>2</sub> , SO <sub>2</sub>
Viviendas	Cocina a gas	CO
	Artefactos electrónicos	Metales pesados, compuestos orgánicos volátiles.
Servicios	Cajeros	CO <sub>2</sub>
	Comercios	CO <sub>2</sub> , NO, SO <sub>x</sub> .
	Local de eventos	Basura acumulada
	Centros de salud	Dioxinas, Hg

*Nota.* Elaboración propia.

Del mismo modo, el factor antrópico, principalmente la manipulación humana, es uno de los agentes más frecuentes. La manipulación sin guantes deja manchas durante el proceso, ya que se transfieren ácidos y aceites que dejan huellas dactilares permanentes, las cuales atraen contaminantes y dañan la emulsión de forma irreversible. Un almacenamiento inapropiado puede desencadenar manchas y decoloraciones. Asimismo, aumenta el riesgo de disociación (pérdida de datos contextuales) lo que representa un deterioro informativo que anula el valor histórico del bien.

Por último, se encuentran también los riesgos de siniestros y catástrofes. Los efectos varían según el fenómeno, sin embargo pueden amplificarse debido a la falta de medidas de seguridad y planes de emergencia. En el caso de sismos, dependiendo de la gravedad, puede haber pérdida total del material. Si el daño es ocasionado por filtraciones de agua (inundaciones)

la exposición de la fotografía desencadena el reblandecimiento del papel, hinchazón de la gelatina, manchas, emulsión levantada y corrimiento de tintes. En caso de incendio, el contacto con el calor puede provocar la deformación y fusión de la gelatina; asimismo el humo puede dejar residuos que dificulten la visibilidad de la imagen.

## 5. Discusión

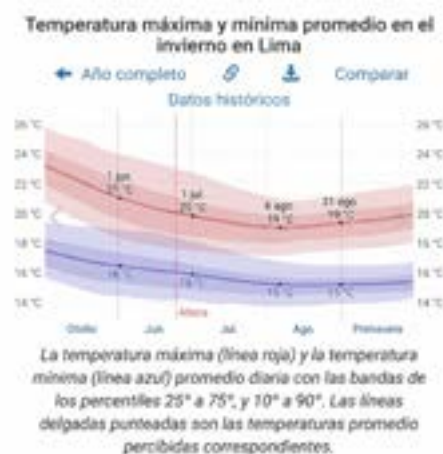
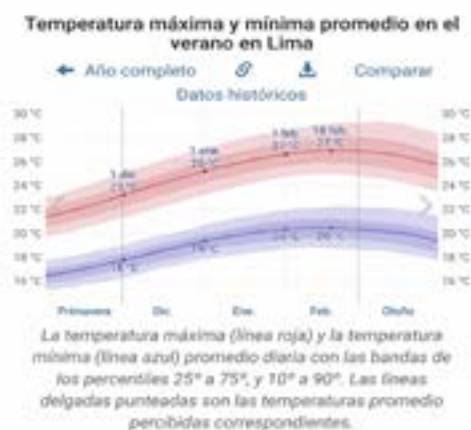
La discusión de estos hallazgos permite concluir que la conservación de la plata gelatina en contextos específicos, como el de Lima, enfrenta retos particulares debido a la combinación de factores como la alta humedad, la contaminación a causa del transporte y la industria.

Mientras que la literatura estándar sugiere rangos de conservación generales, el análisis técnico del material exige medidas de intervención preventiva diferenciadas. Se discute la importancia de la capa de barita, no solo como un elemento estético, sino como el principal escudo protector contra los ácidos del soporte. Si esta capa se degrada por la humedad excesiva, el deterioro del soporte (como el foxing causado por la oxidación de partículas metálicas internas) se traslada de manera irremediable a la emulsión.

En lo relativo a la estabilización ambiental estricta para mitigar el foxing y la proliferación biológica, se recomienda mantener una HR estable entre 30-40% y una temperatura constante de 18°C, evitando así fluctuaciones que puedan generar fatiga mecánica en la gelatina.

## Figuras 8 y 9

### *La temperatura de Lima en el 2024*



*Nota.* Tomado de *El clima y el tiempo promedio en todo el año en Lima, 2024*, Weather Spark.

Además, con respecto al control de contaminantes es imperativo el uso de sistemas de filtración de aire que permitan eliminar gases oxidantes y material particulado (polvo), los cuales actúan como catalizadores del espejo de plata y abrasivos físicos. De igual manera, como protocolo de almacenamiento técnico es necesario utilizar exclusivamente materiales de montaje (guardas y cajas) con pH neutro y libres de ácido para evitar la migración de productos de degradación hacia la emulsión.

Se recomienda además implementar un sistema de documentación y registro meticuloso mediante fichas técnicas para evitar la disociación de la imagen de su contexto histórico y legal. Finalmente, se debe normalizar el uso de equipo de protección personal (guantes de nitrilo o algodón) para prevenir que los ácidos y aceites naturales de la piel generen manchas permanentes de sulfuración en la superficie de plata. Así como un plan de acción y evacuación ante incendios, o desastres naturales (inundaciones o sismos).

## 6. Conclusiones

En conclusión, la preservación de la fotografía de plata gelatina no está ligada sólo a sus componentes intrínsecos, sino también a la incidencia de agentes extrínsecos que aceleran su degradación. Por ello, debemos evitar la exposición a dichos factores de riesgo como las fluctuaciones de humedad y temperatura o la exposición directa a la luz. Asimismo recalcar la importancia de conocer el material y su composición, ya sea el de soporte como el de emulsión para saber a qué daños son más propensas dichas imágenes.

Por lo tanto, a partir de la identificación de los factores extrínsecos e intrínsecos, se ha desarrollado una ficha de conservación que toma en cuenta el registro de datos generales de la fotografía según sus características. Asimismo, permite indicar cuáles son sus deterioros, el estado de conservación del soporte (ejemplos: placa de vidrio o papel) y el de la emulsión. Esta ficha es una herramienta primordial que facilita el diagnóstico, por lo que se puede emplear para mantener un registro continuo de las condiciones e intervenciones de cada fotografía.

## Referencias bibliográficas

- Baruki, S., Coury, N. y Horta, J. C. (1997). *Cuadernos Técnicos de conservación fotográfica*. Ministerio de Cultura de Brasil. <http://observatoriocultural.udgvirtual.udg.mx/repositorio/handle/123456789/119>
- Cains, K. (2013). Understanding Foxing: Its Causes and Treatments in Paper Conservation. *The International Journal of Paper Conservation*, 14(3), 45-58.
- Calbet, J. y Castelo, L. (2018). *Aprender fotografía*. Omm Press. <https://www.todostuslibros.com/editorial/omm-press>
- Collins, T. (1998). El cuidado de archivos fotográficos. *Conservaplan*, (6). Biblioteca Nacional de Venezuela.
- Cosma, A. (2020). *Breve historia de la fotografía*. Federación Chilena de Fotografía. [https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&copi=89978449&url=https://fc hf. cl/wp-content/uploads/2020/07/BREVE-HISTORIA-DE-LA-FOTOGRAFIA. pdf&ved=2ahUKEwjZmOzEntCGAxWDZjABHeTaAuMQFnoECDoQAQ&usg=AOvVa w36xNJerHGiq-0j4uFWA\\_iC](https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&copi=89978449&url=https://fc hf. cl/wp-content/uploads/2020/07/BREVE-HISTORIA-DE-LA-FOTOGRAFIA. pdf&ved=2ahUKEwjZmOzEntCGAxWDZjABHeTaAuMQFnoECDoQAQ&usg=AOvVa w36xNJerHGiq-0j4uFWA_iC)

- Csillag, I. (2000). *Conservación de fotografía patrimonial*. Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico para el Proyecto Cooperativo de Conservación para Bibliotecas y Archivos. [https://www.cncr.gob.cl/sites/www.cncr.gob.cl/files/2021-09/CONSERVACION\\_FOTOGRAFIA\\_PATRIMONIAL.pdf](https://www.cncr.gob.cl/sites/www.cncr.gob.cl/files/2021-09/CONSERVACION_FOTOGRAFIA_PATRIMONIAL.pdf)
- Domingo, I. (25 de abril de 2020). *¿Sabes algo sobre fotografía de gelatina de plata?*. 1819 Art Gallery. <https://1819.es/sabes-algo-sobre-fotografia-de-gelatina-de-plata/>
- Eastman Kodak Company. (1985). *Conservation of Photographs*. Kodak Publication.
- Escandar, R. D. y Luirette, C. D. (2008). *Conservación de soportes audiovisuales*. Editorial Alfagrama.
- García, D. (9 de febrero de 2017). *El papel viejo es amarillo*. Cuaderno de Cultura Científica. <https://culturacientifica.com/2017/02/09/papel-viejo-amarillo/#:~:text=Y%20es%20que%20cuando%20el,b%C3%B3ticos%20como%20insectos%20y%20microorganismos>
- Gernsheim, H., y Gernsheim, A. (1969). *La historia de la fotografía desde la cámara oscura hasta el comienzo de la era moderna*. Oxford University Press.
- Gil Bell, R. M. (2016). *Atrapando la luz. Origen y materialidad de la fotografía* [Tesis de doctorado, Universitat de Barcelona]. Dipòsit Digital. <https://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/104274>
- Herrera Garrido, R. (2022). *Conservación y restauración de fotografía*. Editorial Síntesis.
- James, T. H. (2000). *The Theory of the Photographic Process*. Macmillan Publishing.
- Lavédrine, B. (2003). *A Guide to the Preventive Conservation of Photograph Collections*. Getty Conservation Institute.
- Meseguer Mayoral, R. (2009). *Historia de la Fotografía I. Fotografía y su relación con otros medios: pintura, grabado y dibujo*. Universidad Complutense de Madrid. <https://docta.ucm.es/entities/publication/95ee8b91-5189-46d1-8389-6a9b9473632b>
- Mestre, J., Vergès, J. & Udina, R. (2018). El espejo de plata en las fotografías: importancia, mecanismo de aparición y nuevo procedimiento de eliminación. *Unicum*, (17). <https://www.raco.cat/index.php/UNICUM/article/download/353660/444869#:~:text=El%20espejo%20de%20plata%20est%C3%A1%20compuesto%20por%20plata%20que%20antiguamente,re%2D%20producci%C3%B3n%20de%20las%20fotograf%C3%ADas.>
-

- Newhall, B. (1982). *The History of Photography: From 1839 to the Present*. The Museum of Modern Art.
- Nonato, J. (2024). *Introducción a la preservación del Patrimonio Fotográfico* [Diapositivas]. Facultad de letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Pavón, V. (2022). *El patrimonio fotográfico en negativo: pautas para su identificación, diagnóstico y conservación preventiva* [Trabajo final de grado, Universidad de Sevilla]. Depósito de Investigación de la Universidad de Sevilla. <https://idus.us.es/handle/11441/136280>
- Paz, L. y Sol, B. (2017). Conservación preventiva de documentos fotográficos con valor patrimonial. *MÉI: Métodos de Información*, 8(14), 89-109. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6101654>
- Reilly, J. M. (1986). *Care and Identification of 19th-Century Photographic Prints*. Eastman Kodak Company.
- Valencia, B., y Carreón, D. S. (2013). Conservación preventiva de material fotográfico: un acercamiento a los lineamientos para exhibición y resguardo en almacén. *Gaceta de Museos*, (56), 40-43 <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/gacetamuseos/article/view/996>
- Villanueva, G. (2014). *Manual de conservación. Colecciones fotográficas*. Apoyo al Desarrollo de Archivos y Bibliotecas de México. [https://montevideo.gub.uy/sites/default/files/biblioteca/8manualconsdecolfotograficas\\_villanueva.pdf](https://montevideo.gub.uy/sites/default/files/biblioteca/8manualconsdecolfotograficas_villanueva.pdf)
- Weather Spark. (2024). *El clima y el tiempo promedio en todo el año en Lima*. Weather Spark. <https://es.weatherspark.com/y/20441/Clima-promedio-en-Lima-Per%C3%BA-durante-todo-el-a%C3%B1o>
- Wilhelm, H., & Brower, C. (1993). *The Permanence and Care of Color Photographs: Traditional and Digital Color Prints, Color Negatives, Slides, and Motion Pictures*. Preservation Publishing Company.

## Anexo

### Anexo 1

*Ficha de registro y diagnóstico*



Nota. Se tomó como referencia a Csillag (2000), Pavón (2022), PROLIMA (2023) y Nonato (2024). Elaboración propia.



**Estudio del estado de conservación  
de los cuadernos de campo  
pertenecientes a las campañas  
de rescate arqueológico en la  
Necrópolis de Ancón (1950-1959)**

Study of the conservation status of the field  
notebooks from the archaeological rescue  
campaigns at the Ancón Necropolis (1950-1959)

**Sarai Landa Rojas**

sarai.landa@unmsm.edu.pe

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



Trabajo presentado para el curso “Seminario de tesis II”  
dictado por la Dra. Mónica Solórzano en el semestre 2025-II



<https://doi.org/10.30920/azul.v2.n2.6>



## RESUMEN

La necrópolis de Ancón, uno de los cementerios prehispánicos más importantes del Perú, ha sido excavada y estudiada desde el siglo XIX, generando un conocimiento considerable a partir de los contextos funerarios y los artefactos recuperados en el mismo. Sin embargo, a diferencia de estos materiales, las fuentes primarias —como los cuadernos de campo— han permanecido relegadas, pese a ser esenciales para comprender y reconstruir la cronología del sitio. Estos documentos cumplen, además, la función clave de mantener la asociación entre las piezas arqueológicas y su contexto original. Tal es el caso de 37 cuadernos de campo relativos a las excavaciones ocurridas en Ancón durante la década de 1950, los cuales fueron donados al Museo Multidisciplinario La Salle en 2023. Durante la investigación se observó la presencia de una serie de alteraciones, así como la necesidad de desarrollar protocolos específicos de conservación<sup>1</sup>. Ante ello, el objetivo de este trabajo es exponer y analizar su estado de conservación, a fin de futuramente elaborar un plan preventivo viable, sostenible y acorde a las necesidades institucionales.

**Palabras claves:** conservación preventiva, cuadernos de campo, Ancón, deterioro en papel.

## ABSTRACT

The Ancón necropolis, one of the most important pre-Hispanic cemeteries in Peru, has been excavated and studied since the 19th century, generating considerable knowledge from the funerary contexts and artifacts recovered there. However, unlike these materials, primary sources—such as field notebooks—have remained neglected, despite being essential for understanding and reconstructing the site's chronology. These documents also fulfill the key function of maintaining the association between archaeological pieces and their original context. Such is the case of 37 field notebooks related to the excavations carried out in Ancón during

---

the 1950s, which were donated to the La Salle Multidisciplinary Museum in 2023. During the investigation, the presence of a series of alterations was observed, as well as the need to develop specific conservation protocols.<sup>1</sup> Therefore, the objective of this work is to present and analyze their state of conservation, in order to inform future research and development.

**Keywords:** preventive conservation, field notebooks, Ancón, paper deterioration.

## 1. Introducción<sup>1</sup>

Cuando se trata de colecciones arqueológicas, la atención se centra en los objetos recuperados. En el caso de la necrópolis de Ancón, es natural remitirse a sus suntuosas tumbas, compuestas por fardos funerarios y una amplia variedad de ofrendas asociadas. La complejidad y riqueza de este sitio lo convierten en el cementerio prehispánico más grande del Perú. Con la creciente digitalización, los registros arqueológicos en papel suelen quedar relegados o permanecer inéditos durante décadas, muchas veces en condiciones inadecuadas para su preservación material, a pesar de ser bienes culturales en sí mismos y, por tanto, objetos de importancia y cuidado.

Estos cuadernos son fuentes primarias que registran los hallazgos arqueológicos y forman parte de la historia de la arqueología en el Perú, pues contienen datos técnicos sobre la práctica arqueológica de la época. Asimismo, poseen valor histórico, tecnológico y artístico debido a su antigüedad, materiales constitutivos y características morfológicas y estéticas. Conocer su estado de conservación es un paso fundamental para la futura elaboración de un plan preventivo que garantice la preservación física de estos bienes, en concordancia con los métodos y principios éticos de la Conservación y Restauración.

---

1 Al iniciar la investigación, el MMLS no contaba con un protocolo específico de conservación preventiva para colecciones de cuadernos arqueológicos, aunque sí disponía de protocolos de conservación preventiva y documental para bienes en soporte de papel. Durante la investigación, el equipo —conformado por conservadores profesionales, practicantes y voluntarios— viene desarrollando medidas de conservación preventiva y curativa para dicha colección.

### Figura 1

*Ilustración de una cabeza momificada por Luis Ccosi*



*Nota.* Fotografía propia, tomada en el Museo Multidisciplinario La Salle, 2025.

El origen de los cuadernos se remonta a la década de 1950, cuando la Necrópolis de Ancón fue objeto de varias campañas de rescate arqueológico debido a la amenaza de destrucción que representaban las obras de urbanización a cargo de la Compañía Urbanizadora Miramar. Estos trabajos estuvieron a cargo del Patronato Nacional de Arqueología, destacando aquellas realizadas entre 1950 y 1952 fueron especialmente relevantes por la diversidad y cantidad de objetos extraídos, así como por ser las únicas con notas de campo detalladas (Ravines, 1977, p. 333). Después de un tiempo, los trabajos de rescate se reiniciaron en 1959 en cumplimiento con la Resolución Ministerial 7793, que autorizó la ampliación del área a urbanizar. En esa oportunidad se extrajeron 68 tumbas y 391 especímenes (Ravines, 1977, p. 329).

---

La documentación asociada y los cuadernos de campo fueron depositados en las oficinas del Patronato Nacional de Arqueología, parte de ellos fue albergada en la biblioteca personal del arqueólogo Rogger Ravines, quien publicó parcialmente los hallazgos en los años setenta. En noviembre de 2023, Ravines donó un lote de 37 cuadernos al Museo Multidisciplinario La Salle (MMLS), ubicado en el distrito limeño de Breña.

Al momento de la investigación, el MMLS contaba con lineamientos generales de conservación preventiva, curativa y de gestión aplicables a colecciones histórico-documentales, implementados a raíz del proceso de recepción de la donación. No obstante, dada la naturaleza naturalmente frágil del papel (Trinkley, 1988, p.4) y particularmente de los cuadernos de campo, materiales de trabajo elaborados en soportes no perdurables y con diversidad técnica (Huayanca et al., 2022, 27:38–28:10), se evidenció la necesidad de desarrollar procedimientos específicos de intervención y resguardo para esta tipología documental. Al ser generalmente documentos inéditos, su desaparición material supone la pérdida total de la información contenida en ellos.

En esa línea, el objetivo principal de este estudio fue diagnosticar el estado de conservación de la colección de cuadernos de campo, así como identificar sus materiales compositivos. Finalmente, se busca reconocer las principales patologías y agentes de deterioro presentes en la colección.

## 2. Metodología

Antes de estudiar el estado de conservación es necesario analizar las capas de protección propuestas por Michalski y Pedersoli (2016) —región, sitio, edificio, sala, mobiliario y embalaje— pues influirán en el estado de conservación de los objetos (Figura 2).

## Figura 2

### *Niveles de protección*



*Nota.* Tomado de *El método ABC* (p. 95), por S. Michalski y J. Pedersoli, 2016, Universidad Nacional de La Plata.

Dado que el enfoque principal en este trabajo es el estado de conservación de los objetos, serán únicamente mencionado brevemente el análisis del embalaje y la sala, por ser las más próximas a los bienes. Cabe mencionar que la colección no contaba con mobiliario específico<sup>2</sup>, situación prevista por los autores, quienes señalan que un acervo patrimonial puede no incluir todas las capas (p. 96). Para la determinación de los materiales compositivos y el estado de conservación de los cuadernos de campo se empleó el examen organoléptico, con auxilio de lupas y microscopio digital.

Las observaciones fueron consignadas en fichas de conservación donde se registraron tanto las características tipológicas de cada bien como las patologías presentes. Por motivos de documentación, cada ficha es acompañada de un registro fotográfico del bien. Posteriormente, las patologías identificadas fueron

---

2 La colección fue inicialmente segregada del resto de acervos y resguardada mediante un sistema de aislamiento controlado. Esta decisión respondió a criterios de conservación preventiva orientados a evitar contaminación cruzada, considerando que los cuadernos ingresaron con evidencias de biodeterioro. Por ello, se optó por su estabilización temporal en un área de almacenamiento destinada a bienes menos susceptibles, mientras se evaluaban sus condiciones materiales.

agrupadas según los diez agentes de deterioro (Figura 3) propuestos por el Instituto Canadiense de Conservación (Waller, 1994) considerando como criterio los agentes principales responsable del daño, dado que una misma alteración puede tener múltiples causas.

### Figura 3

#### *Agentes de deterioro*



*Nota.* Tomado de *Guía de gestión de riesgos para el patrimonio museológico* (p. 29), por J. Pedersoli, C. Antomarchi y S. Michalski, 2017, International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property.

De igual modo, se cuantificaron las patologías en porcentajes (%) para identificar aquellas con mayor frecuencia y por ende los agentes de deterioro predominantes. El porcentaje de cada patología ha sido obtenido mediante la siguiente fórmula:

$$\frac{\# \text{Objetos afectados}}{\text{Total de objetos}} \times 100$$

Para la evaluación del estado de conservación se adoptó una escala de tres categorías: bueno, regular y malo. Tomando como referencia los

criterios propuestos por Cabouli et al. (2022), se considera en buen estado de conservación aquel objeto estructuralmente estable y sin evidencias de deterioro activo; en estado regular, aquel cuya estabilidad se encuentra parcialmente comprometida, requiriendo manipulación cautelosa; y en estado malo, aquel objeto inestable que presenta deterioro activo, imposibilitando su manipulación.

En cuanto a los porcentajes de referencia que delimitan dichas categorías, se presentó una propuesta de elaboración propia basada en los parámetros establecidos por Jiménez y Calderón (2011), determinando los siguientes rangos: (1) Bueno: 0–30 % de afectación, (2) Regular: 31–70 % de afectación y (3) Malo: 71–100 % de afectación. El porcentaje general de afectación se obtuvo a partir del promedio de los porcentajes de afectación del soporte principal, los elementos gráficos y la encuadernación, con el fin de establecer el estado de conservación general de cada bien.

### 3. Resultados

#### 3.1. Condiciones de conservación

##### 3.1.1. Sala

El almacén de Bienes Inorgánicos II es un espacio reducido y seguro, pero parcialmente organizado, es el almacén de la colección “Ciencia y Tecnología” que consiste en equipos electrónicos y analógicos de distintas épocas. En este espacio, además de los cuadernos, se guardaban también algunos materiales de embalaje y parte del repositorio bibliográfico de la institución<sup>3</sup>.

##### 3.1.2. Soporte o embalaje

Los cuadernos se encuentran almacenados en tres bolsas de polietileno selladas con cinta *duct tape* (Figura 4), las cuales funcionan como embalaje primario y cámara de anoxia temporal, esta estrategia fue empleada para detener el

---

3 Por motivos de seguridad no es posible adjuntar fotografías de la sala.

---

avance del biodeterioro (detectado al momento de su ingreso), prevenir su propagación a otras colecciones y evitar la posible contaminación cruzada con otros bienes del depósito al momento de la manipulación.

**Figura 4**

*Embalaje*



*Nota.* Fotografía propia, tomada en el Museo Multidisciplinario La Salle, 2024.

Asimismo, para impedir la entrada de insectos se colocaron en el interior de cada bolsa, pequeños saquitos de tul que contienen clavo de olor y granos de pimienta negra que actúan como repelente (Figura 5). El estado de conservación observado era bueno, presentando únicamente fibras desprendidas de los propios cuadernos<sup>4</sup> en el fondo de la bolsa.

---

<sup>4</sup> Este fenómeno es previsible dado el estado actual de conservación del papel.

## Figura 5

*Bolsas de pimienta y clavo de olor dentro del embalaje*



*Nota.* Fotografía propia, tomada en el Museo Multidisciplinario La Salle, 2024.

### 3.2. Descripción de los objetos

La colección está conformada por 37 cuadernos de campo, los cuales pueden subdividirse, según su contenido, en tres categorías: diarios de campo (24), inventarios de especies (10) y borradores (3). Se tratan de cuadernos escolares, específicamente producidos por la Imprenta y Editorial Minerva (Figura 6). Los bienes datan del periodo de 1950 a 1959.

**Figura 6***Marca de fábrica*

*Nota.* Fotografía propia, tomada en el Museo Multidisciplinario La Salle, 2025.

Los elementos estructurales de la encuadernación y del soporte principal muestran poca variación material: predominan el cartón, el papel y, en algunos casos, la tela. El bloque de hojas está constituido por papel de pasta de madera, con marcas preimpresas de fábrica, lo que evidencia una producción seriada típica de material escolar de mediados del siglo XX. La mayor diversidad material se observa en los soportes secundarios y en los elementos sustentados (Figura 7). Se identificaron mediante una examinación organoléptica, asistida por lupa digital y cuenta hilos, los siguientes tipos de elementos sustentados: tintas (esferográficas, mecanográficas y fluorescentes), lápiz grafito, barnices y lápices de colores.

## Figura 7

### *Elementos sustentados y soportes secundarios*



*Nota.* Fotografía propia, tomada en el Museo Multidisciplinario La Salle, 2025.

Estos distintos materiales responden a diversas técnicas de anotación e ilustración, lo cual proporciona información relevante sobre la división del trabajo durante estas excavaciones, complementaria a la encontrada en los registros textuales. Por ejemplo, constituye una práctica habitual en estos cuadernos ubicar, en las primeras páginas, datos sobre los autores y sus funciones.

La diversidad de materiales y la complejidad de algunas ilustraciones se relacionan con la información disponible sobre las prácticas arqueológicas peruanas del siglo XX, especialmente aquellas desarrolladas por Julio C. Tello. Se conoce que Tello integró en su equipo de ilustradores a artistas formados en la Escuela Nacional de Bellas Artes. En ese sentido, es posible identificar que algunos de los dibujantes que trabajaron con él, como Luis Ccosi Salas o Evaristo Chumpitaz, aparecen también vinculados a la colección de Ancón. Entre los soportes secundarios se encuentran fotografías, tarjetas de presentación, recibos de compra de materiales y planos en papel vegetal, entre otros.

### 3.3. Diagnóstico

#### 3.3.1. Patologías

Las patologías más frecuentemente observadas fueron: suciedad y detritos (89%), amarillamiento del papel (81%) y corrosión u oxidación de elementos metálicos (81%). A ello se le sumaron: el ataque de insectos (65%), la presencia de *foxing* (57%), residuos de adhesivos, cintas o papeles (57%), el desprendimiento del lomo o de los cuadernillos (46%) y dobleces o arrugas (41%). Los deterioros de baja frecuencia ( $\leq 20\%$ ) incluyen tinta metaloácida, gramaje delgado, desgarros, huellas, friabilidad y oscurecimiento del papel, entre otros (Figura 8 y 9).

#### Figura 8

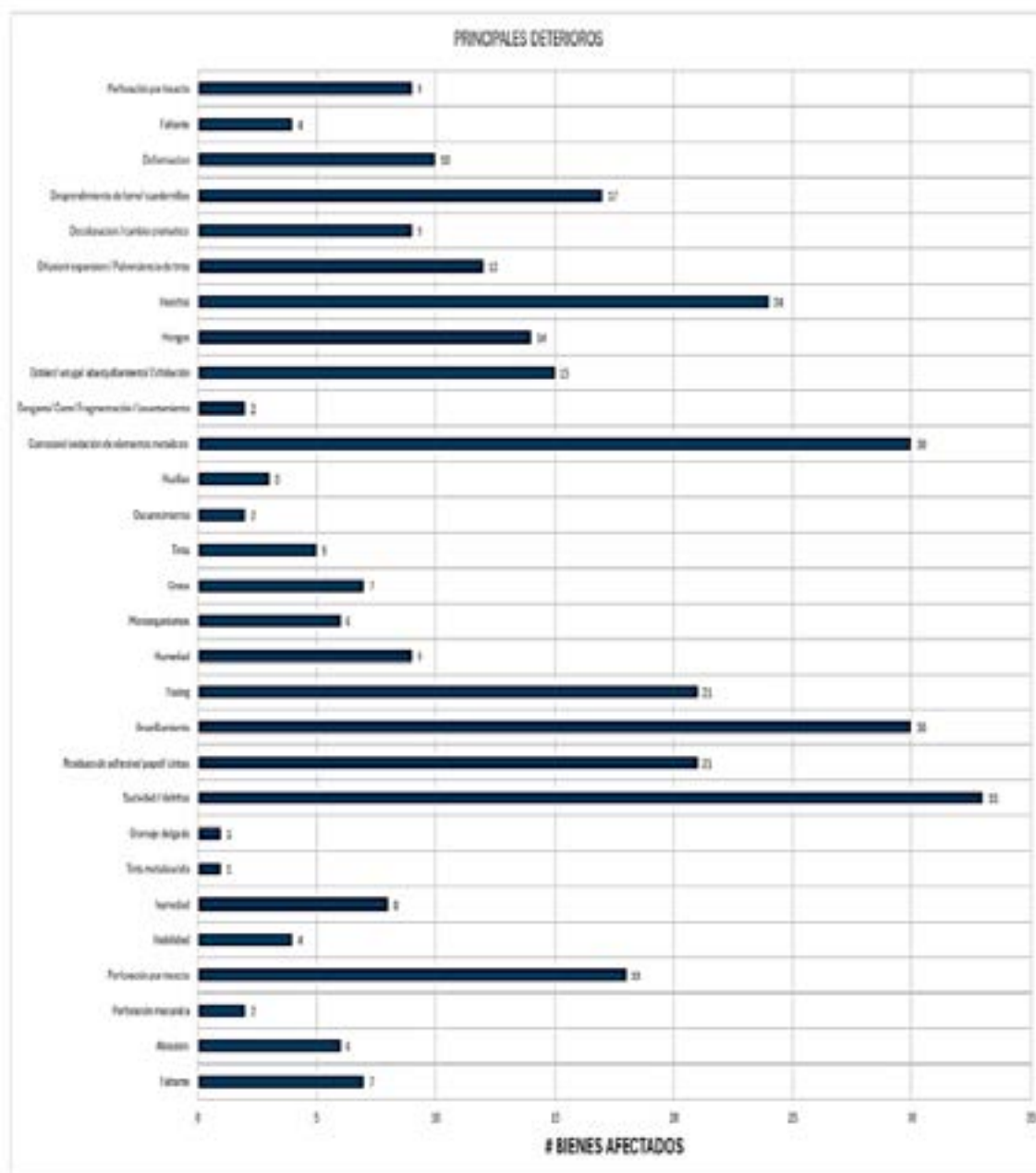
##### *Alteraciones*



*Nota.* Fotografía propia, tomada en el Museo Multidisciplinario La Salle, 2024.

**Figura 9**

*Alteraciones en razón de cantidad de bienes afectados*



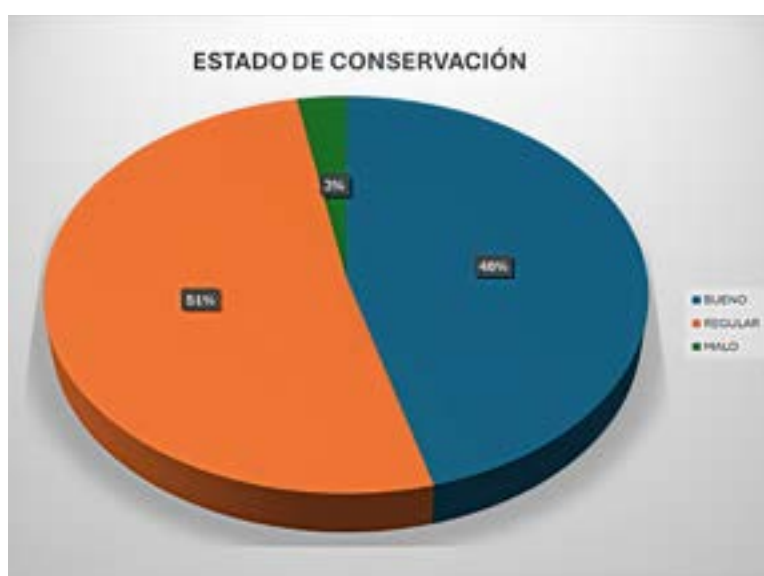
*Nota.* Elaboración propia.

### 3.3.2. Estado de conservación general

Según la escala y criterios aplicados el 46 % de los cuadernos presenta un buen estado de conservación, el 51 % se encuentra en estado regular y el 3 % restante en mal estado (Figura 10).

**Figura 10**

*Estado de conservación de la colección*



*Nota.* Elaboración propia.

### 3.3. Agentes de deterioro

Al agrupar las patologías identificadas dentro de la clasificación de los diez agentes de deterioro, los principales fueron agentes contaminantes, las fuerzas físicas, la humedad relativa incorrecta y las plagas (Figura 11).

**Figura 11**

*Alteraciones que afectan la colección*



*Nota.* Fotografía de elaboración propia.

#### **4. Discusión**

Mediante la metodología propuesta fue posible identificar los materiales compositivos de los cuadernos de campo y determinar preliminarmente los agentes de deterioro que los afectan. El estado de conservación general indica que la mayoría de los bienes se encuentra en estado regular, evidencia de un proceso de deterioro en desarrollo. Todos los cuadernos, sin excepción, presentan en mayor o menor medida algún tipo de daño que, de no ser atendido, podría conducir a la pérdida total de los mismos.

Sobre el agente de deterioro “agentes contaminantes”, según lo observado, podrían tener uno de sus orígenes en el contacto con elementos acidificados derivados del envejecimiento natural de los materiales y de los soportes secundarios adheridos (Figura 12). Otro posible origen para este agente de deterioro son la variabilidad de los factores medioambientales, información que puede ser

---

comprobada a través de los registros periódicos de temperatura, humedad relativa, iluminación y calidad de aire que forman parte de los informes técnicos del museo. Estudios específicos podrán complementarse con análisis puntuales orientados exclusivamente a esta colección.

### Figura 12

#### *Soportes ácidos*



*Nota.* Fotografía propia, tomada en el Museo Multidisciplinario La Salle, 2025.

Por otro lado, el deterioro producido por fuerzas físicas evidencia una manipulación inadecuada previa a su ingreso al museo. En cuanto a la humedad relativa incorrecta, sus efectos se manifiestan en patologías como la difusión y expansión de tintas (Figura 13), así como en la presencia de microorganismos. Este dato deberá verificarse mediante el monitoreo ambiental de temperatura y humedad en la sala, complementado con la revisión de los registros climatológicos regionales.

### Figura 13

#### *Difusión de tintas*



*Nota.* Fotografía propia, tomada en el Museo Multidisciplinario La Salle, 2024.

Respecto a las plagas, el daño se evidencia principalmente en galerías de insectos, sin actividad biológica actual. En cuanto a los microorganismos, algunos ejemplares presentan manchas y textura algodonosa en el papel (Figura 14). Por ello, se recomienda manipular los bienes bajo protocolos de bioseguridad y mantenerlos en cuarentena hasta la completa erradicación del biodeterioro.

### Figura 14

#### *Biodeterioro*



*Nota.* Fotografía propia, tomada en el Museo Multidisciplinario La Salle, 2024.

---

Se estima que la mayor parte de las alteraciones observadas se produjo antes del ingreso de la colección al museo, ya que la información disponible sobre sus condiciones previas como las fotografías registradas en el momento de su llegada demuestran que la colección ya presentaba un nivel de deterioro significativo.

En este sentido, las condiciones de aislamiento implementadas respondieron a una estrategia preventiva de cuarentena, priorizando la protección del resto de colecciones (especialmente aquellas de naturaleza orgánica altamente vulnerables) mientras se evaluaba el tratamiento más adecuado para los cuadernos. Como resultado de esta última medida el biodeterioro se ralentizó, no identificándose cambios sustanciales en el estado de conservación durante las visitas realizadas entre 2024 y 2025.

## 5. Conclusiones

Este análisis permitió evidenciar una afectación generalizada de los bienes estudiados, principalmente vinculada a contaminantes, fuerzas físicas, humedad relativa incorrecta y biodeterioro. Este proceso de deterioro continuará, salvo que se implementen medidas específicas para mitigar los agentes que la afectan. Los resultados evidencian la pertinencia de desarrollar un programa específico de conservación aplicado a cuadernos de campo arqueológicos dentro del marco del plan general de conservación del MMLS.

Actualmente, la colección ha sido registrada documental y fotográficamente, y se viene implementando guardas de primer y segundo nivel, constituyendo una fase inicial de estabilización. El siguiente paso consiste en diseñar lineamientos de intervención diferenciados según las patologías particulares de estos ejemplares.

Este diagnóstico constituye una herramienta técnica fundamental para la creación y diseño de futuros protocolos preventivos asociados a la colección. Asimismo, la documentación generada durante este estudio enriquece la historia material de los cuadernos de campo y representa uno de los primeros acercamientos, en el ámbito nacional, a su análisis tipológico desde la conservación.

---

## Referencias bibliográficas

- Albizuri, L.; Grimoldi, M. & Köller, A. (2022). *Guía Básica sobre Formulación de Fichas de Conservación*. Ministerio de Cultura Argentina. <https://senip.cultura.gob.ar/wp-content/uploads/2022/11/Guia-Basica-sobre-Formulacion-de-Fichas-de-Conservacion.pdf>
- Jiménez, E. y Calderón, W. (2011). *Instructivo para fichas de registro e inventario: Bienes Muebles*. Instituto Nacional de Patrimonio Cultural del Ecuador. <https://downloads.arqueo-ecuatoriana.ec/ayhpwxgv/noticias/publicaciones/INPC-X-InstructivoParaFichasDeRegistroInventarioBienesMuebles.pdf>
- Michalski, S. y Pedersoli, J. (2016). *El método ABC*. Universidad Nacional de La Plata. [https://www.iccrom.org/sites/default/files/publications/2024-02/abc\\_method\\_spanish\\_feb\\_2024.pdf](https://www.iccrom.org/sites/default/files/publications/2024-02/abc_method_spanish_feb_2024.pdf)
- NEWMEDIA UFM. (28 de abril de 2022). *Semana de preservación de libros y documentos | UFM Talk* [Archivo de Video]. <https://www.youtube.com/live/uJcl3d5LNVs>
- Pedersoli, J.; Antomarchi, C y Michalski, S. (2017). *Guía de gestión de riesgos para el patrimonio museológico*. International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property. <https://www.iber museos.org/recursos/publicaciones/guia-de-gestao-de-riscos-para-o-patrimonio-museologico/>
- Ravines, R. (1977). Prácticas Funerarias en Ancón (Primera Parte). *Revista del Museo Nacional*. (43), 327-398. <https://repositorio.cultura.gob.pe/handle/CULTURA/797>
- Trinkley, M. (1988). The Preservation of Archaeological Field Records: Is there a Future for the Past. *Chicora Foundation Research Series*, (19), 49-65. <https://www.chicora.org/pdfs/RS19%20-%20Ethics%20compressed.pdf>
- Waller, R. (1994). Conservation risk assessment: a strategy for managing resources for preventive conservation. *Studies In Conservation*, 39(2), 12-16. <https://doi.org/10.1179/sic.1994.39.supplement-2.12>



# F ILOSOFÍA





# **La objetividad de la ciencia vista desde el realismo científico activo de Hasok Chang**

Scientific objectivity from the  
perspective of Hasok Chang's active  
scientific realism

**Linda Velásquez Monzón**

[linda.velasquez@unmsm.edu.pe](mailto:linda.velasquez@unmsm.edu.pe)

<https://orcid.org/0009-0002-5003-3567>



Trabajo presentado para el curso “Seminario de epistemología”  
dictado por el Dr. Richard Orozco en el semestre 2025-II



<https://doi.org/10.30920/azul.v2.n2.7>



## RESUMEN

El presente ensayo analiza la propuesta del realismo científico activo de H. Chang como alternativa a las concepciones tradicionales sobre el progreso y la objetividad científica. Frente a modelos realistas o instrumentalistas centrados en la verdad, Chang desplaza la pregunta hacia las condiciones bajo las cuales una práctica científica genera corrección y aprendizaje. A partir del estudio de la revolución química, cuestiona la idea de sustitución racional entre teorías: el abandono del flogisto y la adopción de la teoría de Lavoisier no se explican por su superioridad empírica, sino por valores epistémicos situados y decisiones comunitarias. El pluralismo metodológico de Chang permite entender el progreso como coexistencia e interacción de sistemas de práctica, en lugar de monismo explicativo. La discusión con el realismo estructural epistémico muestra que incluso las estructuras científicas dependen de mediaciones conceptuales. Finalmente, el ensayo propone una noción de objetividad redefinida, basada en intersubjetividad, historicidad y experimentación: la ciencia no accede a verdades metafísicas fijas, sino que estabiliza representaciones operativas mediante prácticas normativas con capacidad de control y corrección sobre el mundo.

**Palabras clave:** pluralismo científico, racionalidad, realismo científico activo, coherencia progresiva, objetividad

## ABSTRACT

This essay analyzes H. Chang's proposal of active scientific realism as an alternative to traditional conceptions of scientific progress and objectivity. Against realist and instrumentalist models centered on truth, Chang shifts the focus toward the conditions under which scientific practices generate correctness and learning. Through the study of the Chemical Revolution, he challenges the idea of rational theory replacement: the abandonment of phlogiston and the adoption of Lavoisier's theory cannot be explained solely by empirical superiority, but rather by situated epistemic values and communal decisions. Chang's methodological

---

pluralism allows scientific progress to be understood as the coexistence and interaction of systems of practice instead of a monistic explanatory model. The discussion with epistemic structural realism shows that even scientific structures depend on conceptual mediations. Finally, the essay proposes a redefined notion of objectivity based on intersubjectivity, historicity, and experimentation: science does not access fixed metaphysical truths but rather stabilizes operational representations through normative practices capable of controlling and correcting our understanding of the world.

**Keywords:** scientific pluralism; rationality; active scientific realism; progressive coherence; objectivity.

## 1. Introducción

El propósito del presente ensayo es explicitar la propuesta del realismo científico activo de H. Chang. La novedad de dicha propuesta radica en su punto de partida: en lugar de centrarse en el debate clásico entre realismo e instrumentalismo, Chang orienta su investigación alrededor de la cuestión del progreso científico. Desde esta perspectiva, la ciencia no aparece simplemente como un cuerpo teórico coherente y falsable, sino como un conjunto de prácticas humanas orientadas a producir corrección dentro de sistemas normativos específicos.

Este desplazamiento conceptual cobra relevancia porque reconfigura una disputa epistemológica del siglo XX que oscilaba entre visiones de la ciencia como “ojo de Dios” y lecturas relativistas que la reducían a una práctica entre otras. Además, la complejidad de este debate depende del campo científico considerado: no es lo mismo discutir criterios de verdad en matemáticas que en química o ciencias sociales, donde los mecanismos de estabilización epistémica difieren.

Aunque intentos previos de repensar la ciencia a partir de su historia — como los de Kuhn— allanaron este camino, Chang se distancia conceptual y metodológicamente de ellos. Adopta la idea de inconmensurabilidad metodológica (falta de estándares compartidos para evaluar teorías rivales), en

lugar de la inconmensurabilidad semántica kuhniana (cambios de significado histórico de los términos).

Para Kuhn (1957), la ciencia normal progresa únicamente en sentido local —resolviendo rompecabezas dentro de un marco conceptual aceptado— y el progreso “mayor” aparece cuando ese marco entra en crisis y es reemplazado por otro durante una revolución científica; Chang propone entenderlo como interacción y coexistencia de sistemas de práctica que producen conocimiento en paralelo.

El análisis de la llamada Revolución química ilustra esta diferencia: donde Kuhn vería una inconmensurabilidad conceptual —la victoria del oxígeno sobre el flogisto—, Chang identifica la persistencia operativa del flogisto como un sistema de práctica epistémicamente fértil, incluso tras su aparente derrota teórica.

Entonces, la pregunta que orienta este trabajo es cómo entender la objetividad científica sin recurrir a esencialismos metafísicos ni relativismos sociológicos. La tesis que se defiende es que la objetividad de la ciencia, vista desde el realismo científico activo de H. Chang, se construye y es resultado de una historia de competencia teórica, negociación y estabilización en la práctica.

## 2. ¿Qué significa decir que el agua es $H_2O$ ? La discusión de Hasok Chang

Cuando se dice que el agua es  $H_2O$ , no se está describiendo una correspondencia eterna entre un nombre y lo nombrado, sino una forma particular de designar un existente —el agua— dentro de un sistema de referencia específico: el de la química moderna. Esta denominación no siempre fue así: en algún momento se la concibió como HO, lo que recuerda que los nombres científicos no son inmutables, sino que responden a marcos de conocimiento en constante transformación. En ese sentido, decir que el agua es  $H_2O$  no es un acto arbitrario, pues obedece a un lenguaje especializado con pretensiones explicativas y sistemáticas, distinto del lenguaje ordinario en el que simplemente se habla de “agua”.

---

El léxico científico, sin embargo, no agota todas las formas de aproximarse a la realidad, sino que constituye solo una de ellas. El hecho de que la denominación H<sub>2</sub>O sea hoy la más extendida responde a la centralidad de la ciencia en la sociedad, pero esto no significa que sea la única válida. Más bien, la utilidad de esta designación depende del contexto y de los fines que se persigan: no se nombra al agua como H<sub>2</sub>O en una conversación cotidiana, aunque sí se hace en una explicación científica. Así, el problema no solo es lingüístico, sino también epistemológico.

Como demuestra Chang (2012), el “descubrimiento” del agua como H<sub>2</sub>O no fue inevitable, ya que durante el siglo XVIII había una competencia de teorías científicas —las cuales eran alternativas coherentes y productivas— que buscaban explicar los fenómenos de la composición y transformación del agua.

Esto le permite criticar la idea comúnmente aceptada de que la revolución química fue plenamente racional y replantear qué significa racionalidad en ciencia, entendida como toma de decisiones adecuada dadas creencias, normas comunitarias y fines instrumentales:

1. En primer lugar, la racionalidad no es una cuestión de verdad; más bien, la racionalidad tiene que ver con buenas formas de formular juicios y decisiones, dadas las cosas que uno sabe o cree en ese momento. Hasta los juicios más racionales bien pueden desviarse ampliamente de la verdad última (si es que existe tal cosa) debido a las limitaciones de aquello con lo que se cuenta.
2. En segundo lugar, el pensamiento o el discurso racional siguen ciertas reglas o métodos que son acordados dentro de la comunidad relevante, en la medida en que exista deliberación consciente.
3. En tercer lugar, la condición mínima de racionalidad es instrumental: al menos, una acción racional debe ya sea lograr algún propósito declarado del agente, o al menos ser intencionada por el agente como contribución hacia dicho propósito. (Chang, 2012, p. 51)

Desde ahí, se puede inferir que Chang no concibe el progreso científico como resultado de un tribunal epistémico universal —la Razón— que dictamina cuál teoría es correcta, sino como el efecto de racionalidades prácticas situadas que operan dentro de sistemas de práctica concretos. Esto permite explicar por qué la teoría de Lavoisier pudo imponerse sin haber sido plenamente justificada: su adopción no responde a una razón trascendental, sino a criterios de racionalidad interna vinculados a fines, recursos y normativas propias de su contexto científico.

La pregunta por la producción del progreso científico es central en la discusión de Chang, pues a diferencia de posturas realistas ingenuas o metafísicas —e incluso de las instrumentalistas que giran obsesivamente alrededor del problema de la verdad—, a Chang le importa más entender qué hace que una práctica sea epistémicamente fructífera y bajo qué condiciones una comunidad considera racional adoptar o abandonar un sistema de investigación. Es decir, desplaza la cuestión desde “¿las teorías se acercan a la verdad?” hacia “¿cómo y por qué ciertos sistemas de práctica generan corrección y logran estabilidad en el tiempo?”.

En su análisis, el progreso científico no se explica por convergencia hacia una descripción única del mundo, sino por la interacción histórica entre racionalidades situadas: decisiones, criterios, instrumentos, normas y propósitos que operan dentro de prácticas concretas. Que una teoría triunfe —como la de Lavoisier sobre el flogisto— no es evidencia de que fuera más verdadera en sentido metafísico, sino de que fue considerada más racional bajo los estándares vigentes y que su adopción permitió resolver problemas, reorganizar métodos y articular nuevas formas de control experimental.

De este modo, Chang sustituye el núcleo tradicional de la epistemología —la verdad como correspondencia o la verdad como utilidad— por una pregunta genuinamente normativa: ¿cuándo una práctica merece ser considerada racional y, por ende, digna de sostenerse y cultivarse? Aquí es donde su noción

---

de racionalidad —y no de “razón”— se vuelve fundamental: no hay tribunal epistémico universal, sino criterios internos que operan dentro de sistemas de práctica plurales.

### 3. El desafío del realismo estructural epistémico (REE):

Podría objetarse que hacer depender la significación de la expresión “el agua es  $H_2O$ ” de un ámbito lingüístico o epistémico implicaría relativizar el conocimiento científico, con lo cual la pretensión de objetividad quedaría en cuestión. Frente a ello, el realismo estructural epistémico (REE) ofrece una vía intermedia: no sostiene que la fórmula sea una mera convención lingüística, pero tampoco afirma que se accede a la esencia última del agua. Más bien, el REE sostiene que la afirmación “el agua es  $H_2O$ ” es objetiva en la medida en que representa correctamente la estructura relacional que las mejores teorías captan del fenómeno, aunque no se pueda conocer la naturaleza intrínseca que subyace a dicha estructura.

En lugar de afirmar que la composición molecular del agua es una propiedad metafísica plenamente accesible, el REE argumenta que lo que se preserva y se conoce es la estructura formal —las relaciones cuantificadas entre elementos— y no la naturaleza ontológica profunda de los constituyentes.

Una de las lecturas contemporáneas más accesibles de esta posición en castellano ha sido desarrollada por Bruno Borge (2018), quien explora el potencial del REE como alternativa entre el realismo metafísico fuerte y el empirismo antirrealista. Una idea central en su formulación es el Postulado de Restricción Epistémica (PRE), según el cual “el conocimiento que nos proveen las teorías es solamente acerca de la *estructura* que instancian las entidades inobservables, jamás acerca de su *naturaleza*” (Borge, 2018, p. 448). De allí se sigue que lo que la ciencia aporta como objetividad no es acceso a las cosas en sí, sino captura estable de relaciones estructurales que sobreviven a revisiones teóricas y permiten explicar, predecir y manipular fenómenos.

En este sentido, desde el realismo estructural epistémico, la denominación  $H_2O$  no se reduce a una convención arbitraria: funciona como un enunciado objetivamente válido en la medida en que captura una estructura relacional que puede corroborarse empíricamente y reproducirse experimentalmente. Así, que el agua fuera designada inicialmente como HO y luego como  $H_2O$  no se interpreta como mera contingencia lingüística, sino como una mejora estructural del conocimiento: el paso de una representación parcial a una caracterización más adecuada de las relaciones entre componentes.

En este marco, sostener que “el agua es  $H_2O$ ” depende exclusivamente de un contexto lingüístico parecería trivializar la capacidad de la ciencia para estabilizar estructuras explicativas robustas que trascienden el momento histórico de su formulación. Para el REE, lo que la ciencia descubre no es la naturaleza íntima de las entidades, sino patrones estructurales que pueden mantenerse a través de cambios teóricos, y es esa estabilidad relacional lo que justifica hablar de objetividad sin recaer en esencialismo metafísico.

#### **4. Mediación conceptual y lenguaje científico**

El planteamiento del REE, no obstante, pasa por alto una dificultad importante: incluso aquello que denominado “estructura” se encuentra mediado por formas históricas de conceptualizar, modelar y operar con el mundo. Decir que el agua es  $H_2O$  equivale a formular una representación estructural dentro del marco teórico y experimental de la química moderna, antes que a un acceso directo a una supuesta estructura ontológica subyacente. Es precisamente esta mediación la que el REE tiende a subestimar al considerar que la estabilidad estructural captada por la ciencia puede establecerse con independencia de los modos mediante los cuales se la formula.

En otras palabras, la fórmula  $H_2O$  no figura en el mundo como una estructura pura a la espera de ser descubierta; emerge de un entramado de teorías, instrumentos, mediciones y convenciones que hacen posible la estabilización de cierta descripción estructural. Reconocer este punto preserva el valor epistémico

---

---

de la noción de estructura, pero sitúa su validez en relación con los sistemas de práctica que la producen. Desde esta perspectiva, la supuesta continuidad estructural —que el REE adopta como criterio de objetividad— aparece como el resultado de genealogías conceptuales, más que como un rasgo intrínseco del mundo captado sin condicionamientos.

Así, afirmar que “el agua es H<sub>2</sub>O” solo expresa progresión epistémica si se aceptan previamente las normas del sistema de práctica químico, que decide qué cuenta como estructura relevante y en qué condiciones dicha descripción es correcta. Esto desestabiliza la pretensión del REE de que la verdad estructural trasciende los marcos conceptuales e históricos: aquello que se preserva como estructura depende de prácticas normadas que podrían haber sido distintas (como lo muestra Chang con el flogisto y la electroquímica).

Ahora bien, cabe resaltar que reconocer la dependencia contextual del enunciado “el agua es H<sub>2</sub>O” no implica caer en el relativismo ni negar la eficacia del conocimiento científico, sino más bien entender su alcance y su función. La verdad científica opera dentro de un juego de lenguaje que tiene criterios de corrección propios, distintos de los del lenguaje ordinario o poético, por ejemplo. Así, el valor de la expresión “el agua es H<sub>2</sub>O” no reside en su correspondencia atemporal con un ente fijo, sino en su capacidad de ofrecer una descripción coherente y funcional dentro del marco de la ciencia moderna.

Más aún, Chang (2012) distingue claramente entre pluralismo y relativismo: no son lo mismo. Mientras que el relativismo implica una retirada —al menos parcial— del juicio y del compromiso, el pluralismo exige exactamente lo contrario: implica involucrarse activamente con posiciones rivales y sostener su coexistencia productiva. El pluralismo no dice “todo vale”, sino “muchas cosas valen”; su punto central no es la indiferencia ante alternativas, sino la demanda de que existan y se cultiven múltiples sistemas de práctica (p. 261).

Por eso, a diferencia del relativismo —que puede coexistir cómodamente con un estado de uniformidad si nadie busca alternativas—, el pluralismo adopta

una postura explícita contra el absolutismo. En un marco pluralista, un sistema de práctica que intente negar legitimidad a otros tendría que ser restringido, del mismo modo que una sociedad libre debe limitar actores que amenazan la libertad ajena. De este modo, Chang convierte el pluralismo en un programa normativo, no en pasiva tolerancia: la ciencia progresa no neutralizando desacuerdos, sino haciendo coexistir y trabajar juntos sistemas distintos que se corrigen, desafían y enriquecen mutuamente (Chang, 2012, p. 261).

En este sentido, Chang menciona que su afirmación sobre la verdad parte de cómo entender la relación entre verdad y éxito. Sin embargo, se aleja tanto de las concepciones realistas como pragmatistas en el sentido de que no infiere la verdad a partir del éxito —el argumento realista del no milagro— ni tampoco admite que todo lo que tiene éxito es verdadero. De hecho, dice Chang (2012): “la verdad tal como la concibo significa corrección tal como es juzgada dentro de un sistema específico de práctica, y la decisión de adoptar un sistema de práctica está determinada por su grado de éxito” (p. 214).

Bajo este marco, se considera que reconocer que todo conocimiento está mediado por prácticas, fines y formas de vida no debilita su fuerza epistémica, sino que invita a asumir una responsabilidad interpretativa frente a los modos en que se dice y se entiende lo que es el mundo. En última instancia, lo que el análisis filosófico pone en cuestión no es la veracidad empírica de la fórmula, sino la pretensión de universalidad y neutralidad del lenguaje científico. Por consiguiente, se eligen sistemas porque funcionan, pero se juzga la verdad dentro de dichos, conforme a sus propias normas, no por su eficacia instrumental. Este proceso conlleva a explicar otra noción importante como lo es la coherencia progresiva.

## **5. La coherencia progresiva en la práctica científica**

Las objeciones en torno al relativismo y la posibilidad de la arbitrariedad de la ciencia en caso de que deje de lado la verdad entendida como correspondencia pueden ser respondidas con la afirmación de que la práctica científica supone una

---

---

coherencia progresiva. Esto quiere decir que no se trata de que el mundo dependa de unos sujetos que, o lo constituyen mediante procesos mentales oscuros, o que lo construyen a partir de un procedimiento meramente convencional.

En la tradición de la filosofía analítica del siglo XX, las críticas a una concepción representacionista de la mente son numerosas. Por ejemplo, Gilbert Ryle, en *The Concept of Mind*, formula su conocida crítica al dualismo cartesiano mediante la metáfora del “fantasma en la máquina”. Según Ryle (1949), la idea de que la mente es una entidad interna, privada y causalmente separada del comportamiento corporal constituye un error categorial, en la medida en que trata los predicados mentales como si refirieran a un objeto oculto que produce acciones. Frente a ello, Ryle sostiene que hablar de la mente no implica postular entidades internas, sino atribuir disposiciones, habilidades y competencias que se manifiestan en la conducta inteligente. En este sentido, su propuesta disposicional no reduce lo mental a meras regularidades conductuales, sino que entiende los conceptos mentales como criterios normativos mediante los cuales se describe y evalúa el desempeño de los agentes.

Ahora bien, donde Ryle desmantela el lugar ontológico de la mente interior, Richard Rorty desmantela la función epistemológica de la mente como instancia que representa fielmente y justifica el conocimiento. Empleando la metáfora de la mente como espejo de la naturaleza, critica la idea de que conocer consista en producir representaciones internas que correspondan con la realidad.

Para Rorty, esta imagen heredada del empirismo supone que la mente opera como un receptor pasivo de contenidos que debe compararse con el mundo externo; tal concepción es —argumenta— una ilusión fundacional de la epistemología moderna. Frente a esto, su propuesta era mucho más radical, pues la justificación del conocimiento no puede seguir fundamentándose en la imagen mente-espejo: tiene que ser reemplazada por una concepción conversacional y hermenéutica, en la que el conocimiento es construido como una práctica social (Rorty, 1989).

Sin embargo, se considera que la propuesta de Richard Rorty, al menos desde el ámbito de la epistemología, plantea dificultades significativas. La principal radica en el desplazamiento del “mundo externo” como instancia relevante. Esta objeción ya había sido formulada por Hilary Putnam (1992), quien advertía una deriva hacia un relativismo lingüístico fuerte, con la consiguiente erosión de los criterios que permiten distinguir entre creencias mejor o peor justificadas, así como de la idea de que las prácticas pueden ser corregidas por los hechos. Tal corrección remite a su confrontación con fenómenos que mantienen cierta independencia respecto de las descripciones. En este marco, la práctica científica aparece atravesada por una tensión persistente entre la elaboración conceptual y la resistencia del mundo.

A esto, Chang (2012) lo denomina coherencia progresiva: un proceso que no se agota en el plano discursivo, aunque reconoce en él un componente indispensable, en tanto toda práctica científica supone —o tendría que suponer— instancias de deliberación dentro de la comunidad científica. En este sentido, la ciencia se configura como un espacio de ajuste continuo entre prácticas epistémicas y fenómenos, en el que los marcos teóricos se modulan en función de las resistencias y respuestas que ofrece la realidad. Así, instrumentos, mediciones y teorías adquieren pertinencia en la medida en que logran articularse coherentemente con los fenómenos, sin clausurar su sentido.

Por tanto, la coherencia progresiva involucra un proceso abierto donde el conocimiento científico se construye en lucha con el mundo, no como una imposición sino como una búsqueda continua de ajuste y sentido. En este sentido, que distintos grupos conceptualicen “agua” de manera distinta no destruye la objetividad, sino que muestra cómo esta se negocia y estabiliza.

En el caso propiamente del abandono del flogisto y la aceptación tardía de la teoría de Lavoisier como el paradigma dominante, se puede decir que el desarrollo de la coherencia progresiva de alguna u otra forma fue llevado a cabo aunque con algunas dificultades, pues el factor social y político contribuyó de manera importante a su estabilidad por encima del flogisto. Chang (2012) menciona,

---

---

por ejemplo, que se distribuyeron libros con la nueva química de Lavoisier y la divulgación mediante la exposición de experimentos frente al público con el propósito de probar su veracidad. En otras palabras, no había una suficiente justificación racional para abandonar el flogisto, ya que ambas teorías presentaban limitaciones de acuerdo con los objetivos que se trazaban.

Al respecto, tales limitaciones revelan algo epistemológicamente decisivo para Chang: cada marco teórico era suficientemente robusto para producir conocimiento y, al mismo tiempo, suficientemente incompleto para requerir nuevas mediaciones conceptuales. Por ejemplo, la teoría de Lavoisier no ofrecía una respuesta satisfactoria al llamado “problema de la distancia” en electroquímica, lo que ponía en duda que la electrólisis fuera una simple descomposición de moléculas unitarias de agua. El hecho de que este problema emergiera dentro de un marco considerado exitoso muestra que el progreso científico no es descubrimiento lineal de estructuras ya dadas, sino transformación interna de prácticas y categorías.

Del mismo modo, la teoría del flogisto no era un residuo irracional sino un marco alternativo con capacidad explicativa dentro de su propio sistema, aunque incapaz de dar cuenta de fenómenos químicos ligados a composición ponderada y conservación de masa. Para Chang, lo relevante no es simplemente que ambas teorías “fallaran”, sino que sus fallos eran específicos a sus estilos de razonamiento, y esos límites solo se hicieron visibles cuando emergieron nuevas prácticas experimentales —por ejemplo, la medición precisa de gases, los aparatos voltaicos o las técnicas electroquímicas.

La diferencia en términos de racionalidad no se reduce a que cada teoría “pensara algo distinto” sobre el oxígeno, sino a que cada una operaba dentro de un esquema ontológico propio que hacía inteligibles distintos fenómenos y descartaba otros. En la teoría del flogisto, el “oxígeno” no era un elemento, sino un aire depurado cuyo papel explicativo dependía de la noción de flogisto: una sustancia hipotética que se perdía durante la combustión.

Desde este marco, hablar de aire desfogisticado era coherente, y permitía dar sentido a procesos como la calcinación o la combustión. Por el contrario, bajo la teoría lavoisieriana, el oxígeno no era una modificación del aire, sino una entidad elemental capaz de combinarse con otras sustancias para formar compuestos. Esta ontología no solo reordenaba conceptos previos, sino que redefinía qué contaba como evidencia, qué experimentos eran relevantes y qué resultados tenían autoridad interpretativa.

Chang (2012) considera que una mirada pluralista, *active normative epistemic pluralism*, en la ciencia es mucho más beneficiosa que la explicación monista propia del proyecto moderno —caracterizado por la búsqueda de una descripción única, verdadera y definitiva de la naturaleza. Según Chang, el problema del monismo no es solo epistemológico, sino teleológico: presupone que lo que la ciencia debería lograr es una única imagen coherente del mundo, cuando en realidad lo que se requiere de la ciencia es que proporcione explicaciones y herramientas que sirvan para los fines que se persiguen. La unidad conceptual no es un fin en sí mismo, y asumirlo como tal confunde medios con propósitos.

En contraste, Chang sostiene que los fines de la ciencia se satisfacen mejor cuando se cultivan múltiples sistemas de práctica en interacción, dado que cada uno incorpora modos específicos de captar, manipular y estabilizar aspectos del mundo. Su pluralismo excede una constatación descriptiva de la diversidad científica y también se distancia de una mera exhortación a la tolerancia teórica; se trata, más bien, de un programa normativo que promueve activamente la coexistencia, interacción y sostenimiento de diversas prácticas epistémicas. De su colaboración, conflicto y articulación emergen formas más robustas de conocimiento. En este sentido, constituye un compromiso de acción —un proyecto de “cultivar las otras 99 flores”, como él mismo sugiere (Chang, 2012, p. 260).

Lejos de ser una mera tesis filosófica, este planteamiento encuentra apoyo en investigaciones recientes en ciencias cognitivas, donde se pone en evidencia que incluso nociones químicas aparentemente estables, como “agua = H<sub>2</sub>O”, varían

---

---

en su contenido conceptual según los propósitos y contextos de uso (Mazzuca, Arcovito, Falcinelli, Fini y Borghi, 2025). Este resultado resulta significativo: muestra que la estabilidad de tales nociones depende de marcos de práctica específicos, lo que refuerza la idea de que la objetividad científica se construye a través de la articulación entre múltiples sistemas, más que mediante la fijación de una única descripción privilegiada.

## **6. La objetividad de la ciencia vista desde el realismo científico activo**

El pluralismo epistémico activo implica que el progreso científico no consiste en reemplazar marcos teóricos rivales por una teoría verdadera, sino en sostener y hacer converger múltiples modos de indagación que produzcan corrección y control sobre el mundo. Esta visión permite entender la objetividad científica no como correspondencia con una realidad metafísica única o continuidad de estructuras, sino como resultado histórico de interacción y estabilización entre sistemas de práctica normados.

Ahora bien, la coherencia progresiva forma parte de una comprensión más amplia de cómo se desarrolla la actividad científica. Esta es la propuesta central del trabajo de Chang, el realismo científico activo, el cual, a diferencia de otras posturas realistas e instrumentales, no se pregunta tanto por la verdad o validez de las teorías científicas. Más bien, el problema central al que intenta dar respuesta es el del progreso de la ciencia.

Propiamente, el realismo científico activo sostiene que “la ciencia debería esforzarse por maximizar nuestro contacto con la realidad y nuestro aprendizaje acerca de ella” (Chang, 2012, p. 205). Se trata, pues, de una doctrina normativa en tanto que reconoce y recupera aquello que ha sido efectivamente valioso en las normas que han guiado el quehacer científico y, además, no se limita a describirlo, sino que lo toma como ideal a reforzar, clarificar y proyectar hacia el modo en que la ciencia debería operar en adelante.

En una evaluación epistémica normativa no basta con describir cómo los científicos toman decisiones; la cuestión relevante es si esas decisiones efectivamente contribuyen a mejorar el conocimiento. Desde esta perspectiva, el único criterio último para preferir un sistema de práctica sobre otro es su éxito: se elige correctamente cuando esa elección maximiza la capacidad de lograr lo que se considera valioso. Sin embargo, “éxito” es un término vacío si no se aclara su contenido, pues remite simplemente a la consecución de aquello que se desea. Así, la eficacia epistémica de un sistema de práctica no puede significar otra cosa que su capacidad para realizar distintos valores epistémicos (Chang, 2012, p. 207).

A este punto, el asunto de los valores epistémicos es relevante, pues considerarlos como una de las variables decisivas al momento de elegir una teoría sobre otra permite comprender, en este caso, por qué se prefirió optar por la teoría de Lavoisier a pesar de que su coherencia interna no era tan sólida como se la presupone: “El propio nombre “oxígeno” (generador de ácido) encarna una teoría equivocada sobre la acidez, y la teoría de la combustión de Lavoisier descansaba crucialmente en el concepto de calórico, un fluido imponderable muy parecido al flogisto” (Chang, 2021, p. xvii).

La preferencia por el oxígeno no se explica, entonces, por una supuesta superioridad lógica o empírica incuestionable, sino porque sintonizaba mejor con los valores epistémicos dominantes de la comunidad científica del momento: claridad taxonómica, simplificación conceptual, promesa de unificación entre combustión y respiración, y una narrativa progresista compatible con el espíritu ilustrado. Dicho de otro modo, la elección no fue racional en el sentido de un ajuste obligado a los datos, sino racional en el sentido instrumental que Chang identifica: era percibida como una vía eficaz para cumplir ciertos fines cognitivos y sociales que se consideraban deseables.

Sumado a esto, Chang documenta que el flogisto continuó siendo epistémicamente operativo incluso después de la “victoria” de Lavoisier — permitiendo resolver problemas que la nueva química no podía abordar en ese

---

---

momento— lo cual revela que la transición paradigmática no fue el reemplazo lineal del error por la verdad, sino una reconfiguración de prioridades epistémicas que favoreció a un sistema sin eliminar por completo al otro.

Hasta aquí, lo que Chang obliga a reconocer es que las decisiones teóricas —como la adopción del oxígeno— no se explican por una superioridad empírica inherente, sino por prioridades epistémicas situadas, negociadas dentro de comunidades científicas concretas. Esta constatación suele interpretarse como amenaza a la objetividad: si la ciencia responde a valores, prácticas y contextos, ¿no queda su pretensión de verdad en entredicho?

Un punto esencial en la argumentación es que la integración de una perspectiva histórica y pluralista en la ciencia no obliga necesariamente a abandonar su objetividad. Más bien, invita a repensar su definición clásica, la cual establece la objetividad generalmente a partir de las propiedades del objeto externo a la consciencia. De este modo, se propone una redefinición articulada en tres dimensiones: intersubjetividad, situación y experimentación.

Con intersubjetividad se hace referencia a que la práctica científica se realiza en comunidad, bajo condiciones de publicidad, crítica y revisabilidad, donde los resultados deben poder ser evaluados, replicados y eventualmente corregidos por otros agentes competentes; esto implica que la validez de los enunciados no depende de una perspectiva individual, sino de su resistencia a procesos de escrutinio compartido. Con situación se enfatiza el carácter histórico del cual la ciencia no puede escapar y, por tanto, alerta respecto a cualquier tipo de idealización de la objetividad como criterio último de decisión, pues en tanto situada, la actividad científica se ve con frecuencia comprometida con intereses que escapan al ámbito propiamente académico. Por último, con la experimentación se quiere resaltar que la objetividad en la ciencia no obedece únicamente a acuerdos conceptuales, sino a la eficacia de las herramientas de la ciencia para contrastar las hipótesis con los fenómenos exteriores.

Por tanto, si se vuelve sobre la pregunta acerca de qué quiere decir que el agua sea  $H_2O$ , el rol que la objetividad cumple aquí no es el de garantizar que esa fórmula capture la esencia última e inmutable del agua, sino el de funcionar como punto de estabilización práctica dentro de un entramado comunitario que ha logrado coordinar mediciones, técnicas, instrumentos y formas de descripción.

La objetividad, en este sentido, no sanciona una verdad absoluta, sino que certifica provisionalmente que una forma de representar el fenómeno funciona mejor que sus alternativas dadas ciertas metas epistémicas compartidas. Que se puedan replicar experimentos, producir resultados consistentes y emplear esa fórmula para intervenir eficazmente sobre el mundo (purificar agua, sintetizar compuestos, describir estados físicos, etc.) es lo que otorga peso objetivo a “ $H_2O$ ”, no la supuesta transparencia ontológica del enunciado.

De este modo, afirmar que el agua es  $H_2O$  implica más que describir una propiedad intrínseca: supone estabilizar un modo de relación con ese fenómeno susceptible de verificación pública. La objetividad, así entendida, se configura menos como una correspondencia pasiva con una realidad dada y más como una conquista práctica y siempre provisional, resultado de prácticas de interacción, control experimental y validación comunitaria.

## 7. Conclusiones

El realismo científico activo de Chang permite visibilizar aspectos de la práctica científica que suelen pasar desapercibidos, especialmente debido al prejuicio de que la historia de la ciencia solo puede narrarse “desde dentro”, es decir, como una marcha triunfal de teorías que se corrigen linealmente.

Con esto no se afirma que los productos de la ciencia sean meramente contingentes o equivalentes a narraciones arbitrarias —eso llevaría nuevamente a un relativismo banal que Chang explícitamente rechaza. Lo que se quiere demostrar es que la praxis científica está atravesada por normas, metas, valores

y decisiones colectivas, y que dichos elementos no restan objetividad, sino que constituyen las condiciones mismas bajo las cuales la objetividad se vuelve posible.

De esta manera, la objetividad, en tanto valor epistémico irrenunciable, no debe ser desechada, pero sí redefinida en el marco de una ciencia entendida como actividad normativa y situada, donde la validez de los enunciados depende de la coordinación intersubjetiva, la estabilidad experimental y la capacidad de generar aprendizajes efectivos sobre el mundo.

La objetividad ya no aparece como transparencia inmediata entre teoría y realidad, sino como resultado histórico de prácticas que controlan el error, regulan el desacuerdo y estabilizan representaciones operativas. En este sentido, la contribución de Chang es recordar que la ciencia progresa no porque revele una verdad previa y fija, sino porque refina continuamente las condiciones bajo las cuales algo puede contarse como verdadero.

## Referencias bibliográficas

- Borges, B. (2018). Realismo estructural epistémico, modalidad y leyes de la naturaleza. *THEORIA. Revista de Teoría, Historia y Fundamentos de la Ciencia*, 33(3), 447-468. <https://doi.org/10.1387/theoria.18969>
- Chang, H. (2012). *Is Water H<sub>2</sub>O? Evidence, Realism and Pluralism*. University of Cambridge.
- Kuhn, T. (1957). *La revolución copernicana. La astronomía planetaria en el desarrollo del pensamiento occidental*. Ariel methods.
- Putnam, H. (1992). *Renewing Philosophy*. Harvard University Press.
- Rorty, R. (1989). *La filosofía y el espejo de la naturaleza*. Ediciones Cátedra.
- Ryle, G. (1949). *The Concept of Mind*. University of Chicago Press.
- Mazzuca, C., Arcovito, M., Falcinelli, I., Fini, C., Borghi, A. (2025). Water Is and Is Not H<sub>2</sub>O, Depending on Who You Ask: Conceptualizations of Water Vary Across Chemists and Laypeople. *Cognitive Science*, 49, 1–36. <https://doi.org/10.1086/525632>



# LINGÜÍSTICA





# **Bosque, depredador y mirada: la reescritura del mito del vampiro. El lenguaje simbólico norteamericano en *Twilight* (2008)**

Forest, predator and gaze: the rewriting of the vampire myth. The American language in *Twilight* (2008)

**Tania Carbajal Alvarez**

tania.carbajala@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0009-0008-4299-8602>

**Galilea Iparraguirre Marquina**

galilea.iparraguirrem@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0009-0007-0946-4919>

**Maria Palomino Uchuya**

maria.palominou@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0009-0005-8283-2568>

**Nataly Zapata Zúñiga**

nataly.zapataz@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0009-0009-3215-4315>



Trabajo presentado para el curso “Redacción académica”  
dictado por el Mag. Jhonny Pacheco en el semestre 2025-II



<https://doi.org/10.30920/azul.v2.n.2.8>



## RESUMEN

El cine adolescente norteamericano de inicios del siglo XXI consolidó una estética simbólica que reinterpreta mitos góticos tradicionales bajo una mirada contemporánea. Dentro de este contexto, *Twilight* (2008), dirigida por Catherine Hardwicke, se convirtió en un referente generacional que expresa valores y tensiones de la sociedad estadounidense. La presente investigación tiene por objeto de estudio el análisis del lenguaje simbólico norteamericano representado en la película, y aborda la intersección de temas como el amor imposible, la crisis de identidad adolescente y la naturaleza del deseo. La hipótesis sostiene que *Twilight* (2008) reconfigura los símbolos góticos para expresar valores culturales contemporáneos, transformando los arquetipos del terror en metáforas de libertad individual y miedo al rechazo. Para sustentar este análisis, se emplean la hermenéutica y el análisis de contenido como herramientas principales, recurriendo al marco teórico conformado por el *Diccionario de símbolos* de Cirlot (1992), *Paradigmas para una metaforología* de Blumenberg (2003), *Lo sagrado y lo profano* de Eliade (1981) y *La poética del espacio* de Bachelard (2000). En síntesis, con este trabajo se busca aportar a los estudios sobre la simbología cinematográfica y demostrar la capacidad del cine popular para revelar las estructuras culturales de una sociedad.

**Palabras clave:** simbolismo, cine norteamericano, gótico, metáfora, *Twilight*.

## ABSTRACT

Early 21st-century American teen cinema established a symbolic aesthetic that reinterprets traditional Gothic myths through a contemporary lens. Within this context, *Twilight* (2008), directed by Catherine Hardwicke, became a generational landmark that reflects the values and tensions of U.S. society. The present study focuses on analyzing the American symbolic language represented in the film and examines the intersection of themes such as impossible love, the

adolescent identity crisis, and the nature of desire. The hypothesis argues that *Twilight* (2008) reconfigures Gothic symbols to express contemporary cultural values, transforming horror archetypes into metaphors of individual freedom and fear of rejection. To support this analysis, hermeneutics and content analysis are employed as the main methodological tools, drawing on a theoretical framework that includes Cirlot's *Dictionary of Symbols* (1992), Blumenberg's *Paradigms for a Metaphorology* (2003), Eliade's *The Sacred and the Profane* (1981), and Bachelard's *The Poetics of Space* (2000). In sum, this study seeks to contribute to research on film symbolism and demonstrate the capacity of popular cinema to reveal the cultural structures of a society.

**Keywords:** symbolism, American cinema, gothic, metaphor, *Twilight*.

## 1. Introducción

El análisis del lenguaje simbólico en la cinematografía constituye un eje fundamental para la comprensión de las narrativas culturales contemporáneas. El presente artículo se centra en el lenguaje simbólico norteamericano en *Twilight* (2008). Esta obra cinematográfica fue dirigida por Catherine Hardwicke y basada en la novela homónima de Stephenie Meyer, la cual se erigió como un fenómeno cultural a inicios del siglo XXI. Se caracteriza por la amalgama del género romántico juvenil con la tradición del mito gótico y lo fantástico.

El objeto de estudio de este artículo es la película *Twilight* (2008), examinada bajo la lente de su particular lenguaje simbólico, abordando la compleja intersección de temas como el amor imposible, la crisis de identidad adolescente, la naturaleza del deseo y los dilemas de la moralidad en un universo donde coexisten lo humano y lo sobrenatural. Se observa que el filme establece un marco narrativo definido por la tensión dialéctica entre la naturaleza mortal y la inmortal, la contención del deseo y la consecuente idealización del amor romántico, elementos que configuran el lenguaje simbólico norteamericano inherente a la obra y que resuena con las inquietudes del público adolescente de la época.

Por lo expuesto, el propósito del presente análisis busca mostrar el funcionamiento y los mecanismos del lenguaje simbólico norteamericano en *Twilight* (2008), dado que la construcción psicológica de los personajes se erige como el eje desde el cual se despliegan sus significados culturales. A través de los elementos discursivos y culturales del largometraje se configura una visión simbólica que sostiene las expectativas propias del género romántico-juvenil. Por consiguiente, examinar este engranaje simbólico y sus implicancias permitirá comprender que *Twilight* (2008) no solo reproduce una narrativa amorosa de amplio consumo, sino que articula una representación del amor, la identidad y la otredad que revela tensiones específicas del imaginario estadounidense contemporáneo, a pesar de que el lenguaje simbólico norteamericano ha sido poco estudiado debido a los retos que implica su traducción cultural.

## 2. Estado de la cuestión

El estudio del lenguaje simbólico en la película *Twilight* (2008), así como en su versión literaria, ha proliferado en los últimos años, articulando enfoques lingüísticos, traductológicos y cinematográficos. Entre los antecedentes, destaca la tesis de Nurmaini (2018), “An Analysis of Figurative Language used in Twilight Movie”, que realiza un análisis del lenguaje figurado, identificando las metáforas y símbolos que estructuran el discurso fílmico en *Twilight* (2008), debido a que muchas de las expresiones remiten a ideas más amplias como el amor prohibido, el peligro, la otredad o la identidad. En este estudio se analizan diálogos y escenas específicas mediante un enfoque descriptivo-cualitativo, clasificando los tipos de lenguaje figurado y evidenciando que dichos recursos intensifican la carga emocional del relato.

Complementariamente, el artículo de Ningtyas et al. (2021), “Translation strategies and quality of metaphor in «Twilight» novel by Stephanie Meyer”, es útil para observar la recepción intercultural de la obra al estudiar la traducción de metáforas en la novela. Este artículo analiza un corpus de metáforas del texto original y sus traducciones mediante modelos traductológicos, identificando

estrategias como la equivalencia y la adaptación, y concluyendo que existen variaciones en la conservación del sentido figurado; no obstante, se limita al plano textual y no aborda la dimensión audiovisual ni simbólica del filme, lo que marca una diferencia con el presente análisis. La tesis de Cañizares (1992), “El lenguaje del cine: de Semiología del discurso fílmico”, ofrece una base fundamental para el análisis del discurso audiovisual y la construcción simbólica, perspectiva reforzada por la tesis de Soto (2017), “Estética y lenguaje en la metáfora cinematográfica”, que analiza el recurso de la metáfora visual y discursiva.

Ambos estudios desarrollan un enfoque semiótico del cine y explican cómo los elementos visuales y narrativos construyen significado más allá de lo literal; sin embargo, presentan un tratamiento general del lenguaje cinematográfico y no se centran en un caso específico, como *Twilight*, ni en su contexto cultural, como sí lo hace el presente artículo, en el que se analizan las escenas del largometraje con mayor profundidad.

Finalmente, el artículo de Ávila-Cabrera (2015), “Propuesta de modelo de análisis de lenguaje ofensivo y tabú en la subtitulación”, aporta un modelo para examinar cómo se modulan los símbolos culturales norteamericanos en la traducción audiovisual. Este trabajo propone un modelo metodológico aplicado a subtítulos, mostrando procesos de adaptación cultural del lenguaje; sin embargo, no examina el funcionamiento interno del lenguaje simbólico dentro de la narrativa fílmica, lo cual constituye el eje del presente estudio.

### 3. Marco teórico

La presente investigación se sustenta en un abordaje interdisciplinario que permite desentrañar la complejidad simbólica de la reescritura del mito del vampiro en la contemporaneidad. Para ello es necesario establecer un aparato conceptual que transite desde la estructura del lenguaje simbólico hasta la fenomenología del espacio y la configuración de los paradigmas imaginarios. El análisis no se limita a la descripción formal de la obra cinematográfica, sino

---

que busca comprender la profundidad semántica de sus elementos a través de cuatro ejes fundamentales: la dialéctica de lo sagrado, la poética del espacio habitado, la función orientadora de la metaforología y la naturaleza polivalente del símbolo animal. A continuación, se desarrollan los conceptos clave que guiarán el estudio.

### 3.1. El lenguaje simbólico

El lenguaje simbólico, según Cirlot (1992), es un sistema de conocimiento que permite que cada objeto, forma o zona del espacio posea un significado más allá de su apariencia física. El autor sostiene que la interacción de estos elementos no es aleatoria, sino que crea una «sintaxis simbólica» (p. 46), la cual funciona como un tratado de ciencias humanistas que conecta la realidad visible con estructuras de sentido más profundas.

Este lenguaje se fundamenta en la analogía universal, lo que implica que el símbolo no es una construcción arbitraria, sino una forma de descubrir las correspondencias que existen entre todos los niveles de la realidad. En este sentido, Cirlot (1992) plantea que el símbolo es una estructura compleja de significaciones que permite unir lo sensible con lo inteligible, otorgando un valor polivalente a los elementos que pueblan el mundo.

### 3.2. Lo sagrado y lo profano

Según Eliade (1981), lo sagrado y lo profano representan dos modos de ser en el mundo. Mientras que lo profano es la experiencia lineal, homogénea y cotidiana de la realidad, lo sagrado constituye una ruptura de esa homogeneidad. El concepto central es la hierofanía, que es la manifestación de algo «totalmente diferente» (p. 44), a través de un objeto del mundo habitual. Para Eliade, lo sagrado posee una realidad absoluta y es fuente de significación; por lo tanto, cuando un ser o espacio se sacraliza, deja de ser meramente físico para convertirse en un centro de poder y sentido.

### 3.3. La metaforología

La metaforología es la disciplina propuesta por Blumenberg (2003) que estudia las metáforas absolutas. Estas son imágenes que no pueden ser traducidas o reducidas completamente a conceptos lógico-rationales, pero que son esenciales para la existencia humana. Las metáforas absolutas funcionan como “paradigmas” que dan respuesta a las preguntas últimas del hombre que la razón no puede contestar. En este sentido, la metaforología analiza cómo estas imágenes proporcionan una estructura de orientación en el mundo y sirven de base para el pensamiento teórico.

### 3.4. El espacio poético

Para Bachelard (1965), el espacio no es un receptáculo geométrico vacío, sino una entidad cargada de valores imaginarios y afectivos. El espacio poético es aquel que «es vivido, no en su positividad, sino con todas las parcialidades de la imaginación» (p. 22). Es decir, el espacio es también soñado, donde la imaginación proyecta la interioridad del sujeto.

Conceptos como la inmensidad íntima sugieren que los espacios exteriores (como la naturaleza) pueden resonar con la profundidad del alma, permitiendo que el individuo se encuentre consigo mismo. La poética del espacio estudia, pues, la fenomenología de la imaginación aplicada a los lugares que habitamos o transitamos.

### 3.5. El símbolo

De acuerdo con Cirlot (1992), se establece que el símbolo es una realidad dinámica y polivalente. A diferencia de la alegoría, que tiene una correspondencia fija, el símbolo es una síntesis de contrarios que vincula el mundo físico con el espiritual. Para Cirlot, todo objeto en el cosmos es susceptible de ser símbolo en la medida en que refleja una ley universal o un arquetipo. El símbolo no solo “representa” algo, sino que “es” una manifestación de fuerzas invisibles

que actúan en la psique humana y en la estructura del universo. En este sentido, Cirlot plantea que el símbolo es una estructura compleja de significaciones que permite unir lo sensible con lo inteligible, otorgando un valor polisémico a los elementos que pueblan el mundo.

#### 4. Metodología

El presente artículo aborda la codificación y decodificación de símbolos culturales en la narrativa cinematográfica *Twilight* (2008), abordando temas como el amor, el deseo y la inmortalidad para reflejar las tensiones y los valores contemporáneos. La unidad de análisis se establece de forma exclusiva en el largometraje dirigido por Catherine Hardwicke, que constituye la totalidad de la obra fílmica, el corpus de análisis. Para la interpretación de este universo simbólico, los principales instrumentos metodológicos son la hermenéutica y el análisis de contenido. La película se inscribe en la intersección del género fílmico juvenil-fantástico y el ámbito sociocultural norteamericano de finales de la década de 2000.

El artículo se construye mediante la hipótesis de que en *Twilight* (2008) se reconfiguran los símbolos góticos para expresar valores culturales contemporáneos, transformando los arquetipos del terror en metáforas de libertad individual y miedo al rechazo. Este fenómeno se manifiesta a través de un proceso de reconfiguración semántica de los símbolos góticos tradicionales. El enfoque de esta investigación es de tipo cualitativo, puesto que con este artículo se busca profundizar los significados simbólicos dentro de nuestro objeto de estudio, además del uso neto de fuentes escritas para la recolección de nuestras citas e información.

El eje temático del presente artículo se centra en el lenguaje simbólico norteamericano en *Twilight* (2008), y delimita el estudio a la reconfiguración de códigos góticos, tradicionalmente asociados a la oscuridad, la sangre y la inmortalidad, como metáforas culturales de la contención del deseo y la idealización del sacrificio amoroso en el contexto juvenil.

Esta investigación se trata de un caso típico, puesto que la película no es un fenómeno inusual ni aislado, sino que forma parte de una tendencia cultural amplia de producciones juveniles norteamericanas. Se ha seleccionado como objeto de estudio el filme *Twilight* (2008) cuya elección radica en su impacto cultural en el público joven, sirviendo como un referente clave para la audiencia norteamericana. Dado que el largometraje, por su carácter fantástico, presenta una alta cantidad simbólica, se ha optado por un tipo de muestreo no probabilístico por criterio. Este criterio de selección no se basa en el azar, sino en la identificación de secuencias narrativas clave donde la simbología específicamente norteamericana se articula con mayor intensidad. Por lo tanto, en lugar de un análisis superficial de todo el filme, el muestreo delimita el corpus a escenas específicas que actúan como nodos de significado y son más representativas para poner a prueba la hipótesis de trabajo.

La película se estrenó en Estados Unidos en noviembre del ya mencionado año. Para el primer resultado, se aplicaron las herramientas a partir de la observación fílmica: se examinó la configuración del bosque. Desde la interpretación simbólica, se vinculó este espacio con su carga histórica en la imaginación occidental. En el segundo resultado, se revisaron gestos, diálogos y referencias explícitas al depredador como la autodenominación de Edward como “león” y de Bella como “cordero”. La contextualización mitológica permitió interpretar estas figuras dentro de la tradición del héroe gótico norteamericano. Para el tercer resultado, el análisis partió nuevamente de la descripción: planos detalle de la mirada, duración de las tomas y gestualidad contenida.

En lo que respecta a la data cuantitativa, es fundamental dimensionar el universo de análisis para justificar la selección de la muestra. La totalidad del objeto de estudio es el largometraje *Twilight* (2008). Se realizó una primera segmentación para identificar todas las secuencias con potencial simbólico relevante. Este primer filtro arrojó un total de cincuenta escenas que exponían diferentes tipos de simbología y representaciones culturales. Luego, se aplicó

---

el criterio de muestreo intencional, del cual finalmente se escogieron un total de seis escenas clave para el análisis profundo y el desarrollo de los resultados. Este proceso de reducción demuestra un proceso riguroso, asegurando que la muestra final sea manejable y, a la vez, más densa para responder a la pregunta de investigación sobre el lenguaje simbólico norteamericano.

El análisis de contenido y hermenéutico permitió llegar a tres principales resultados sobre el lenguaje simbólico en *Twilight* (2008). Para ello se siguieron tres procedimientos complementarios: la descripción minuciosa de las escenas, la interpretación simbólica a partir de su contexto cultural o mítico, y el diálogo con teorías especializadas, especialmente las propuestas por Cirlot (1992). El primer resultado se relaciona con la función del bosque como un espacio liminal entre lo profano y lo sagrado, identificado a partir de una observación minuciosa de la puesta en escena. El segundo resultado apunta a la figura del león y del villano como símbolo de la dualidad depredadora de Edward, el cual se interpretó mediante el análisis de sus gestos, diálogos y autorreferencias. Finalmente, el tercer resultado revela que la mirada condensa y proyecta los sentimientos del personaje, hallazgo derivado del examen de los planos detalle, el ritmo de montaje y la gestualidad contenida.

Asimismo, la investigación se apoya en cuatro libros fundamentales: *Diccionario de símbolos* de Juan Eduardo Cirlot (1992), que orienta la interpretación de los símbolos universales; *Paradigmas para una metaforología* de Hans Blumemberg (2003), que explica la metáfora como forma de pensamiento cultural; *Lo sagrado y lo profano* de Mircea Eliade (1981), que plantea la oposición entre lo sagrado y lo profano como formas de experimentar el mundo; y *La poética del espacio* de Gastón Bachelard (2000), que analiza la dimensión simbólica del habitar y los escenarios. En conjunto, estas perspectivas constituyen la base crítica para examinar el lenguaje simbólico norteamericano en el filme. Ante lo expuesto, los conceptos que orientarán el artículo son los siguientes: fenomenología del espacio, simbología, metaforología y la oposición sagrado/profano.

---

## 5. Resultados

### 5.1. El bosque como espacio liminal entre lo profano y lo sagrado

El símbolo del bosque evidencia la asociación de lo sagrado con la imagen romántica de la naturaleza, en la medida en que este espacio permite a los personajes liberar su identidad y sus impulsos más profundos hasta devenir figuras casi mitológicas, alejadas de lo profano. Según Cirlot (1992), “los terrores del bosque, tan frecuentes en los cuentos infantiles, simbolizan el aspecto peligroso del inconsciente, es decir, su naturaleza devoradora y ocultante (de la razón)” (p. 102). De este modo, el bosque se configura como un espacio liminal en el que se difuminan las fronteras entre lo sagrado y lo profano y donde tiene lugar un proceso de revelación y transformación. Esta dualidad se proyecta en la relación entre los protagonistas, quienes, inmersos en la naturaleza, se desprenden de las convenciones sociales para manifestar una esencia instintiva y mítica en la que el deseo y el peligro coexisten de manera inseparable.

Como primer ejemplo, la escena de la revelación de Edward constituye la culminación de un proceso de investigación y confrontación emprendido por Bella. Para que Edward admita su verdadera naturaleza, Bella lo enfrenta con una serie de pruebas obtenidas tanto de internet como del libro que consultó en la biblioteca, lo que finalmente lo conduce a llevarla al bosque, espacio íntimo y de refugio, donde decide confesarle que es un vampiro. Sin embargo, incluso después de revelar su secreto, Edward considera que la verdad provocará el rechazo de Bella. Lejos de ello, la confesión fortalece el vínculo entre ambos y conduce a que Edward exhiba plenamente su corporalidad sobrenatural mediante la manifestación de su piel brillante (*Twilight*, 2008, 00:52:13).

Así, la revelación de Edward a Bella en el bosque se construye como un momento de consagración que transforma la dimensión ordinaria y profana de la existencia en un encuentro de carácter sagrado y trascendente, donde la identidad de Edward es aceptada como una figura simultáneamente temible y

---

fascinante. En la escena, Edward se describe a sí mismo como un “asesino” y un “depredador”, términos que, dentro del ámbito humano, remiten al peligro y a la exclusión. De manera paralela, expone su piel a la luz solar, la cual “brilla como un diamante”, fenómeno que transgrede las leyes de la normalidad y de la física cotidiana. No obstante, esta revelación no suscita en Bella el miedo propio de lo profano, sino una forma de asombro cercana a la experiencia religiosa, ya que ella no lo percibe como un monstruo, sino como un ser que ha trascendido la condición humana, una entidad de belleza inaccesible. Su respuesta, “You’re beautiful” (“Eres hermoso”), funciona así como una consagración simbólica de esa figura sobrenatural.

En la película, además, se manifiesta la noción de hierofanía, entendida como la irrupción de lo sagrado en el mundo profano. La verdadera identidad de Edward se presenta como una fuerza que fractura la realidad ordinaria de Bella. De acuerdo con Mircea Eliade (1981):

Al manifestar lo sagrado, un objeto cualquiera se convierte en otra cosa sin dejar de ser él mismo, pues continúa participando del medio cósmico circundante. Una piedra sagrada sigue siendo una piedra; aparentemente (con más exactitud: desde un punto de vista profano) nada la distingue de las demás piedras. Para quienes aquella piedra se revela como sagrada, su realidad inmediata se transmuta, por el contrario, en realidad sobrenatural. En otros términos: para aquellos que tienen una experiencia religiosa, la naturaleza en su totalidad es susceptible de revelarse como sacralidad cósmica. (pp. 10-11)

La escena del bosque ejemplifica esta hierofanía cuando Edward se aparta de Bella y expone su cuerpo a la luz del sol, haciendo visible el resplandor sobrenatural de su piel. Esta manifestación de lo sagrado irrumpe en el universo profano de Bella y revela la identidad vampírica de Edward como una realidad trascendente que desafía los límites de la experiencia humana.

En este sentido, la secuencia cinematográfica constituye una representación visual de la teoría de Eliade: Edward, sin dejar de poseer una apariencia humana,

adquiere para Bella una dimensión sagrada. La revelación transforma su percepción de la realidad, pues aquello que antes parecía imposible se presenta ahora como una verdad absoluta. De este modo, la hierofanía no solo otorga a Edward un carácter excepcional frente a la condición humana, sino que también fractura el horizonte cotidiano de Bella y la conduce al reconocimiento de una nueva dimensión de la existencia, proceso que culmina en su creciente deseo de trascender los límites de lo humano.

En otra escena, Edward lleva a Bella a su casa y, después de mostrarle su habitación, le revela algunas de las capacidades extraordinarias asociadas a su condición vampírica. La invita a subir a su espalda y se desplaza entre los árboles con una velocidad que excede las posibilidades humanas. Edward supone que esta demostración de su verdadera naturaleza despertará temor en Bella; sin embargo, sucede lo contrario: la admiración y la fascinación de ella se intensifican.

En otra escena significativa, Edward conduce a Bella a su hogar y, tras mostrarle su habitación, le permite conocer algunas de las capacidades extraordinarias derivadas de su condición vampírica. A continuación, la invita a subir sobre su espalda y se desplaza entre los árboles con una velocidad y una fuerza que desafían los límites de la corporalidad humana. Aunque Edward presupone que esta manifestación de su verdadera naturaleza provocará temor o rechazo, la reacción de Bella es opuesta: su fascinación se intensifica.

Ante la exhibición de estas habilidades, Bella expresa con asombro: “This isn’t real, this kind of stuff just doesn’t exist” (“No es posible, esas cosas no existen”), a lo que Edward responde: “Does in my world” (“Existen en mi mundo”) (*Twilight*, 2008, 01:10:13). Más allá de la demostración de sus poderes sobrenaturales, la escena adquiere relevancia porque escenifica la aceptación progresiva de una realidad que transgrede los parámetros de la experiencia ordinaria. En consecuencia, la revelación ya no se limita a la identidad vampírica de Edward, sino que supone la incorporación de una nueva dimensión de lo real en la conciencia de Bella, evidenciando una transformación profunda en su modo de comprender el mundo y su lugar dentro de él.

---

En esta escena, el bosque funciona como un espacio de transición en el que se revela la verdadera identidad de Edward y se produce una transformación simbólica en la percepción de Bella. El entorno natural se convierte en el escenario de esta revelación, la cual genera una ruptura con el ámbito cotidiano. Durante el recorrido por el bosque, Edward invita a Bella a compartir un espacio que se sitúa al margen del mundo racional y de la experiencia ordinaria. Al mostrarle sus habilidades sobrehumanas y pronunciar la frase “Does in my world”, la introduce en una dimensión en la que lo natural y lo sobrenatural se entrelazan.

En este sentido, el bosque se configura como un espacio liminal, un umbral entre la realidad conocida y una esfera de misterio donde los límites de la experiencia humana se difuminan. En este entorno apartado de la civilización, Edward abandona la apariencia de un joven común para revelar su naturaleza inmortal, mientras que Bella deja atrás la incredulidad inicial y comienza a aceptar aquello que desafía los parámetros de la realidad que conocía. De este modo, el bosque actúa como un espacio de transición que favorece tanto la revelación del “verdadero yo” de Edward como la incorporación de Bella a su mundo.

Asimismo, el entorno natural se convierte en una metáfora del tránsito interior experimentado por ambos personajes hacia una comprensión más profunda de la identidad y del amor, donde la aceptación de la diferencia se configura como una forma de conocimiento y autodescubrimiento. En consecuencia, el bosque trasciende su función de escenario físico para constituirse en el reflejo simbólico del paso de Bella hacia una nueva forma de experiencia vital.

Desde la perspectiva de Bachelard (2000), los espacios no constituyen meros escenarios físicos, sino ámbitos investidos por la imaginación y capaces de reflejar los movimientos más íntimos del ser. En este sentido, los espacios que habitamos y valoramos no remiten únicamente a una configuración geométrica, sino que conforman una auténtica topografía de la interioridad. Esta concepción permite comprender que, en la escena analizada, el bosque encarna el universo emocional en el que Edward y Bella se revelan mutuamente. Edward no solo expone su identidad sobrenatural, sino que también abre un espacio imaginario

---

que Bella debe aprender a habitar desde la experiencia afectiva más que desde los parámetros de la razón.

Desde esta perspectiva, el bosque se configura como un ámbito de exploración interior en el que ambos personajes confrontan aspectos esenciales de su identidad. Como sostiene Bachelard (2000), la experiencia del bosque supone una inmersión en las profundidades del ser, tal como se aprecia en la siguiente cita:

No hace falta pasar mucho tiempo en el bosque para experimentar la impresión, siempre un poco angustiada, de que ‘nos hundimos’ en un mundo sin límite [...] se siente uno ante una impresión esencial que busca su expresión... una grandeza oculta, una profundidad [...] una inmensidad inmóvil. (p. 165)

El bosque, al constituirse como un espacio alejado de la cotidianidad, encarna esa inmensidad de la que habla Bachelard (2000): un ámbito que suscita el asombro, el temor y la apertura hacia lo desconocido. En este sentido, el bosque en *Twilight* (2008) puede comprenderse como un espacio poético donde la dimensión exterior refleja los procesos interiores de los personajes. Es allí donde Edward deja de ocultar su verdadera naturaleza y Bella alcanza una comprensión más profunda de la alteridad que él representa. De este modo, el entorno natural no solo enmarca la acción narrativa, sino que también actúa como un catalizador de la revelación, del vínculo amoroso y del autoconocimiento. Por consiguiente, el bosque trasciende su condición de escenario físico para convertirse en una proyección simbólica del tránsito interior experimentado por ambos personajes, en el que la aceptación del otro se configura como una posibilidad de transformación personal y de ampliación de la experiencia del ser.

## 5.2. El león y el villano como símbolo de la dualidad depredadora de Edward

La configuración del personaje de Edward está definida por una dualidad depredadora intrínseca a su naturaleza mítica, que lo obliga a negociar

---

constantemente entre el instinto y la moralidad. Esta tensión se articula mediante un simbolismo animal que contrapone la nobleza y la fuerza sublimada con la condición de cazador inherente a su existencia vampírica y con el papel de antagonista moral que teme encarnar. Esta pugna se sustenta en el concepto de dualidad en conflicto, pues, como señala Cirlot (1992), “como dualidad más bien concebimos el dos en su noción de conflicto, como duplicación innecesaria o como escisión interna” (p. 177). Dicha escisión se profundiza a través de su condición de depredador, entendida por Krebs (2014) como la relación en la que un organismo interactúa con su presa para obtener alimento, afectando la dinámica de la población de esta última. De este modo, el personaje se configura como un arquetipo ambivalente en el que el amor se vincula de manera inevitable con el peligro y la posibilidad del consumo.

Así, la relación entre Edward y Bella queda marcada por el simbolismo de la cadena trófica y de la amenaza latente, donde la fuerza instintiva coexiste con el afecto, generando una dinámica constante de atracción y riesgo. Esta dimensión depredadora se complementa con una profunda lucha moral, manifestada en la tensión entre la imagen idealizada que proyecta y la amenaza potencial que representa. En consecuencia, su conflicto interno por ejercer control sobre su propia naturaleza se convierte en uno de los principales motores narrativos que impulsan el desarrollo de la relación y orientan el destino de ambos personajes.

El simbolismo de la cadena trófica y la tensión instintiva se manifiestan de forma explícita en el diálogo que sigue a la escena de la revelación en el bosque, cuando Edward y Bella sostienen una conversación decisiva para el desarrollo de su relación. Tras confesar su naturaleza vampírica y la magnitud del peligro que implica su cercanía, Edward se ve obligado a definir los términos de ese vínculo. Para expresar la imposibilidad y el riesgo que entraña su amor, recurre a una analogía animal en la que se identifica con una criatura poderosa, un depredador guiado por el instinto y el dominio, mientras que Bella ocupa el lugar del ser vulnerable, la presa. Es en este contexto cuando confronta a Bella con la dimensión biológica y predatoria de su atracción y pronuncia la célebre frase: “So the lion fell

in love with the lamb” (“Así que el león se enamoró de la oveja”) (*Twilight*, 2008, 00:55:51). Este intercambio establece un código simbólico en el que el afecto y el instinto de consumo coexisten, marcando un punto de inflexión donde el deseo se asocia simultáneamente con la amenaza y reforzando, de este modo, el eje central de la dualidad depredadora que define al personaje.

En la escena analizada, la analogía del león y la oveja funciona como el código simbólico que condensa la dualidad depredadora del personaje, pues Edward revela que la naturaleza de su amor se encuentra inseparablemente ligada al peligro. Mediante esta figura, simplifica la compleja dinámica que define su relación con Bella. Al identificarse con el león, no solo evoca atributos asociados a la fuerza y la nobleza, sino que también se reconoce como un depredador por naturaleza, impulsado por una atracción instintiva y potencialmente fatal hacia su presa. Bella, por su parte, encarna la figura de la oveja, símbolo de inocencia y vulnerabilidad, cuya seguridad depende de la capacidad de Edward para ejercer control sobre sus propios impulsos.

La frase opera así como una advertencia que subraya que el amor, aunque auténtico, no ha logrado anular el instinto biológico que define su condición vampírica. En consecuencia, el diálogo pone de manifiesto la escisión interna que caracteriza al personaje. El enamoramiento representa la dimensión consciente y moral de Edward, mientras que la figura del león simboliza la persistencia de una naturaleza instintiva que no puede ser completamente erradicada. De este modo, la analogía transforma el amor en una experiencia atravesada por la amenaza constante y evidencia la lucha permanente entre el autocontrol y el deseo, confirmando la tensión entre lo civilizado y lo animal que estructura la identidad del personaje.

De ese modo, la imagen del león enamorado de la oveja funciona como una metáfora absoluta que estructura la dualidad depredadora del personaje, pues recurre al simbolismo de la fuerza instintiva para expresar una contradicción existencial. De acuerdo con Cirlot (1992), el león representa la fuerza solar y la soberanía espiritual, pero también una potencia asociada a la violencia contenida.

---

En ese sentido, el símbolo animal permite representar la escisión interna de Edward entre una dimensión noble, vinculada al amor, y una dimensión marcada por su naturaleza depredadora. El león encarna así la potencia de un ser excepcional que intenta elevar su condición mediante el ejercicio del autocontrol. Al identificarse como el león enamorado de la oveja (símbolo tradicional de inocencia, vulnerabilidad y sacrificio), Edward sitúa su vínculo afectivo dentro de una lógica atravesada simultáneamente por el poder y el peligro.

Esta escisión interna, al constituir una contradicción difícil de resolver en términos racionales, requiere de una formulación metafórica capaz de hacerla comprensible. En este punto resulta pertinente la propuesta de Blumenberg (2003), quien sostiene que las metáforas absolutas permiten a la razón aproximarse a aquello que no puede ser explicado de manera conceptual. La imagen del león y la oveja opera precisamente como una metáfora de este tipo, al ofrecer una forma inteligible para representar la relación imposible entre depredador y presa. A través de ella, la narración consigue condensar en una sola figura la coexistencia entre el amor y la amenaza, entre la voluntad de protección y el impulso de destrucción.

Por consiguiente, la expresión “So the lion fell in love with the lamb” trasciende la función de una simple comparación y se convierte en un núcleo simbólico que organiza la tensión fundamental de la obra. El simbolismo descrito por Cirlot (1992) proporciona el sustrato arquetípico de la imagen, mientras que la perspectiva metaforológica de Blumenberg (2003) permite comprender por qué esta resulta necesaria para representar una experiencia marcada por la contradicción. De este modo, la metáfora actúa como un puente conceptual que hace inteligible la dualidad de Edward y muestra que la relación entre amor y peligro constituye uno de los principios estructurantes de su identidad y de su vínculo con Bella.

Otra manifestación de la dualidad depredadora se introduce tempranamente en el filme a través del cuestionamiento que Edward formula acerca de su propia identidad, articulado mediante referencias a la cultura popular y a la figura del superhéroe. Durante la primera media hora de la película, poco después del

incidente en el que salva a Bella de ser atropellada y evidencia una fuerza y una velocidad imposibles, ella insiste en obtener una explicación sobre lo sucedido. Aunque Edward se niega a revelar la verdad, la anima a expresar sus hipótesis. Bella responde en tono jocoso, aludiendo a referentes propios del imaginario superheróico, como las arañas radioactivas o la kryptonita. Sin embargo, Edward desplaza la conversación desde ese registro lúdico hacia una reflexión de carácter existencial.

Al rechazar implícitamente la condición de héroe que Bella le atribuye, el personaje exterioriza el conflicto que define su identidad y manifiesta el temor que siente frente a su propia naturaleza. Esta tensión queda condensada en la pregunta que le dirige: “What if I’m not the hero? What if I’m the bad guy?” (“¿Y si no soy el héroe? ¿Y si soy el malo?”) (*Twilight*, 2008, 00:31:10). A través de este enunciado, Edward introduce una duda fundamental acerca de su lugar dentro de la narración y anticipa el conflicto moral que atravesará el desarrollo de la historia. La interrogante pone en evidencia la coexistencia de dos dimensiones contrapuestas: por un lado, la figura idealizada asociada a la protección y al sacrificio; por otro, la amenaza latente vinculada a su condición vampírica. De este modo, la escena establece de manera temprana la pugna entre ambas identidades y adelanta el problema central de la dualidad depredadora que caracteriza al personaje.

La pregunta de Edward acerca de si es un héroe o un villano establece el conflicto moral que sustenta su dualidad depredadora, al poner en cuestión su propia identidad frente a la mirada de Bella. El diálogo se desarrolla en un contexto marcado por la sospecha y la búsqueda de explicaciones, donde Bella intenta comprender las capacidades sobrehumanas de Edward mediante referencias a figuras reconocibles de la cultura popular. Al mencionar personajes como Spider-Man o Superman, procura interpretar aquello que ha presenciado a partir de modelos narrativos asociados a la protección, la excepcionalidad y el heroísmo.

No obstante, Edward rechaza de inmediato esa lectura idealizada. Su interrogante funciona como una forma de autodefinición conflictiva que

---

introduce una fractura en la imagen heroica que Bella intenta construir. A través de esta afirmación, el personaje se distancia de la figura del benefactor y se reconoce como una posible amenaza. La pregunta revela así la tensión que atraviesa su identidad y anticipa el conflicto derivado de la coexistencia entre sus impulsos depredadores y su voluntad de controlarlos.

En este sentido, el intercambio cumple una función decisiva dentro de la construcción del personaje, pues introduce tempranamente la ruptura interna que articulará el desarrollo de la relación entre ambos protagonistas. La duda planteada por Edward desplaza la historia desde el esquema convencional de salvación asociado al héroe hacia una dinámica marcada por el riesgo y la incertidumbre. De este modo, el personaje queda definido por una identidad ambivalente, situada entre la protección y la amenaza, entre el ejercicio del autocontrol y la posibilidad constante de sucumbir a su naturaleza depredadora.

Asimismo, el hecho de que Edward niegue la condición de héroe y plantee la posibilidad de ser el villano funciona como una fórmula retórica que condensa de manera explícita la dualidad depredadora del personaje, al transformar su conflicto interno en un paradigma de tensión moral. Desde la perspectiva de Cirlot (1992), la oposición de contrarios constituye un principio fundamental de la construcción simbólica. En este sentido, la identidad de Edward se articula a partir de la coexistencia conflictiva de dos polos opuestos: el héroe, asociado a la protección y al sacrificio, y el villano, vinculado a la amenaza y al impulso destructivo. Al formular la pregunta “What if I’m not the hero? What if I’m the bad guy?” (*Twilight*, 2008, 00:31:10), el personaje reconoce que su identidad no puede comprenderse fuera de esa tensión, sino precisamente a través de ella.

Esta oposición adquiere además una dimensión existencial, pues no se trata únicamente de una clasificación moral, sino de una condición que Edward debe afrontar de manera permanente. En este punto, resulta pertinente la propuesta de Blumenberg (2003), quien sostiene que las metáforas permiten hacer inteligibles fenómenos complejos que difícilmente podrían explicarse mediante conceptos abstractos. La dicotomía “héroe/villano” opera, entonces, como una formulación

---

metafórica que simplifica y vuelve comprensible la complejidad de su conflicto interior. Al condensar su lucha moral en una oposición fácilmente reconocible, la expresión ofrece un marco conceptual desde el cual interpretar la contradicción que define su existencia.

Por consiguiente, el dilema entre el héroe y el villano se configura como una estructura simbólica que organiza la construcción del personaje. Mientras la perspectiva de Cirlot permite comprender el carácter conflictivo de esta identidad escindida, la propuesta de Blumenberg explica la necesidad de recurrir a una formulación metafórica para representar dicha tensión. De este modo, la pregunta de Edward no solo introduce una duda acerca de su papel dentro de la historia, sino que también sintetiza el conflicto central que atraviesa al personaje: el esfuerzo constante por contener su naturaleza depredadora y evitar convertirse en aquello que teme ser.

### **5.3. La mirada como representación de los sentimientos de Edward**

El mundo interior de Edward se exterioriza mediante una mirada intensa e intimidante que manifiesta los sentimientos que experimenta hacia Bella. Esta mirada funciona como un mecanismo de contención frente a la amenaza que representan sus propios deseos, en la medida en que le permite mantener una distancia emocional y física respecto de aquello que lo atrae. El personaje, en su interacción con el entorno, construye formas de protección destinadas a controlar su naturaleza, y la mirada constituye una de las más significativas.

En este sentido, resulta pertinente la observación de Cirlot (1992), quien señala que “la mirada es, como los dientes, la barrera defensiva del individuo contra el mundo circundante; las torres y la muralla, respectivamente, de la «ciudad interior»” (p. 306). Desde esta perspectiva, la contemplación fija de Edward no solo expresa una emoción, sino que también actúa como una estrategia defensiva mediante la cual regula el impulso que lo habita. De este modo, la dimensión visual se configura como una manifestación externa de su conflicto interno, al

---

mismo tiempo que evidencia el esfuerzo constante por contener una naturaleza que percibe como potencialmente peligrosa.

La escena que ejemplifica ello se desarrolla en la habitación de Bella, mientras esta conversa con su madre acerca de su experiencia en la nueva escuela de Forks y la forma en que ha sido recibida por sus compañeros. En el transcurso de este relato, Bella recuerda la actitud de Edward durante las clases, destacando la intensidad y extrañeza de su mirada, la cual le genera una evidente sensación de incomodidad (*Twilight*, 2008, 00:13:47). La película enfatiza esta reacción mediante el uso del primer plano, recurso que dirige la atención del espectador hacia la expresión del personaje y contribuye a reproducir la misma sensación de inquietud experimentada por la protagonista. De este modo, la secuencia otorga relevancia a la mirada de Edward como un elemento significativo dentro de la construcción de la relación entre ambos personajes.

Su mirada se configura, entonces, como un acto de autocontrol que impide la consumación inmediata del impulso depredador. Desde su primer encuentro con Bella, se despierta en él un instinto asociado a su naturaleza vampírica. Esta fuerza no se limita a una pulsión biológica vinculada a la sangre, sino que se complejiza mediante la atracción afectiva que desarrolla hacia ella. La contradicción entre violencia y afecto impulsa a Edward a intentar contener y ocultar sus impulsos. No obstante, su mirada, que funciona como reflejo de su mundo interior, lo delata, y Bella, objeto de su deseo más profundo, la percibe, la recuerda y se siente atraída por ella. En consecuencia, la visión sostenida y penetrante de Edward se constituye como una antítesis de su impulso, al operar como una barrera entre el deseo y el autocontrol. Su contacto visual constante se presenta, así, como la manifestación de una disciplina orientada a contener aquello que lo amenaza internamente.

En ese sentido, la mirada de Edward trasciende la mera observación para convertirse en un símbolo del deseo que experimenta hacia Bella, un deseo que articula simultáneamente su dimensión instintiva, vinculada a la sed de sangre, y su dimensión afectiva, relacionada con el amor. Se trata de una pulsión que el

---

personaje procura contener mediante el autocontrol, aunque dicha contención termina revelando la intensidad de sus conflictos internos. Al respecto, Cirlot (1992) sostiene que “Mirar, o simplemente ver, se identifica tradicionalmente con conocer (saber, pero también poseer)” (p. 306).

En la película, la intensidad del personaje masculino provoca inquietud en Bella porque condensa aquello que permanece inexpresado: el deseo de poseerla tanto como objeto de atracción amorosa como desde su condición de depredador. Esta tensión se evidencia en los primeros planos que enfatizan la insistencia de su mirada, así como en el recuerdo recurrente que Bella conserva de ese gesto, lo que pone de manifiesto su relevancia dentro de la construcción narrativa. De este modo, la mirada adquiere una dimensión simbólica que transforma el deseo reprimido y la violencia potencial en una expresión de voluntad y conocimiento, desplazando el conflicto hacia un plano donde el poder se manifiesta a través de la observación y la contención.

Por otro lado, en una segunda escena, Edward se aparta bruscamente de Bella inmediatamente después de haber iniciado el encuentro íntimo. A continuación, permanece observándola fijamente durante un tiempo prolongado, mientras Bella permanece inmóvil sobre la cama, entre el temor y el asombro. El plano centrado en la mirada de Edward posee una duración similar a la de la escena anterior, y la cámara se mantiene estática, registrando la inmovilidad del personaje, cuya única acción consiste en observarla de manera sostenida (*Twilight*, 2008, 01:16:33).

En esta ocasión, la expresión visual de Edward refleja la pasión, el descontrol y la casi consumación de un deseo reprimido, junto con el temor que experimenta frente a su propia naturaleza. A pesar de la ausencia de diálogo, la escena transmite con eficacia la tensión emocional del momento. Este efecto se construye a partir de la observación fija y prolongada que dirige hacia Bella en medio de un silencio absoluto, interrumpido únicamente por las respiraciones agitadas de ambos, inmediatamente después de que contiene sus impulsos por miedo a las consecuencias de su condición vampírica. En consecuencia, este intercambio silencioso funciona como una manifestación del deseo, la pasión y el

---

miedo que Edward experimenta hacia sí mismo, pero también como una forma de comunicación íntima entre los amantes.

La prolongada contemplación de Edward hacia Bella, después de haber estado a punto de ceder a sus impulsos, representa la represión de sus deseos más profundos, el temor ante su propia identidad y una forma de reconocimiento mutuo entre ambos personajes. Como afirma Cirlot (1992), “la mirada de amor es un acto de reconocimiento, de ecuación (ver este término) y de comunicación absoluta” (p. 306). En la secuencia, esta “comunicación absoluta” se materializa mediante la intensidad, la extrañeza y la duración del contacto visual, que adquiere un papel protagónico al sustituir la palabra y establecer un vínculo de complicidad entre la pareja.

De este modo, se evidencia un conflicto latente entre el deseo de abandonarse a los impulsos y el temor al descontrol, tensión que se exterioriza a través de la conducta contenida del personaje. Asimismo, este intercambio adquiere una mayor carga simbólica al desarrollarse en un silencio roto únicamente por las respiraciones agitadas de ambos, lo que enfatiza la imposibilidad de expresar verbalmente la tensión existente entre la naturaleza depredadora y el afecto humano. Así, la contemplación silenciosa transforma el miedo a la propia condición en un código de reconocimiento mutuo que reafirma el vínculo emocional entre los protagonistas y privilegia la conexión afectiva por encima del impulso instintivo.

## 6. Discusión

En el primer resultado, el análisis demostró que el bosque de Forks opera como un espacio liminal entre lo sagrado y lo profano, en el que se manifiesta la verdadera identidad de Edward (hierofanía). La función del espacio como “inmensidad íntima” (Bachelard, 2000), capaz de resguardar el secreto amoroso de la pareja, contrasta notablemente con antecedentes como el estudio descriptivo de Nurmaini (2018), cuyo enfoque en el lenguaje figurado de los diálogos omite el simbolismo visual y espacial presente en la película. Este hallazgo se inserta directamente

---

en la metaforología de Blumenberg (2003), en la medida en que el espacio gótico es reconfigurado para simbolizar la libertad individual y la trascendencia íntima. Asimismo, la condición liminal del bosque se ve reforzada por la teoría del cronotopo del umbral desarrollada por Bajtín (2003), quien sostiene que el umbral constituye el punto espacial y temporal donde se concentran la crisis, el cambio y la ruptura biográfica, configurándose como el lugar de las decisiones fundamentales.

En el segundo resultado se identificó que la dualidad depredadora de Edward se simboliza mediante las metáforas del león y la oveja, así como a través del dilema héroe/villano, evidenciando un conflicto moral constitutivo del personaje. La conceptualización de Edward a partir de estas imágenes se examina a la luz del simbolismo de Cirlot (1992). Al interpretar dicha dualidad como una estructura arquetípica, se demuestra que no se trata únicamente de una figura retórica del guion (como las clasificadas por Nurmaini (2018)), sino de un mecanismo mediante el cual se actualiza el mito del vampiro a través de la elección moral y la contención del deseo. Este enfoque difiere de los antecedentes centrados en el análisis de metáforas presentes en textos escritos o traducidos, como el estudio de Ningtyas et al. (2021), pues pone de relieve la complejidad del simbolismo audiovisual empleado para codificar valores asociados con la pureza.

En cuanto al tercer resultado, se observó que la mirada de Edward constituye el principal vehículo de comunicación de la obra, al condensar simultáneamente el autocontrol y la pasión. La intensidad y persistencia de este recurso visual, interpretado como barrera defensiva, mecanismo de contención y forma de comunicación absoluta (Cirlot, 1992), lo convierten en una de las metáforas cinematográficas centrales del filme. Este hallazgo encuentra sustento en Soto (2017), quien sostiene que la metáfora cinematográfica se construye mediante un lenguaje visual capaz de transmitir significados complejos a través de la imagen. Desde esta perspectiva, la mirada funciona como un código visual (Ávila-Cabrera, 2015) que expresa el deseo reprimido y la promesa de pureza. Asimismo, se vincula con la noción de lo sagrado desarrollada por Eliade (1981),

en tanto opera como el signo que consagra la trascendencia de la relación entre los protagonistas, superando aquellas interpretaciones que la reducen a una simple técnica fílmica. No obstante, para profundizar en su dimensión psicoanalítica, este elemento puede abordarse también desde la teoría de Lacan (1995), quien concibe la mirada como un componente de la pulsión escópica y como objeto-causa del deseo.

Por último, cabe señalar que el presente estudio se inscribe en el campo de los análisis del cine juvenil contemporáneo y de la cultura popular norteamericana, aunque abordado desde una perspectiva centrada en la hermenéutica del símbolo y la metafísica cultural. La bibliografía existente sobre *Twilight* (2008) se ha orientado principalmente hacia: a) el análisis del lenguaje figurado presente en el guion (Nurmaini, 2018), y b) el estudio de la metáfora en la traducción de la novela (Ningtyas et al., 2021), lo que evidencia una marcada atención al texto escrito o traducido. En contraste, la presente investigación se centra en el lenguaje visual y simbólico del filme, siguiendo la propuesta de Soto (2017) de concebir la metáfora cinematográfica como un lenguaje autónomo, y aplicando un marco teórico sustentado en autores como Eliade (1981), Cirlot (1992), Bachelard (2000) y Blumenberg (2003) para demostrar la función mítica de la metáfora en la sociedad contemporánea. Asimismo, el enfoque de Ávila-Cabrera (2015) sobre las complejidades del lenguaje audiovisual respalda la necesidad de un análisis riguroso de los distintos códigos y niveles de significación presentes en el texto fílmico, aspecto que no ha sido desarrollado por los estudios previos.

No obstante, esta delimitación temática condujo a que la investigación se concentrara exclusivamente en el lenguaje simbólico manifestado en la película *Twilight* (2008). En consecuencia, no se realizó una lectura comparativa o contrastiva con la novela original de Stephenie Meyer. Esta limitación implicó centrar el análisis en la puesta en escena y en la estética visual propuesta por la directora, dejando de lado las posibles diferencias en la configuración simbólica que el texto literario podría ofrecer a través de la voz narrativa de Bella Swan. De hecho, antecedentes como el estudio de Ningtyas et al. (2021), dedicado al análisis

---

de las estrategias de traducción de metáforas en la novela, evidencian la riqueza del lenguaje figurado presente en la fuente escrita, dimensión que no fue contrastada en el presente trabajo.

Sin embargo, estas limitaciones abren la posibilidad de desarrollar futuras líneas de investigación sobre aspectos que no pudieron abordarse con profundidad. En este sentido, se sugiere realizar estudios comparativos que examinen las relaciones y diferencias entre la simbología fílmica y la simbología textual de la saga. Del mismo modo, resultaría pertinente aplicar este mismo marco teórico, particularmente las propuestas de Cirlot (1992), al análisis del cromatismo emocional y de su carga simbólica dentro del filme, por ejemplo, el contraste entre los tonos fríos y pétreos asociados a los Cullen y la vitalidad vinculada a los colores cálidos de Bella, con el fin de ampliar la comprensión de los procesos de reconfiguración de los mitos góticos en la cultura contemporánea.

## 7. Conclusiones

El lenguaje simbólico norteamericano en *Twilight* (2008) se representa de manera prominente mediante la reconfiguración de símbolos góticos tradicionales, los cuales son dotados de significados que reflejan valores y tensiones propios de la cultura contemporánea. La película emplea recursos visuales y narrativos para construir un sistema simbólico en el que la oscuridad, la inmortalidad y la sangre adquieren un sentido metafórico vinculado al amor juvenil, la identidad y el temor al rechazo.

Esta representación se articula, específicamente, a través de la configuración del bosque como espacio liminal, de la dualidad del personaje principal sintetizada en las metáforas del león y del villano, y de la intensidad de la mirada como barrera defensiva. En conjunto, estos elementos construyen una narrativa que entrelaza la fantasía gótica con las realidades sociales de la juventud norteamericana, permitiendo que la simbología de la obra dialogue con las inquietudes del público adolescente de su tiempo.

En ese sentido, se confirma la hipótesis que sostiene que *Twilight* (2008) reconfigura los símbolos góticos para expresar valores culturales contemporáneos, transformando los arquetipos tradicionales del terror en metáforas asociadas a la libertad individual y al deseo reprimido. Esta reconfiguración se evidencia en los resultados obtenidos a lo largo del análisis. La oscuridad, tradicionalmente vinculada al misterio, se manifiesta en el bosque como un espacio liminal que simboliza tanto la libertad individual asociada a la marginalidad como las dimensiones ocultas del inconsciente.

La sangre, que en el imaginario gótico representa el peligro y la pulsión vital, se resignifica mediante la metáfora del león y la oveja, donde el impulso biológico se transforma en una promesa de amor totalizante y exclusivo. Por su parte, la inmortalidad, ligada al conflicto interno del sujeto, se proyecta en la intensidad de la mirada de Edward, la cual funciona como un mecanismo de autocontrol y una barrera defensiva frente al deseo carnal, convirtiendo la fatalidad en una elección moral y en la promesa de un futuro romántico inmutable. De este modo, la película recurre a la estructura mítica del vampiro para canalizar y legitimar las ansiedades, aspiraciones y procesos de construcción identitaria de su audiencia.

## Referencias bibliográficas

- Ávila-Cabrera, J. (2015). Propuesta de modelo de análisis del lenguaje ofensivo y tabú en la subtitulación. *Verbeia: Journal of English and Spanish Studies*, 1(0), 8-27. <https://doi.org/10.57087/Verbeia.2015.4067>
- Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio* (E. de Champourcin, Trad.; 2.ª ed. en español, 4º reimp.). Fondo de Cultura Económica.
- Bajtín, M. (2003). *Problemas de la poética de Dostoievski* (T. Bubnova, Trad.; 2.ª ed.). Fondo de Cultura Económica.
- Blumenberg, H. (2003). *Paradigmas para una metaforología* (J. Tudela, Trad.). Editorial Trotta.
- Cañizares, E. (1992). *El lenguaje del cine: semiología del discurso fílmico* [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. Repositorio Institucional de la Universidad Complutense de Madrid. <https://hdl.handle.net/20.500.14352/63179>
-

- Cirlot, J.-E. (1992). *Diccionario de símbolos* (9.ª ed.). Editorial Labor.
- Eliade, M. (1981). *Lo sagrado y lo profano* (L. Gil, Trad.; 4.ª ed.). Guadarrama / Punto Omega.
- Hardwicke, C. (2008). *Twilight*. Summit Entertainment.
- Krebs, C. (2014). *Ecology: The Experimental Analysis of Distribution and Abundance*. Pearson Education.
- Lacan, J. (1995). *El Seminario, Libro 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis, 1964* (J. L. Delmont-Mauri & J. Sucre, Trad.; J.-A. Miller, Ed.). Paidós.
- Ningtyas, H., Faridi, A., & Sutopo, D. (2021). Translation strategies and quality of metaphor in “Twilight” novel by Stephanie Meyer. *English Education Journal*, 11(4), 473–484. <https://doi.org/10.15294/ej.v11i1.48738>
- Nurmaini. (2018). *An Analysis of Figurative Language used in Twilight Movie* [Tesis de licenciatura, State College for Islamic Studies]. Repositorio del State College for Islamic Studies. <http://bit.ly/4oSlAWV>
- Soto, M. (2017). *Estética y lenguaje en la metáfora cinematográfica* [Tesis doctoral, Universidad de Guanajuato]. Repositorio Institucional de la Universidad de Guanajuato. <https://share.google/taxEYB158okIEPQoo>



# **El empleo de jergas en el habla cotidiana de los estudiantes de primer y segundo año de Lingüística de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos**

The use of slang in the everyday speech  
of first- and second-year Linguistics students  
at the National University of San Marcos

**Axel Cervantes Guerra**

axel.cervantes@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0009-0007-7205-4365>

**María Pacheco Herrera**

maria.pachecoh@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0009-0006-7481-1801>

**Fabricio Pineda Sifuentes**

fabricio.pineda@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0009-0004-7684-0521>



Trabajo presentado para el curso “Introducción a la lingüística  
hispanica” dictado por el Mag. Raymundo Casas en el semestre 2025-II



<https://doi.org/10.30920/azul.v2.n2.9>



## RESUMEN

Este estudio analiza el uso de jergas en el habla cotidiana de estudiantes de primer y segundo año de la Escuela Profesional de Lingüística de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. La investigación surge de la observación en espacios académicos y de convivencia, donde se detecta un uso frecuente de expresiones que, para oyentes externos, podrían parecer ofensivas, irreverentes o carentes de sentido. Sin embargo, el análisis revela que estas expresiones cumplen funciones comunicativas y sociales relevantes en la construcción de la identidad juvenil. Lejos de ser percibidas como inadecuadas dentro del grupo, estas formas lingüísticas funcionan como manifestaciones de confianza, cohesión social e incluso afectividad. El estudio propone así una perspectiva sociolingüística que supere los prejuicios asociados a estas expresiones, reconociendo su valor comunicativo en el contexto específico de la comunidad universitaria estudiada.

**Palabras clave:** jergas estudiantiles, habla cotidiana, sociolingüística, comunicación juvenil, identidad grupal, contexto universitario.

## ABSTRACT

This study analyzes the use of slang in the everyday speech of first- and second-year students in the School of Linguistics at a public university. The research stems from observations in academic and social settings, which detected a frequent use of expressions that, to external listeners, might seem offensive, irreverent, or nonsensical. However, the analysis reveals that these expressions fulfill relevant communicative and social functions in the construction of a youth identity. Far from being perceived as inappropriate within the group, these linguistic forms function as manifestations of trust, social cohesion, and even affection. The study thus proposes a sociolinguistic perspective to move beyond the prejudices associated with such expressions, recognizing their communicative value within the specific context of the university community under study.

**Keywords:** student slang, colloquial speech, sociolinguistics, youth communication, group identity, university context.

## 1. Introducción

En el Perú, el habla de los jóvenes se caracteriza con frecuencia por el uso de un registro lingüístico particular, marcado por un léxico innovador y dinámico que emplean para comunicarse dentro de su grupo social. Este fenómeno ha motivado numerosas investigaciones que buscan comprender las particularidades de su comunicación. Específicamente, destaca cómo su lenguaje cotidiano se compone en gran medida de jergas, las cuales son utilizadas en contextos específicos para aludir a conceptos o realidades particulares. Esto nos revela un hecho fácil de evidenciar y que puede estar sujeto a una investigación ardua para no solo conocer las palabras como tal que emplean los jóvenes, sino también entender el significado de las mismas, haciendo el análisis lexical del mismo.

Los estudiantes universitarios desarrollan una jerga propia que refuerza su identidad grupal, pero se aleja del lenguaje formal. El uso extendido de esta jerga, influenciado por medios y redes sociales, podría limitar su competencia comunicativa en ámbitos académicos y profesionales. Existe un vacío en la investigación que analice sistemáticamente la estructura e impacto de este fenómeno sociolingüístico en el contexto universitario público. Esto conduce a la siguiente pregunta de investigación: ¿Cómo se estructura el vocabulario de jergas de los estudiantes universitarios desde una perspectiva sociolingüística?

En relación al presente estudio se considera los siguientes límites para focalizar su desarrollo: la investigación se centra en los estudiantes de primer y segundo año de la Escuela Profesional de Lingüística de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, considerando únicamente el año académico 2025 como periodo de recolección de datos, y analizando específicamente el uso de jergas en contextos cotidianos e informales como pasillos, cafetería e interacciones sociales entre pares.

Respecto a los objetivos de la investigación, de manera general se busca analizar y describir la conformación y organización del vocabulario de jergas

empleado en el habla cotidiana de un grupo de estudiantes de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, desde una perspectiva sociolingüística; de manera específica, se busca identificar y delimitar el corpus lingüístico de la jerga estudiantil, analizar las diferencias de uso según género y los campos semánticos predominantes, determinar la influencia de préstamos lingüísticos de otros idiomas en la jerga empleada por los estudiantes universitarios e identificar los términos más recurrentes dentro de los campos semánticos establecidos, con el fin de evaluar la competencia léxica de los estudiantes en su comunicación informal.

Desde la sociolingüística, este estudio aporta al entendimiento de cómo el lenguaje construye identidad social en los jóvenes. En su vertiente académica, llena un vacío investigativo sobre el lenguaje juvenil en el entorno universitario peruano, mientras que en su dimensión social, genera conciencia sobre el uso de diferentes registros lingüísticos y puede orientar estrategias pedagógicas para un manejo equilibrado del lenguaje formal e informal.

## 2. Antecedentes

Esta sección constituye una revisión sistemática y crítica de trabajos académicos previos directamente relacionados con el tema de estudio. Su propósito fundamental es demostrar que la investigación propuesta tiene una base sólida en la literatura existente y que contribuye al conocimiento del campo. Se han logrado encontrar un total de dos trabajos académicos, siendo ambos estudios tesis de grado.

El primero de ellos de Accilio (2025) quien realizó un estudio titulado “*Estructuración de la jerga en estudiantes de 4.º de secundaria*”, el cual empleó una metodología descriptiva, no experimental, con enfoque mixto (cualitativo-cuantitativo). La investigación identificó 903 términos de jerga distintos, cuyos temas más comunes fueron la vida estudiantil, las denominaciones personales y las cualidades sociales. El estudio reveló que el uso por género fue muy similar (1,166 términos en varones frente a 1,163 en mujeres) y que los préstamos

lingüísticos provinieron principalmente del inglés (72.5%) y del quechua (27.5%) (Accilio, 2025).

El segundo estudio fue de Pimentel (2018) donde desarrolló una investigación sobre “*Manifestaciones de la jerga en estudiantes de 5.º de secundaria*”, utilizando una metodología cualitativa con un método analítico-descriptivo basado en observación y entrevistas. El estudio determinó que la jerga estudiantil muestra una gran riqueza y dinamismo lingüístico, presentando variantes fonéticas (inversión de sílabas), morfológicas (creación de nuevas palabras) y semánticas (nuevos significados para palabras existentes). La investigación concluyó que su función principal es social: fortalece la identidad del grupo (inclusión) y lo diferencia de los demás (exclusión).

### 3. Marco teórico

#### 3.1. La sociolingüística y la variación lingüística

La sociolingüística es la disciplina que estudia la relación entre lengua y sociedad. Labov (1972) sostiene que el lenguaje no puede analizarse de manera aislada, pues su uso está condicionado por variables sociales como la clase, el género o la comunidad de habla. De manera similar, Fishman (1972) define la sociolingüística como el estudio de “quién habla, con quién, cuándo y para qué”, enfatizando la influencia del contexto social sobre las decisiones lingüísticas. En esta línea, Coulmas (1997) afirma que la lengua es, ante todo, una práctica social regulada por normas compartidas dentro de grupos específicos.

La variación lingüística se refiere a las múltiples formas en que se manifiesta una misma lengua dentro de una comunidad. Según Chambers y Trudgill (1998), toda lengua presenta variaciones sistemáticas que responden a factores geográficos, sociales y situacionales. Labov (2001) explica que la variación es inherente al lenguaje y constituye la base del cambio lingüístico, ya que diferentes grupos adoptan formas alternativas que se difunden con el tiempo. Tomando en cuenta lo mencionado, existen tres grandes tipos de variación como lo serían

la Diatópica, que se vincula con la procedencia geográfica del hablante y da origen a los dialectos (Trudgill, 1999; Moreno Fernández, 1998), la Diastrática, relacionada con la estratificación social; en ella surgen variedades como la jerga o el argot (Labov, 1972; Romaine, 2000) y la Diafásica, dependiente del contexto comunicativo, donde el hablante selecciona registros formales o informales según la situación (Halliday, 1978; Hernández Campoy, 1999).

### **3.2. La jerga y factores sociales que influyen en su uso**

La jerga se entiende como un repertorio lingüístico particular utilizado por un grupo social para reforzar su identidad y, en ocasiones, para restringir la comprensión a los miembros del mismo. En cuanto a sus características, la jerga presenta una reinterpretación semántica del vocabulario común: palabras existentes adquieren significados nuevos y específicos (Álvarez, 2006; Romaine, 2000). Asimismo, constituye un vocabulario propio, donde los grupos generan términos exclusivos para referirse a prácticas o realidades compartidas (Gumperz, 1982; Calvet, 1999).

Respecto a su origen, históricamente se ha asociado a comunidades marginales que buscaban mantener sus comunicaciones en secreto. Burke (1991) sostiene que los argots europeos del siglo XVI surgieron como códigos clandestinos vinculados al crimen y la pobreza. Calvet (1999), sin embargo, argumenta que en la actualidad la jerga funciona como un recurso identitario y expresivo que trasciende la marginalidad, siendo especialmente utilizada por colectivos juveniles.

El uso de la jerga está condicionado por factores sociales ligados a la identidad y la interacción grupal. Gumperz (1982) afirma que los hablantes desarrollan códigos propios para diferenciarse de otros grupos y reforzar la pertenencia interna. En este sentido, Eckert (2000) indica que las comunidades juveniles emplean variedades restringidas como forma de distinción simbólica frente a colectivos externos.

Argüello (2014) plantea que estas formas lingüísticas permiten regular tensiones, fortalecer vínculos y manejar contenidos socialmente marcados. De igual manera, el dinamismo interno refuerza la sensación de novedad y pertinencia dentro del grupo. La influencia extranjera constituye otro factor relevante para la expansión del léxico de la jerga. Androutsopoulos (2007) señala que los procesos globales de comunicación, especialmente a través de internet, promueven la incorporación de préstamos lingüísticos en las variedades juveniles.

### 3.3. El lenguaje juvenil en el contexto universitario

El lenguaje juvenil se concibe como una variedad lingüística asociada a la población joven, caracterizada por un sistema expresivo propio que marca diferencias frente al habla adulta. Según Eckert (2000), la juventud constituye una comunidad de práctica en la que el lenguaje opera como un recurso fundamental para la construcción de identidad y pertenencia. Asimismo, Argüello (2014) señala que este tipo de lenguaje refleja la visión particular que los jóvenes poseen sobre su entorno social, estableciendo distinciones simbólicas con respecto a otros grupos generacionales. En cuanto a su función, el lenguaje juvenil cumple una labor cohesionadora, pues permite reforzar los vínculos intra-grupales mediante el uso de formas léxicas y discursivas compartidas. De acuerdo con Gumperz (1982), la comunicación dentro de un grupo social se sostiene a través de códigos que facilitan la inclusión de sus miembros y delimitan el acceso externo.

Se caracteriza por su dinamismo, rasgo observable en la constante renovación de sus recursos lingüísticos. Labov (2001) indica que la variación inherente al lenguaje es un motor del cambio lingüístico y, en el caso de los jóvenes, este proceso se intensifica debido a la rápida circulación de formas emergentes dentro del grupo. Finalmente, los mecanismos de creación léxica asociados a este tipo de lenguaje responden a procesos de innovación y adaptación al contexto social del grupo juvenil. Eckert (2000) sostiene que los jóvenes desarrollan estrategias comunicativas propias para consolidar estilos lingüísticos distintivos dentro de sus comunidades.

### **3.4. Definición de términos básicos**

#### **3.4.1. Sociolingüística**

La sociolingüística es la disciplina que estudia la relación entre la lengua y la sociedad. Según Moreno Fernández (1998), la sociolingüística analiza el modo en que los factores sociales condicionan el comportamiento lingüístico de los hablantes. De manera similar, Hernández Campoy y Almeida (2005) indican que esta rama se ocupa de explicar cómo las variaciones en el lenguaje responden a fenómenos como clase social, edad, género o contexto comunicativo.

#### **3.4.2. Variación y préstamo lingüístico**

La variación lingüística se entiende como la coexistencia de formas alternativas dentro de una misma lengua. Para Moreno Fernández (1998), toda lengua presenta variaciones que dependen de factores sociales, geográficos o situacionales. Asimismo, Escandell Vidal (2014) señala que la variación constituye una propiedad inherente del lenguaje humano, y no un defecto, ya que se adapta a la diversidad de contextos comunicativos.

El préstamo lingüístico consiste en la adopción de palabras o expresiones provenientes de otras lenguas. Calvet (1999) afirma que los préstamos son resultado de procesos de contacto lingüístico y responden a necesidades comunicativas específicas. Por su parte, Escandell Vidal (2014) plantea que estos préstamos se integran al sistema léxico del idioma receptor mediante ajustes fonológicos, semánticos o pragmáticos.

#### **3.4.3. Jerga**

La jerga es un vocabulario especializado empleado por un grupo social concreto. Alcaraz y Martínez (2004) la definen como un conjunto léxico restringido que unifica a sus miembros y se aparta de la norma estándar. En concordancia, Calvet (1999) sostiene que la jerga funciona como un marcador identitario que delimita fronteras simbólicas entre quienes comparten la comunidad de habla y quienes no.

### 3.4.4. Registro lingüístico

El registro lingüístico hace referencia al grado de formalidad con el que los hablantes adecúan su lenguaje a una situación comunicativa. Halliday (1978) indica que el registro está determinado por el campo (tema), el tenor (relación entre interlocutores) y el modo (canal y forma). A su vez, Escandell Vidal (2014) explica que el hablante selecciona recursos lingüísticos distintos (formales o informales) en función del contexto, la intención comunicativa y la audiencia.

## 4. Metodología

### 4.1. Enfoque y alcance de la investigación

La presente investigación adopta un enfoque cualitativo interpretativo, dado que busca comprender los significados, funciones sociolingüísticas asociados al uso de jergas y vulgarismos en el habla cotidiana de estudiantes universitarios. Según Taylor y Bogdan (1987), la investigación cualitativa produce datos descriptivos que permiten analizar la perspectiva de los propios actores sociales, lo cual resulta pertinente para analizar cómo los estudiantes emplean expresiones jergales como mecanismos de identidad, cohesión social o diferenciación frente a otros grupos.

Este enfoque permite interpretar no solo el contenido lingüístico de las expresiones estudiantiles, sino también los matices culturales, afectivos y situacionales que acompañan su uso en diferentes contextos académicos e informales. Como indica Creswell (2013), la investigación cualitativa es adecuada para explorar fenómenos complejos en escenarios naturales y comprender las percepciones de los participantes respecto a las prácticas comunicativas que los caracterizan.

El alcance de la investigación es descriptivo, puesto que busca identificar y caracterizar las expresiones jergales utilizadas por los estudiantes universitarios sin manipular variables ni intervenir en su contexto de producción. De acuerdo con Creswell (2013), el alcance descriptivo permite sistematizar información empírica

tal como aparece en su entorno de uso, lo cual resulta pertinente para documentar la jerga en situaciones académicas, sociales, digitales. El estudio también presenta un componente interpretativo, dado que analiza el rol social y lingüístico que dicha expresiones ocupan dentro del grupo. Levinson (1983) señala que la interpretación del lenguaje debe considerar las condiciones sociales de su uso y las relaciones entre hablantes, aspecto que permite comprender cómo la jerga opera como un marcador de pertenencia, diferenciación y cohesión grupal.

#### **4.2. Diseño de la investigación**

La investigación adopta un diseño cualitativo de análisis sociolingüístico del discurso, orientado a examinar cómo las expresiones jergales funcionan como recurso identitarios dentro de la comunicación estudiantil. Ragin (1994) plantea que el diseño metodológico debe establecer un plan sistemático para la obtención y análisis de datos que permita responder a la pregunta de investigación. En este caso, el diseño integra procedimientos de registro lexicográfico, observación en contextos de uso y análisis interpretativos.

Las expresiones jergales serán analizadas tal como aparecen en contextos reales de interacción entre estudiantes dentro y fuera del entorno universitario. El análisis considera dos dimensiones, la lingüística: forma de la jerga, variación y procesos de creación (Labov, 1972) y la sociolingüística: Uso de la jerga como mecanismo de identidad grupal e inclusión (Gumperz, 1982). Se incorporan registros procedentes de interacciones en espacios estudiantiles y académicos. Hymes (1974) sostiene que la descripción del comportamiento comunicativo con contextos naturales permite acceder a reglas implícitas de uso, patrones grupales y funciones sociales al lenguaje. La observación permitirá identificar situaciones de producción, circulación y estabilización de expresiones jergales.

La unidad de análisis está conformada por las expresiones jergales, entendidas como unidades lingüísticas que integran forma, contexto y función social concreta. Cada ocurrencia será codificada y tratada como un

caso independiente dentro del corpus recopilado. Esta concepción sigue la propuesta de Gumperz (1982), quien afirma que el significado social del lenguaje sólo puede abordarse a partir de su uso real.

### 4.3. Población y muestra

La población de estudio está constituida por un total de 60 estudiantes matriculados regularmente en el primer y segundo año de la Escuela Profesional de Lingüística de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos durante el periodo académico 2025. Esta población representa el universo total de sujetos que comparten las características sociodemográficas y académicas de interés para la investigación.

Para la selección de la unidad muestral se empleó un *muestreo probabilístico aleatorio simple*, técnica que garantiza que todos los elementos de la población tuvieron la misma probabilidad de ser elegidos. A partir de la población total ( $N=60$ ), se obtuvo una muestra representativa final de 53 estudiantes ( $n=53$ ). Este tamaño muestral permite inferir resultados con un nivel de confianza significativo respecto al comportamiento lingüístico del grupo total.

En cuanto a los criterios de inclusión, este trabajo de investigación considera a estudiantes que cursen oficialmente asignaturas correspondientes al primer o segundo año de la carrera de Lingüística, que mantengan una asistencia regular a la universidad —lo cual garantiza su exposición a la interacción social cotidiana y al uso de jergas en la facultad— y que acepten voluntariamente participar mediante el llenado del cuestionario digital. Por otro lado, se excluye a quienes pertenezcan a años superiores (tercer año en adelante) o a otras escuelas profesionales, así como a aquellos que, aun estando matriculados, no asisten a clases ni interactúan en el entorno universitario. Asimismo, se descartan las encuestas incompletas o que no presenten respuestas válidas para el análisis léxico.

#### 4.4. Técnicas e instrumentos de recolección de datos

Para la obtención de la información, se utilizó la técnica de la encuesta, seleccionada por su capacidad para estandarizar la recolección de datos y permitir un análisis masivo de las respuestas. El instrumento principal fue un cuestionario digital estructurado (formulario virtual), diseñado con preguntas específicas orientadas a situaciones concretas (ítems), donde se solicitó a los estudiantes que indicarán el término jergal utilizado para denominar ciertas realidades. Este instrumento garantiza el anonimato y facilita la participación de una muestra significativa, permitiendo la generación automática de los registros necesarios para el análisis estadístico posterior.

El instrumento tuvo como base el diseñado por Accilio Hilario (2025) en su estudio sobre la estructuración de la jerga en el ámbito educativo. Dicho cuestionario fue seleccionado por la pertinencia de sus dimensiones sociolingüísticas y fue adaptado para esta investigación, ajustando los ítems a los seis campos semánticos de interés (estudiantes universitarios, vida universitaria, denominaciones, formas de saludo, cualidades personales y necesidades materiales) para el contexto de la educación superior pública.

Nuestro instrumento consta de un total de 23 ítems (preguntas abiertas y de selección), distribuidos estratégicamente en cada dimensión para cubrir las situaciones comunicativas más relevantes de la cotidianidad estudiantil. La distribución de los ítems es la siguiente: la primera dimensión, “Estudiantes universitarios”, comprende 4 ítems orientados a las tipologías de alumnos y profesores; la segunda, “Vida universitaria”, abarca 3 ítems sobre situaciones académicas; la tercera, “Denominaciones”, incluye 4 ítems referidos a vínculos interpersonales y elementos de consumo; la cuarta, “Formas de saludo y despedida”, cuenta con 2 ítems fáticos; la quinta, “Cualidades personales”, es la más extensa con 8 ítems enfocados en la valoración estética y conductual; y finalmente, la sexta dimensión, “Necesidades materiales”, se compone de 2 ítems sobre la situación económica. Esta segmentación permitió un análisis

ordenado y focalizado de la frecuencia de uso de las jergas en cada contexto específico.

#### **4.5. Procesamiento y análisis**

El procesamiento de la información se basó fundamentalmente en el conteo de repeticiones (frecuencia absoluta) de cada término léxico. Una vez recopiladas las respuestas, se procedió a tabular cuántas veces se repetía cada palabra por ítem para identificar la denominación hegemónica o más utilizada. Es importante destacar que, si bien se generaron tablas que incluyen valores porcentuales, estos cumplen una función estrictamente ilustrativa y de acompañamiento visual para dimensionar la distribución de las respuestas. El análisis no profundiza en la interpretación estadística de dichos porcentajes, sino que se limita a jerarquizar los términos según su número de repeticiones para determinar cuál es la jerga predominante en cada categoría evaluada.

#### **4.6. Consideraciones éticas**

Toda investigación sociolingüística debe garantizar respeto y confidencialidad. The Norwegian National Research Ethics Committees (2016) enfatiza que el tratamiento ético de datos exige reconocer riesgos potenciales, el contexto de producción y las responsabilidades del investigador. En este estudio se protege la identidad de los participantes y los datos fueron utilizados exclusivamente con fines académicos. Como plantea Restrepo (2019), la relación ética con los participantes supone reconocerlos como agentes discursivos legítimos y respetar sus aportes. Se informó sobre los objetivos del estudio y se garantizó el anonimato en la publicación de resultados.

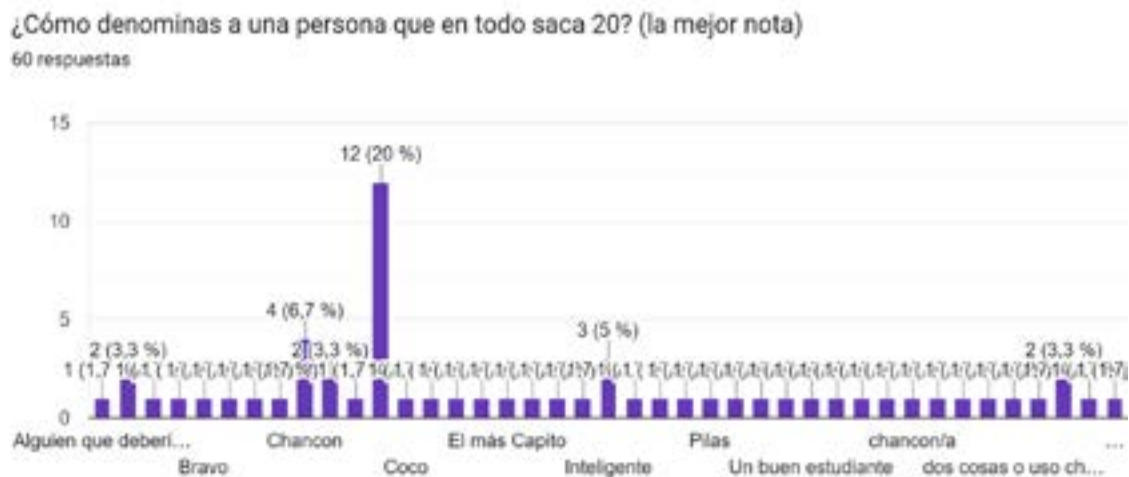
## 5. Resultados

### 5.1. Campo semántico: estudiantes universitarios

Este campo abarca todos aquellos términos sobre el entorno educativo. La selección y el análisis de estos vocablos son cruciales, ya que ilustran de manera directa cómo el lenguaje juvenil especializado codifica los roles, las situaciones y las actitudes dentro de la institución. La jerga se convierte, así, en una herramienta para definir estatus y comportamientos, diferenciando, por ejemplo, los términos usados para designar al estudiante más destacado de la clase de aquellos que se emplean para nombrar al estudiante que sistemáticamente no asiste a clases.

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

*Denominaciones para un estudiante que frecuentemente obtiene las mejores calificaciones*

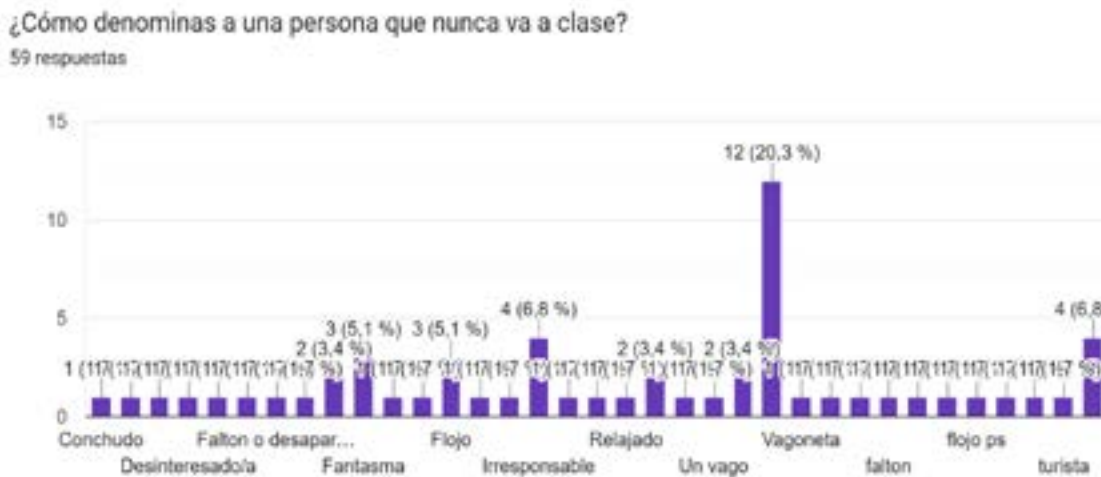


El término más frecuente para un estudiante que obtiene las mejores calificaciones es *chancón*, seguido de otros términos como *coco*, *aplicado* o *inteligente*.

1 Todas las figuras y tablas de la presente investigación son de elaboración propia.

**Figura 2**

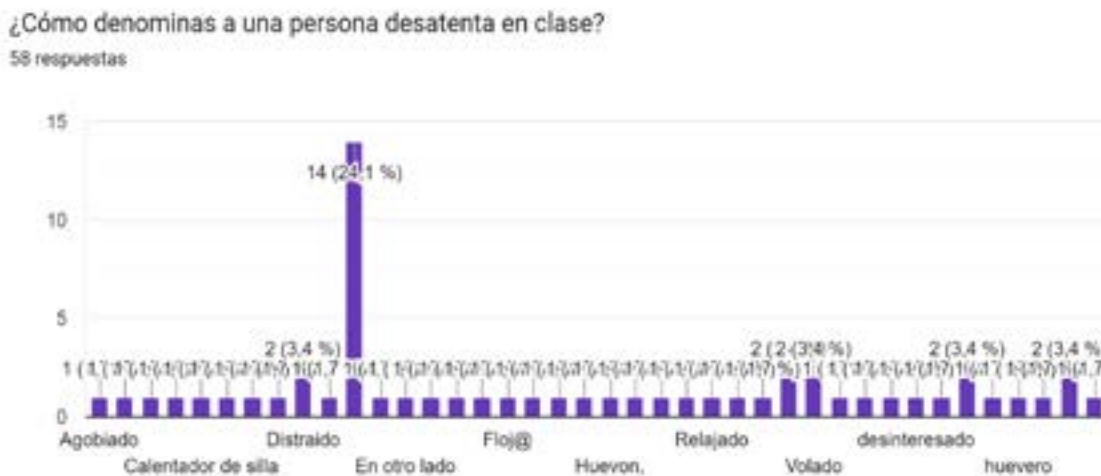
*Denominaciones para un estudiante que no suele asistir con frecuencia a clase*



El término más frecuente para un estudiante que no suele asistir es *vago*, seguido de otros términos como *vagoneta*, *flojo* o *relajado*.

**Figura 3**

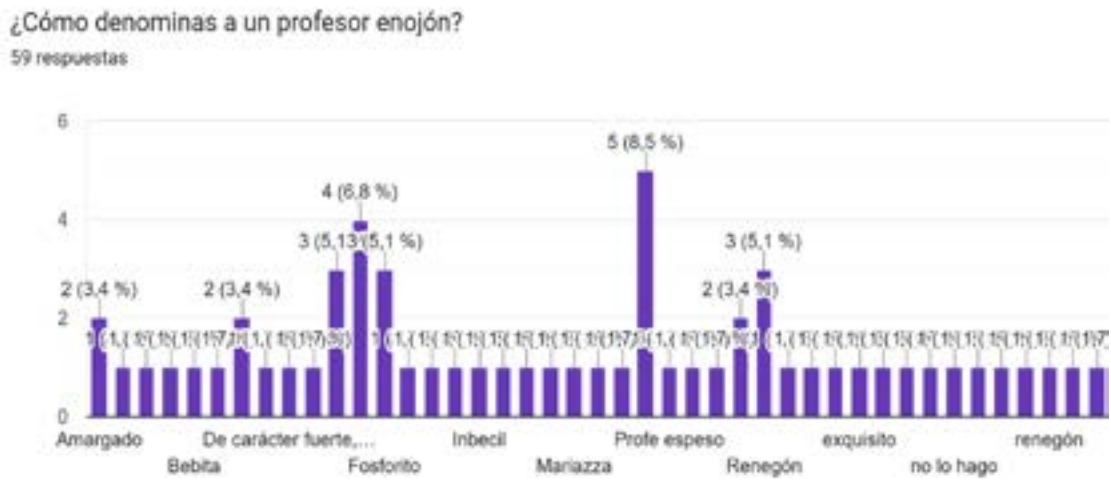
*Denominaciones para un estudiante desatento a clase*



El término más frecuente para un estudiante desatento a clase es *distraído*, pero considerando que dicho término no es una jerga, se concluye que la denominación más usada es *volado* seguido de otros términos como *wagoneta*, *flojo* o *relajado*.

**Figura 4**

*Denominaciones para un profesor que suele presentar una actitud amargada*



El término más frecuente para un profesor que suele presentar una actitud amargada es *pesado*, seguido de otros términos como *fosforito*, *exquisito* o *espeso*.

**Tabla 1**

*Frecuencia de términos relacionados con estudiantes universitarios*

Campo semántico: estudiantes universitarios		Frecuencia	
Ítems	Palabra	FI	%
Ítem n.º 1	Chancón	24	27.5862069
Ítem n.º 2	Vago	20	22.98850575
Ítem n.º 3	Volado	8	9.195402299
Ítem n.º 4	Pesado	15	17.24137931
Total		87	100

En síntesis, por parte del campo semántico: “Estudiantes universitarios”, la palabra más destacada para designar a un estudiante que siempre saca 20 es chancón, la cual tuvo una repetición de 24 veces. A su vez, la más destacada para designar un estudiante que no asiste a clase es “vago” con 20 repeticiones.

Por otro lado, aquel estudiante que no es muy atento en clase es denominado con mayor frecuencia como “distraído”, pero hay que tener en consideración que esta no es una jerga, la cual es nuestro tema de interés. Por lo tanto, el término más frecuente es “volado” con 8 repeticiones. Asimismo el término más usado para un profesor que siempre muestra una actitud enfadada es “pesado” con 15 repeticiones.

El análisis de este campo revela que la comunidad estudiantil utiliza la jerga para establecer jerarquías y etiquetas sociales basadas en el desempeño académico. El predominio del término “chancón” (24 repeticiones) para referirse al estudiante de alto rendimiento evidencia una valoración ambivalente: reconoce el esfuerzo intelectual, pero a través de un término coloquial que le quita solemnidad al logro académico. Por otro lado, el uso masivo de “vago” (20 repeticiones) para el estudiante ausentista funciona como un mecanismo de control social o sanción grupal informal. Sociolingüísticamente, estas etiquetas demuestran cómo el

grupo construye su propia normatividad: se etiqueta al que se esfuerza demasiado y al que no se esfuerza nada, situando la norma aceptable en un punto medio.

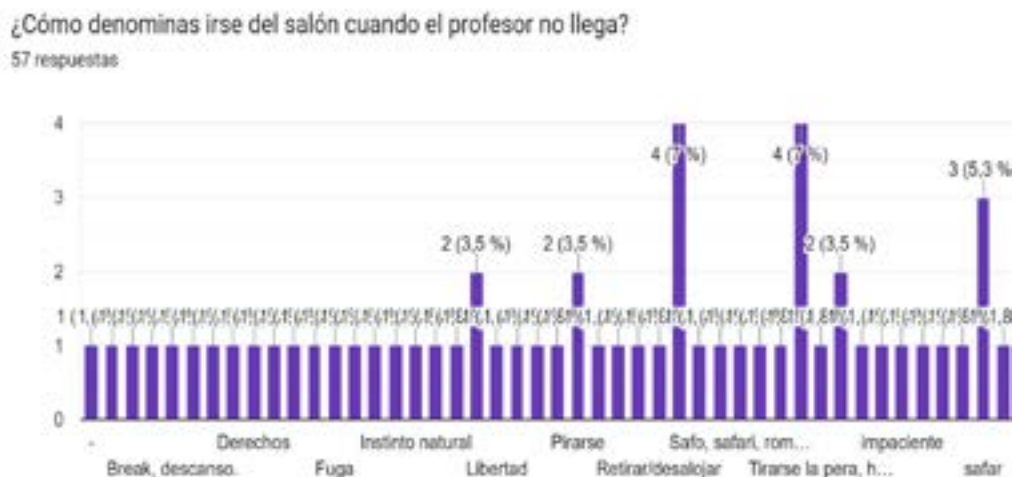
## 5.2. Campo semántico: vida universitaria

Este campo semántico aborda la jerga que describe las interacciones directas con el cuerpo docente y las situaciones rituales o estructurales del ambiente de estudio. Este eje temático busca registrar los términos utilizados para referirse a la autoridad académica, las asignaturas consideradas de alta dificultad, y las estrategias de manejo de horarios o normas.

La jerga aquí analizada cumple una función de cohesión grupal y de expresión de actitudes compartidas, utilizando el lenguaje informal para establecer una distancia o una valoración unánime frente a las exigencias o la rigidez de los reglamentos universitarios.

### Figura 5

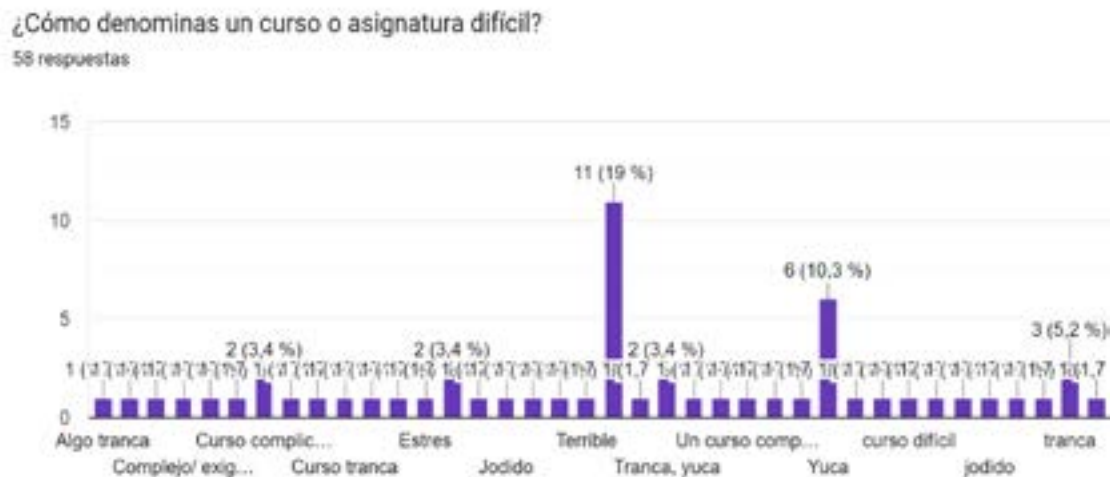
Denominaciones para la acción de irse cuando el profesor aún no llega a clase



El término más frecuente para la acción de irse cuando el profesor aún no llega es *safar*, seguido de otros términos como *pirarse*, *tirarse la pera* o *fugarse*.

**Figura 6**

*Denominaciones para una asignatura difícil*



El término más frecuente para una asignatura difícil es *tranca*, seguido de otros términos como *yuca*, *complejo* o *exigente*.

**Figura 7**

*Denominaciones para un profesor bastante exigente*



El término más frecuente para un profesor bastante exigente es *jodido*, seguido de otros términos como *cagón*, *duro* o *cargoso*.

**Tabla 2**

*Frecuencia de términos relacionados con la vida universitaria*

Campo semántico: vida universitaria		Frecuencia	
Ítems	Palabra	FI	%
Ítem n.º 1	Safar	12	24.48979592
Ítem n.º 2	Tranca	21	42.85714286
Ítem n.º 3	Jodido / cagón	16	32.65306122
		49	100

En síntesis, por parte del campo semántico: “Vida universitaria”, la palabra más destacada para designar la acción de salir de clase es “safar”, la cual tuvo una repetición de 12 veces. A su vez, la más destacada para designar un curso difícil es “tranca”, con 21 repeticiones. Por otro lado, el término más usado para designar a un profesor muy exigente es “jodido” o “cagón”, el cual tiene 16 repeticiones.

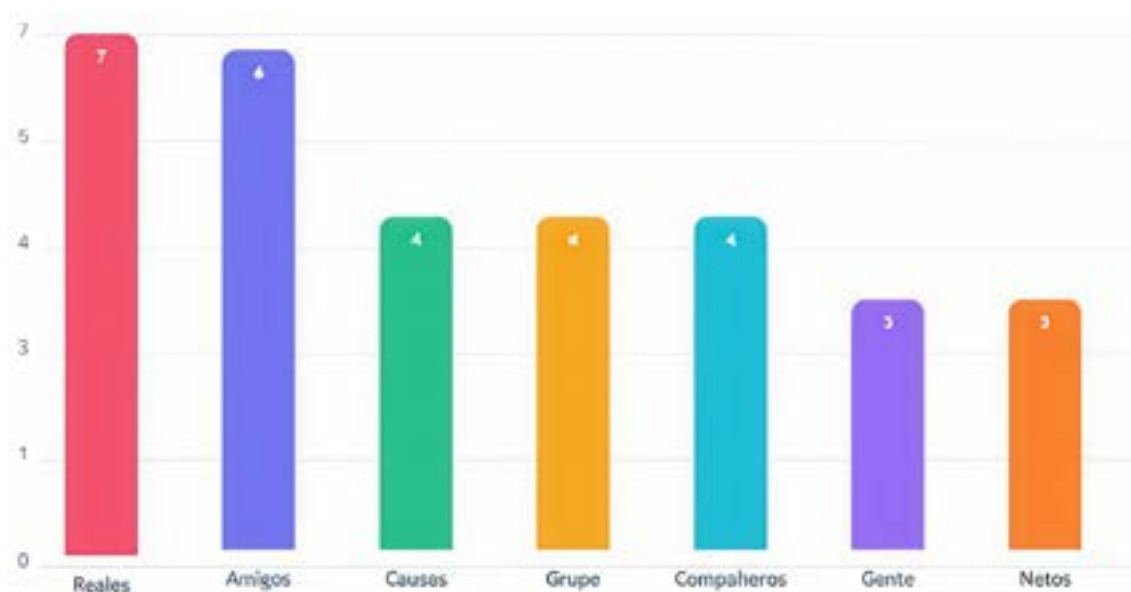
En este eje, la jerga cumple una función de descarga emocional y resistencia frente a la institucionalidad. Términos como “safar” (12 repeticiones) para la acción de irse implican no solo una salida física, sino una liberación o escape de las obligaciones académicas, reforzando la autonomía del estudiante frente a las reglas institucionales. Asimismo, la calificación de una asignatura como “tranca” (21 repeticiones) y de un docente exigente como “jodido” (16 repeticiones) actúa como un mecanismo de solidaridad grupal: al compartir estas denominaciones “fuertes” o malsonantes, los estudiantes crean una alianza afectiva frente a la adversidad académica, compartiendo la frustración a través de un código común que la autoridad no utiliza.

### 5.3. Campo semántico: denominaciones

Este campo opera como un núcleo de la función referencial de la jerga en el entorno universitario, centrándose en el léxico de designación directa de personas y elementos relevantes para la interacción social del estudiante. Su recopilación abarca los términos utilizados para nombrar los vínculos afectivos y grupales primarios (el círculo de amigos de la facultad, la pareja) y las figuras de autoridad (los docentes y catedráticos), además de elementos de consumo social y ocio universitario. La jerga en este ámbito actúa como un marcador de intimidad y pertenencia, esencial para la construcción de la identidad social dentro de la comunidad de la carrera de Lingüística.

**Figura 8**

*Denominaciones para un grupo con el que compartes mucho tiempo*



El término más frecuente para un grupo con el que compartes mucho tiempo es *reales*, seguido de otros términos como *causa*, *gente* o *netos*.

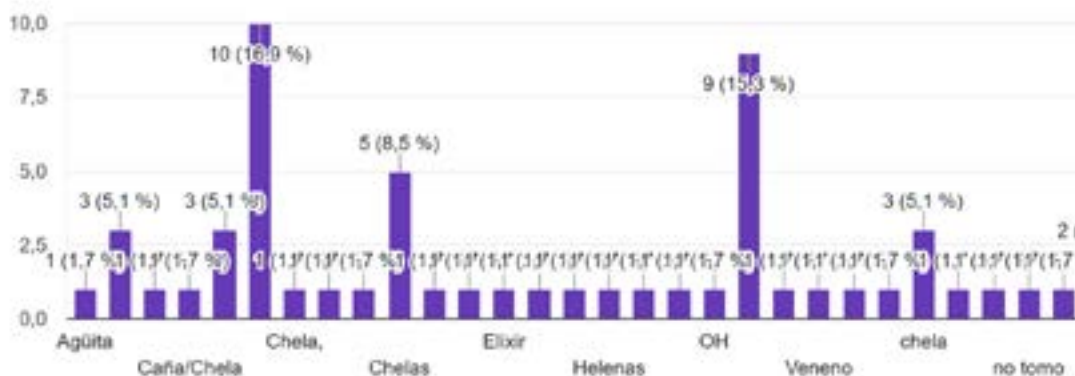


**Figura 11**

*Denominaciones para las bebidas alcohólicas*

¿Cómo denominas a las bebidas alcohólicas (cerveza)?

59 respuestas



El término más frecuente para las bebidas alcohólicas es *chelas*, seguido de otros términos como *helenas*, *veneno* o *elixir*.

**Tabla 3**

*Frecuencia de términos relacionados con denominaciones*

Campo semántico: denominaciones		Frecuencia	
Ítems	Palabra	FI	%
Ítem n.º 1	Reales	7	9.900990099
Ítem n.º 2	Flac@	30	29.7029703
Ítem n.º 3	Profe	36	35.64356436
Ítem n.º 4	Chelas	25	24.75247525
Total		100	100

En síntesis, por parte del campo semántico “Denominaciones”, la palabra más destacada para designar al grupo de amigos es “reales”, la cual tuvo una repetición de 7 veces. A su vez, la más destacada para designar a una pareja sentimental es “flaco/flaca” con 30 repeticiones. Asimismo, el término

más destacado para el profesor es “profe”, con 36 repeticiones. Por otro lado, el término más usado para designar a las bebidas alcohólicas es “chelas”, el cual tiene 25 repeticiones.

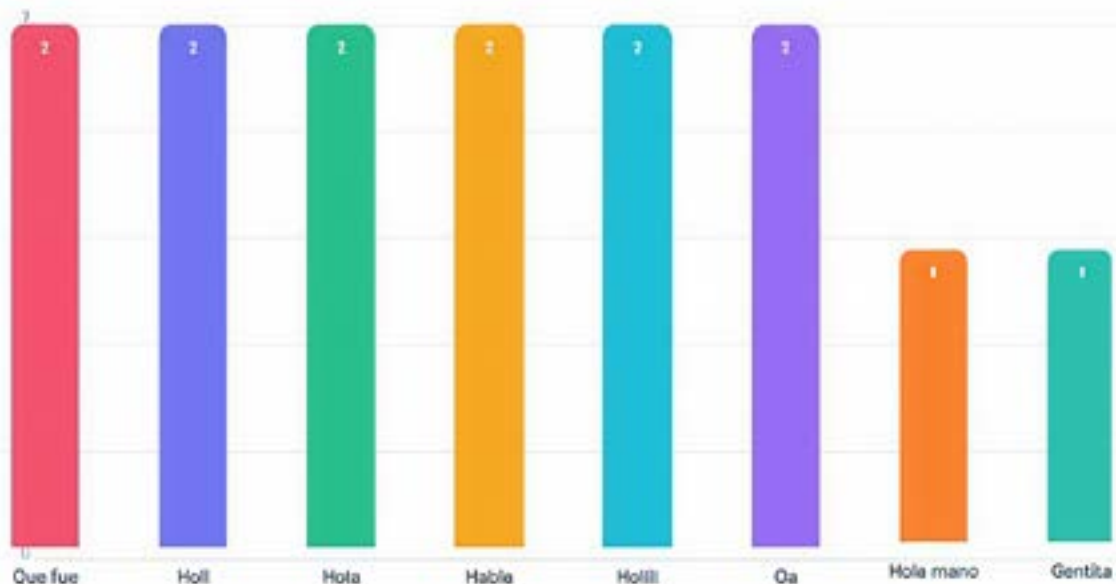
Las denominaciones personales son los marcadores más claros de identidad y afectividad intragrupal. El uso de “reales” (7 repeticiones) para el grupo de amigos cercanos denota una distinción profunda entre el “compañero” circunstancial y el vínculo de lealtad y confianza absoluta, vital para la supervivencia emocional en la universidad. Del mismo modo, la abreviación y generalización en términos como “profe” (36 repeticiones) y “flaco/a” (30 repeticiones) responde a un principio de economía del lenguaje propio de la oralidad juvenil, que busca la rapidez y la cercanía, eliminando las distancias jerárquicas que impondrían términos como “catedrático” o “pareja”. El término “chelas” refuerza los rituales compartidos de socialización y ocio.

#### **5.4. Campo semántico: formas de saludo y despedida**

Este campo semántico es de particular interés para el análisis sociopragmático, ya que se dedica a la recopilación de fórmulas fijas que cumplen una función fáctica (mantener o finalizar la comunicación) en las interacciones informales entre compañeros universitarios. El estudio de estas expresiones busca identificar los mecanismos lingüísticos de informalidad y confianza que rigen la comunicación cotidiana. La adopción de estas fórmulas jergalizadas en los actos de inicio y cierre de la conversación sirve como un auténtico marcador diastrático que valida la membresía y el nivel de familiaridad dentro del grupo de la facultad, diferenciando el código interno del habla formal.

**Figura 12**

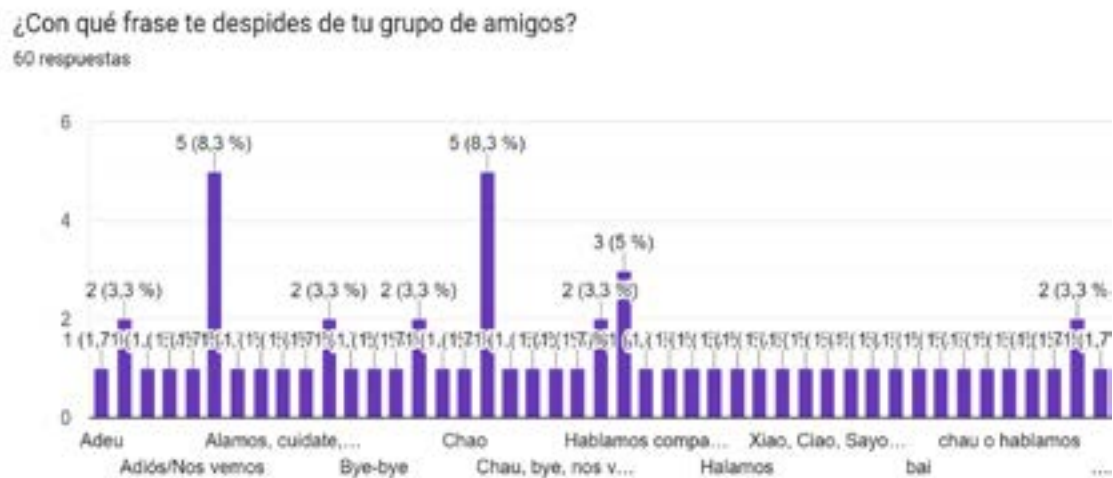
*Denominaciones para un saludo a tu grupo de amigos*



El término más frecuente para un saludo a tu grupo de amigos es *habla*, seguido de otros términos como *gentita*, *¿qué fue?* y *holi*.

**Figura 13**

*Denominaciones para despedirse de un grupo de amigos*



El término más frecuente para despedirse de un grupo de amigos es *hablamos*, seguido de otros términos como *bye*, *adeu* o *chao*.

**Tabla 4**

*Frecuencia de términos relacionados con formas de saludo y despedida*

Campo semántico: formas de saludo y despedida		Frecuencia	Porcentaje
Ítems	Palabras	FI	%
Ítem n.º 1	Habla	15	37.5
Ítem n.º 2	Hablamos	25	62.5
Total		40	100

En síntesis, por parte del campo semántico: “Formas de saludo y despedida”, la palabra más destacada para designar un saludo a tu grupo de amigos es “habla”, la cual tuvo una repetición de 15 veces. Por otro lado, el término más usado para despedirse de un grupo de amigos es “hablamos”, el cual tiene 25 repeticiones.

Las fórmulas de interacción social como “habla” (15 repeticiones) y “hablamos” (25 repeticiones) cumplen una función eminentemente fática y de reconocimiento entre pares. Sociolingüísticamente, estos términos funcionan como “contraseñas” de ingreso a la interacción informal. Al utilizar “habla” en lugar de un “buenos días”, el hablante está señalando inmediatamente que la conversación se dará en un registro de confianza y horizontalidad. El predominio de estas formas cortas confirma la tendencia del habla juvenil hacia la inmediatez y el dinamismo comunicativo.

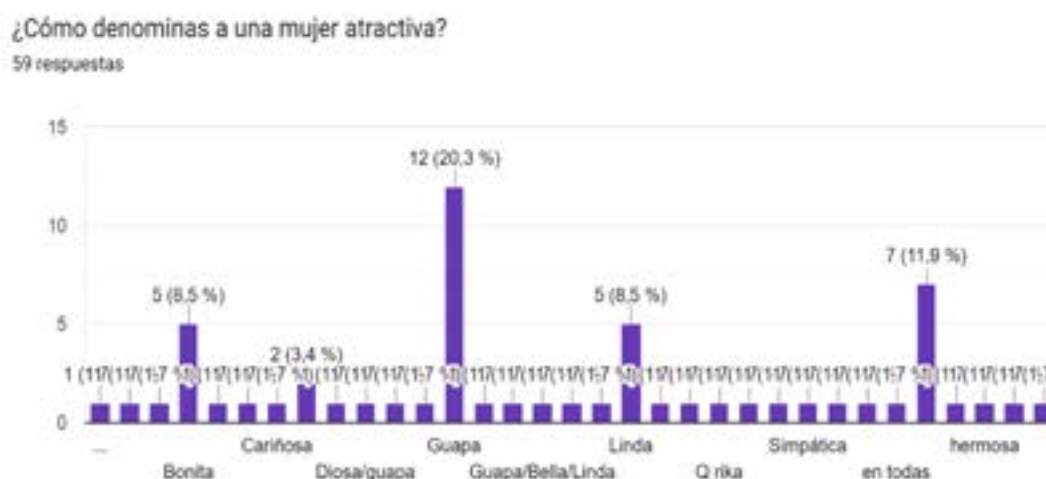
## 5.5. Campo semántico: Cualidades personales

El campo de las cualidades personales es sociolingüísticamente fundamental, pues la jerga aquí recopilada refleja el sistema de valores sociales y los procesos de estereotipación dentro del campus. La recopilación busca aislar el léxico empleado para la evaluación y el etiquetamiento de otros estudiantes y miembros de la comunidad universitaria en función de su apariencia (atractivo, figura) y su comportamiento interpersonal (cortesía, sociabilidad, intromisión).

Por ello, los términos en esta sección son altamente connotativos, y su análisis es clave para descifrar las dinámicas de juicio, inclusión y exclusión que estructuran la interacción social en la universidad.

**Figura 14**

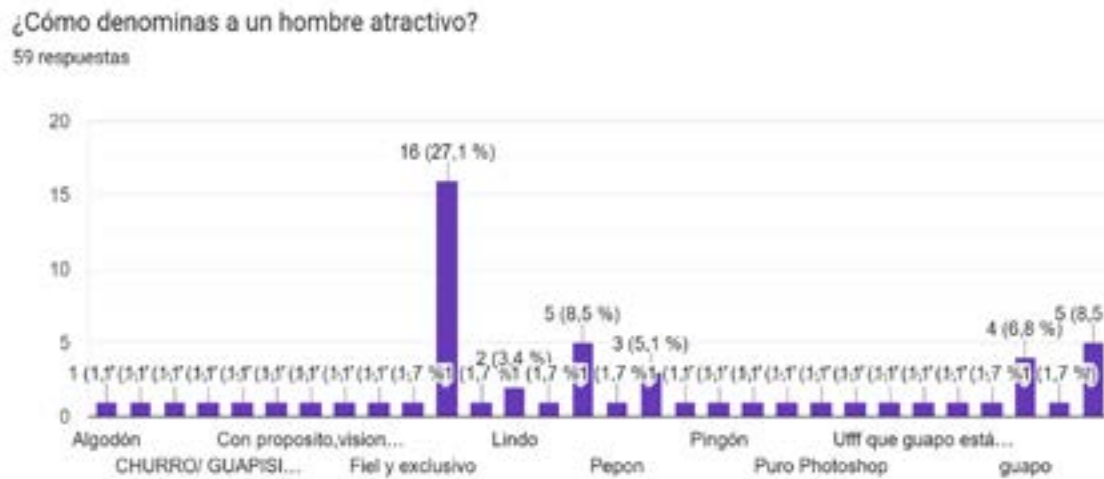
*Denominaciones para una mujer atractiva*



El término más frecuente para una mujer atractiva es *guapa*, seguido de otros términos como *rica*, *en todas* o *diosa*.

**Figura 15**

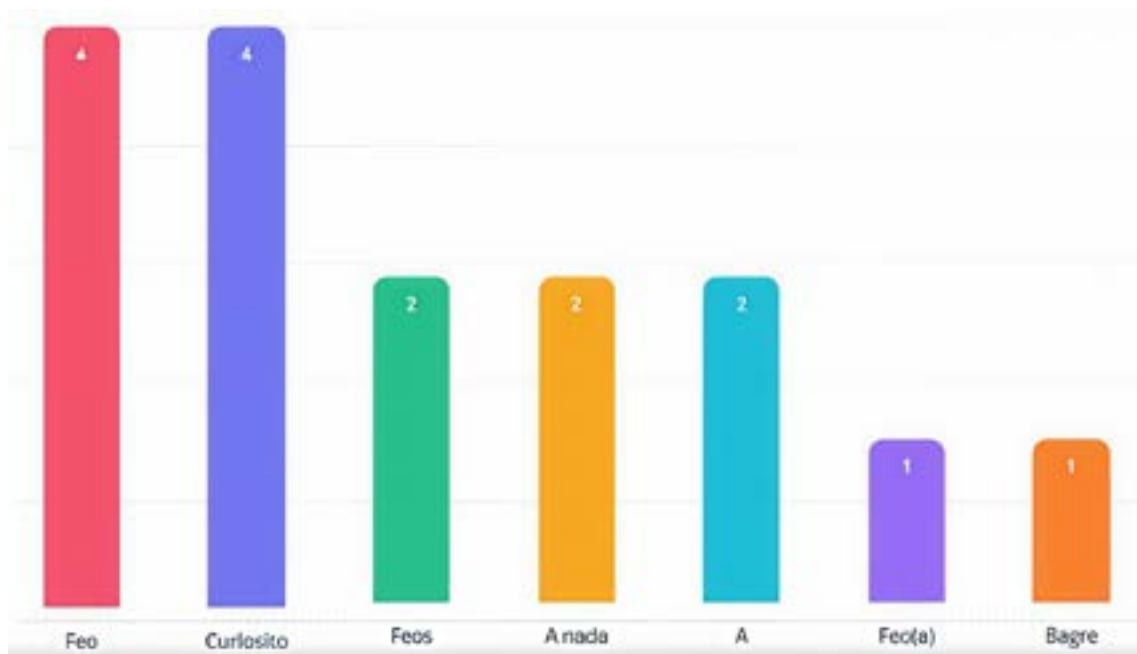
*Denominaciones para un hombre atractivo*



El término más frecuente para un hombre atractivo es *guapo*, seguido de otros términos como *pepa*, *churro* o *algodón*.

**Figura 16**

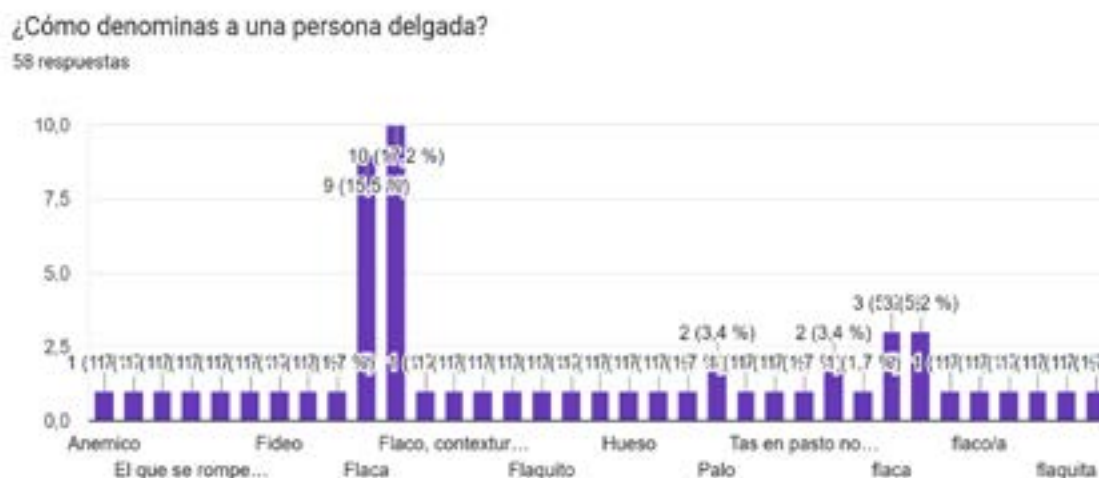
*Denominaciones para un hombre o mujer poco atractivo/a*



El término más frecuente para un hombre o mujer poco atractivo/a es *curioso/a*, seguido de otros términos como *a nada*, *hecho con odio* o *difícil de ver*.

**Figura 17**

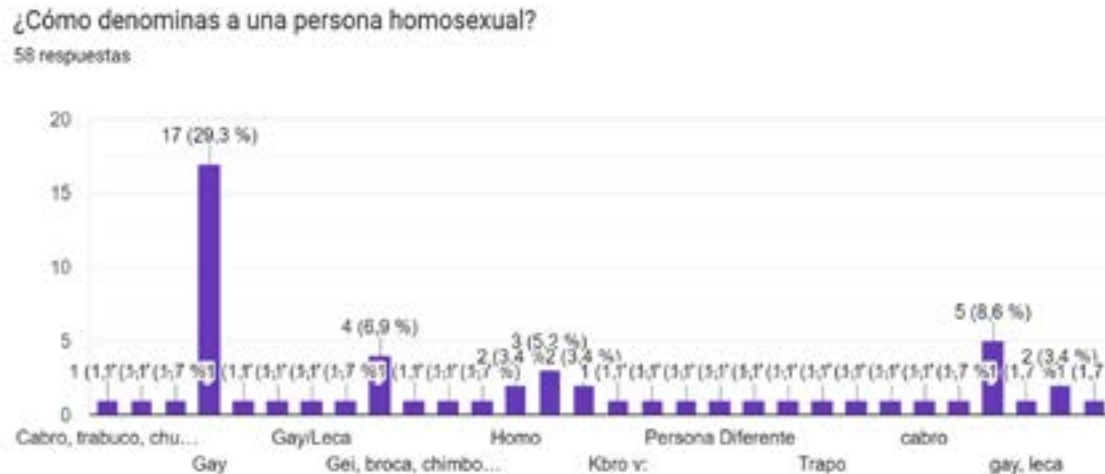
*Denominaciones para una persona delgada*



El término más frecuente para una persona delgada es *palo*, seguido de otros términos como *anémico*, *hueso* o *flaquito*.

**Figura 18**

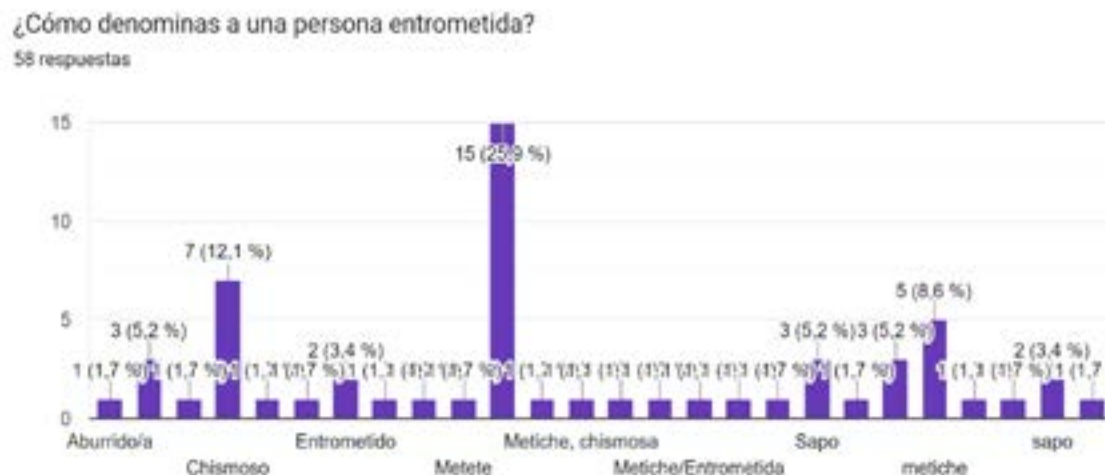
*Denominaciones para una persona homosexual*



El término más frecuente para una persona homosexual es *cabro*, seguido de otros términos como *leca*, *trapo* o *gay*.

**Figura 19**

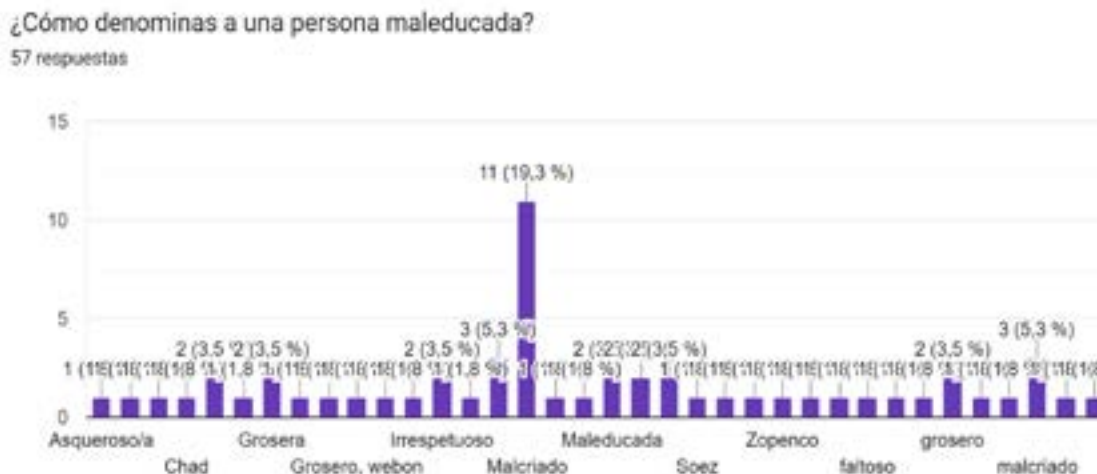
*Denominaciones para una persona entrometida*



El término más frecuente para una persona entrometida es *metiche*, seguido de otros términos como *chismoso*, *sapo* o *soplón*..

**Figura 20**

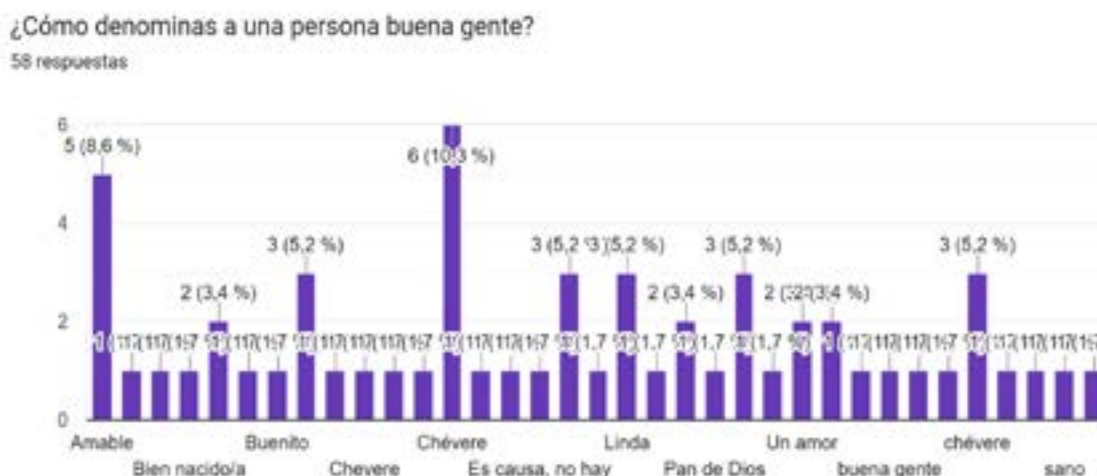
*Denominaciones para una persona maleducada*



El término más frecuente para una persona maleducada es *faltoso*, seguido de otros términos como *webon*, *grosero* o *zopenco*.

**Figura 21**

*Denominaciones para un estudiante bondadoso*



El término más frecuente para una persona bondadosa es *chevere*, seguido de otros términos como *un amor*, *causa* o *sano*.

**Tabla 5**

*Frecuencia de uso de cualidades personales*

Campo semántico: cualidades personales		Frecuencia	
Ítems	Palabra	FI	%
Ítem n.º 1	Guapa	27	22.68907563
Ítem n.º 2	Guapo	25	21.00840336
Ítem n.º 3	Curioso	5	4.201680672
Ítem n.º 4	Palo	10	8.403361345
Ítem n.º 5	Cabro	8	6.722689076
Ítem n.º 6	Metiche	26	21.8487395
Ítem n.º 7	Faltoso	5	4.201680672
Ítem n.º 8	Chévere	13	10.92436975
Total		119	100%

En síntesis, por parte del campo semántico: “Cualidades personales”, la palabra más destacada para designar a una persona atractiva es “guapa”, la cual tuvo una repetición de 27 veces. A su vez, el término más usado para designar a un hombre atractivo es “guapo” con 25 repeticiones.

El término más usado para designar a un hombre o mujer poco atractivo/a es “curioso/a” con 5 repeticiones. Asimismo, con 8 repeticiones, el término más usado para designar a una persona homosexual es “cabro”. En la misma línea, un estudiante maleducado es designado 5 veces como “faltoso”. Por otro lado, el término más usado para nombrar a una persona bondadosa es “chevere”, el cual tiene 13 repeticiones.

Este campo refleja cómo el grupo gestiona los juicios de valor sobre la apariencia y el comportamiento. La hegemonía de “guapa/o” sugiere una asimilación de términos del español general, pero convive con términos irónicos o eufemísticos como “curioso” (5 repeticiones) para referirse a alguien poco atractivo, demostrando el uso del lenguaje para la atenuación social o la burla velada.

Por otro lado, la persistencia de términos como “cabro” (8 repeticiones) evidencia que, pese a los cambios generacionales, ciertos marcadores de género o sexualidad siguen operando en el argot juvenil, posiblemente resignificados o mantenidos por tradición oral agresiva. Finalmente, “chévere” se consolida como el adjetivo comodín para la aprobación social positiva.

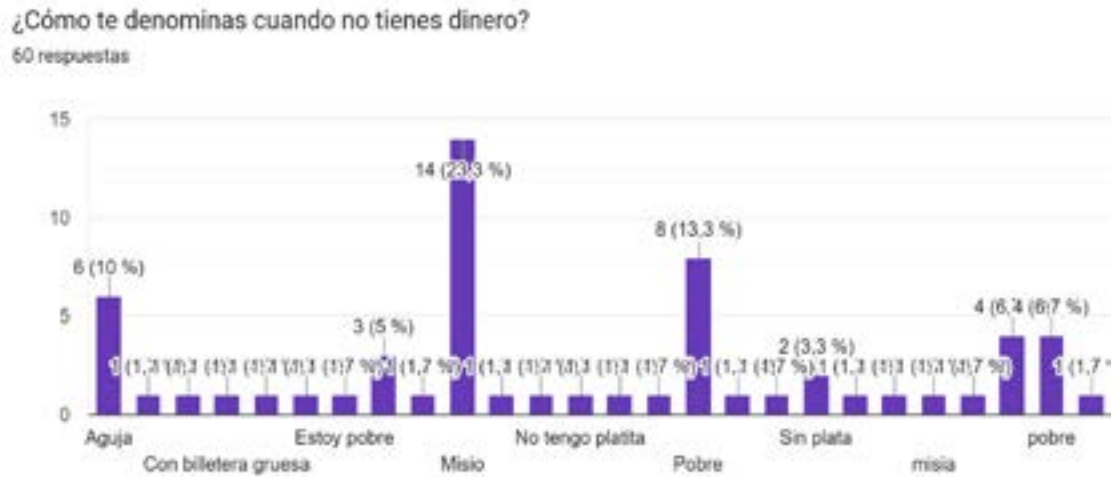
### **5.6. Campo semántico: necesidades materiales**

Este campo semántico aborda la jerga que conceptualiza la situación económica y los recursos materiales, una variable pragmática constante en la vida del estudiante universitario. La recopilación se centra en los términos utilizados para describir el estatus financiero percibido, tanto en estados de carencia (la “falta de fondos”) como de abundancia temporal.

La existencia de un léxico especializado en este tema subraya la relevancia del factor económico en la interacción social y el ocio universitario. La jerga, en este caso, opera como una herramienta para verbalizar la realidad material con un tono que favorece la identificación y la complicidad grupal.

**Figura 22**

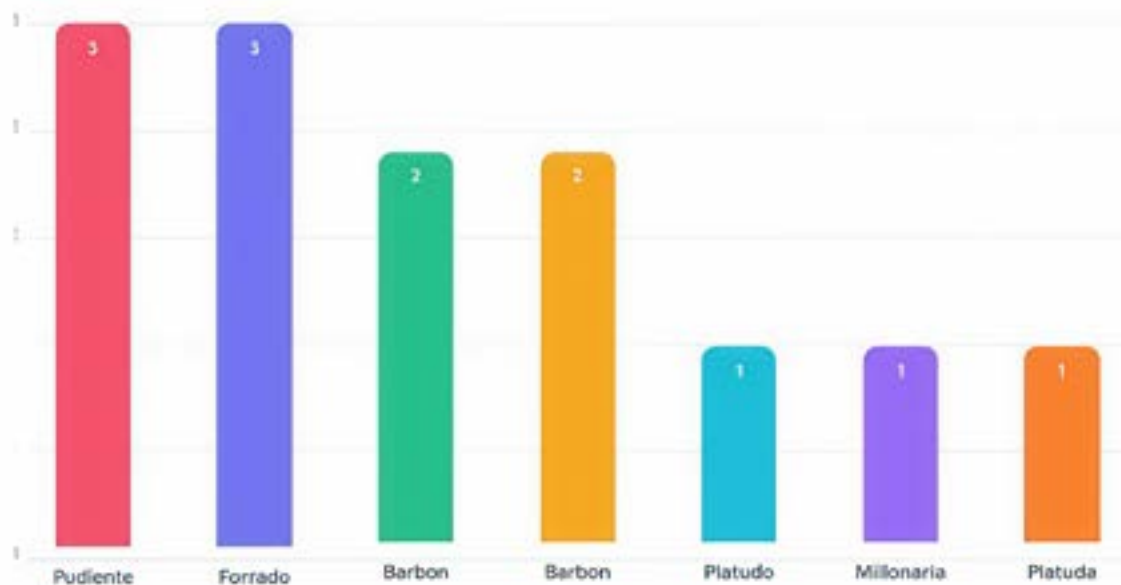
*Denominaciones para una difícil situación económica*



El término más frecuente para una difícil situación económica es *misiso*, seguido de otros términos como *aguja*, *chiwan* o *pobre*.

**Figura 23**

*Denominaciones para una buena situación económica*



El término más frecuente para un estudiante con buena situación económica es *barbón*, seguido de otros términos como *forrado*, *puddiente* o *millonario*.

**Tabla 6**

*Frecuencia de términos de necesidades materiales*

Campo semántico: necesidades materiales		Frecuencia	
Ítems	Palabra	FI	%
Ítem n.º 1	Misio	26	83.87096774
Ítem n.º 2	Barbón	4	16012903226
Total		30	100

En síntesis, por parte del campo semántico: “Necesidades materiales”. La palabra más destacada para designar a una persona con una difícil situación económica es “misio”, la cual tuvo una repetición de 26 veces. A su vez, el término más usado para designar a un estudiante con buena situación económica es “barbón” con 30 repeticiones.

El léxico referido a la economía es un potente generador de identidad colectiva. La abrumadora preferencia por el término “misio” (26 repeticiones) para describir la falta de dinero no se vive como un estigma individual, sino como una condición compartida por el estudiantado de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Declararse “misio” es un acto de honestidad que refuerza la pertenencia al grupo (“somos estudiantes, estamos misios”). En contraposición, el término “barbón” (4 repeticiones) marca la alteridad, señalando a quien posee recursos como una excepción a la norma grupal.

## 6. Discusión de resultados

Los hallazgos de esta investigación corroboran que el uso de jergas en los estudiantes de Lingüística de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos no es un fenómeno aleatorio, sino un sistema estructurado que responde a necesidades de identidad, cohesión y resistencia simbólica. A continuación, se discuten los resultados en relación con los antecedentes y las bases teóricas planteadas.

El análisis del campo semántico “Vida universitaria” evidenció una preferencia por términos de carga semántica fuerte como *tranca*, *jodido* o *safar*. Esto concuerda con la teoría de Halliday (1978), quien define la jerga como una “antilingua” que surge en grupos subordinados para generar un espacio de resistencia frente a la norma oficial. En el contexto de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, donde la exigencia académica y la burocracia son percibidas como barreras, el estudiante utiliza estos términos para desafiar simbólicamente a la autoridad (el profesor “pesado” o “patrón”), transformando la experiencia educativa en algo manejable a través del lenguaje. A diferencia del estudio de Pimentel (2018), que asociaba la jerga escolar a la diferenciación con el adulto, aquí la diferenciación es institucional: el estudiante frente a la academia.

Un hallazgo distintivo de este estudio es la hegemonía del término *misio* (83.8% de frecuencia) para describir la situación económica. A diferencia de otros contextos donde la falta de dinero podría ocultarse por vergüenza social, en la comunidad estudiantil observada esta condición se verbaliza abiertamente. Esto valida los postulados de Labov (1972) sobre cómo las variables sociales condicionan el lenguaje. En este caso, declararse “misio” funciona como un marcador de autenticidad y pertenencia a la realidad de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, mientras que el término *barbón* o *puiente* marca una alteridad negativa. La jerga, así, neutraliza el estigma de la pobreza y lo convierte en un rasgo de solidaridad grupal.

La prevalencia de fórmulas breves como *habla*, *profe* y *flaca* confirma la naturaleza dinámica del lenguaje juvenil descrita por Eckert (2000), quien

sostiene que los jóvenes aceleran el cambio lingüístico para consolidar estilos distintivos. Los resultados muestran que los estudiantes de Lingüística, a pesar de su formación académica normativa, priorizan en su habla cotidiana el principio de economía lingüística. Esto difiere ligeramente de los hallazgos de Accilio (2023) en escolares, donde predominaban préstamos del inglés y quechua; en la muestra universitaria, aunque persisten anglicismos como *brother* o *man*, la tendencia principal es la apócope y la resignificación de términos del español general.

Resulta significativo que, en el campo de “cualidades personales”, se mantengan términos como *guapa* (asociado a lo estético tradicional) y *cabro* (connotación sobre la orientación sexual). Aunque Calvet (1999) argumenta que la jerga actual trasciende la marginalidad, la persistencia de términos que podrían considerarse políticamente incorrectos dentro de una facultad de Humanidades sugiere que la jerga funciona como un “refugio” de conservadurismo lingüístico o, alternativamente, que estos términos han sufrido un proceso de “desemantización” donde pierden su carga ofensiva original para convertirse en simples vocativos de confianza entre pares, un fenómeno conocido como *reapropiación lingüística*.

Finalmente, la aparición del término *reales* para designar al grupo íntimo de amigos valida la función de inclusión/exclusión señalada por Gumperz (1982). El estudiante universitario traza una línea clara entre el “compañero” (vínculo formal/académico) y el “real” o “causa” (vínculo afectivo/leal). Este uso específico de la jerga demuestra que el vocabulario no solo describe el mundo, sino que estructura las relaciones sociales afectivas, creando anillos de confianza necesarios para la supervivencia social en el entorno masivo de la universidad.

## 7. Conclusiones

La investigación permite concluir que el vocabulario de jergas empleado por los estudiantes de Lingüística no constituye meramente una colección de coloquialismos, sino que funciona como un sistema simbólico de cohesión e identidad. El uso compartido de términos exclusivos como “reales”, “habla” o “chelas” traza una frontera invisible pero efectiva entre quienes pertenecen a la

comunidad (“nosotros”) y los actores externos o institucionales (“ellos”). Este código valida la membresía del individuo en el grupo, facilitando la integración social y la confianza entre pares.

Desde la perspectiva sociolingüística, se concluye que una parte significativa del léxico estudiantil cumple una función de descarga emocional y resistencia frente a la rigidez académica. Al renombrar la realidad institucional con términos como “tranca”, “jodido” o “safar”, los estudiantes transforman un entorno jerárquico y exigente en uno más manejable y propio. La jerga actúa como una válvula de escape que permite verbalizar el estrés y la crítica a la autoridad docente en un espacio seguro de complicidad, fortaleciendo la solidaridad frente a las exigencias universitarias.

El análisis de las frecuencias de uso demuestra que el habla cotidiana de los estudiantes se rige por el principio de economía lingüística y pragmatismo. La preferencia sistemática por formas apocopadas o directas como “profe”, “flaca”, “habla” o “misio”, en detrimento de sus equivalentes formales más largos, refleja el dinamismo propio de la cultura juvenil universitaria. Se valora la rapidez, la expresividad y la eficacia comunicativa, adaptando el lenguaje a un estilo de vida marcado por la inmediatez y la interacción constante.

Se concluye que la jerga opera como una herramienta para categorizar y juzgar la realidad social compartida desde una escala de valores propia. A través de etiquetas que describen el estatus económico (“misio” frente a “barbón”) o el comportamiento social (“chancón”, “metiche”), los estudiantes construyen y refuerzan una visión del mundo particular. Este léxico no es neutral; conlleva una carga afectiva que permite a los jóvenes posicionarse socialmente, normalizando la precariedad económica como un factor de unión y sancionando las conductas que se desvían de las normas implícitas de convivencia del grupo.

Se recomienda ampliar el alcance de futuras investigaciones mediante estudios comparativos que contrasten el léxico de los estudiantes de Lingüística de la universidad pública con el de estudiantes de universidades privadas o de otras

facultades (como Ingenierías o Ciencias de la Salud). Dado que el análisis reveló una fuerte identidad marcada por la condición socioeconómica (ejemplificada en el uso generalizado de “misio”), sería pertinente indagar si este léxico de carencia material se mantiene, se transforma o desaparece en contextos universitarios con diferentes perfiles demográficos, lo cual permitiría validar si la jerga estudiada es una variante generacional universal o un sociolecto restringido a la realidad de la universidad pública.

Considerando que este estudio se basó principalmente en encuestas y frecuencias de uso, se sugiere para próximos trabajos la implementación de metodologías cualitativas más profundas, como grupos focales (focus groups) o entrevistas en profundidad. Si bien se ha identificado qué palabras usan los estudiantes (como “safar” o “tranca”) y con qué frecuencia, una aproximación etnográfica permitiría explorar los *motivos subyacentes* y las actitudes lingüísticas conscientes. Esto resultaría clave para entender mejor la función de resistencia ante la autoridad y los matices afectivos de términos polémicos detectados en el estudio, como aquellos referidos a la orientación sexual o la apariencia física.

Dado que la población de estudio está conformada por futuros profesionales de la Lingüística, se recomienda a la Escuela Profesional y al cuerpo docente aprovechar el corpus léxico recopilado en esta investigación como material didáctico en asignaturas de Sociolingüística, Lexicografía o Semántica. En lugar de estigmatizar el uso de jergas en el ámbito académico, se propone analizarlas objetivamente en el aula como muestras vivas de variación y cambio lingüístico. Esto fomentaría en los estudiantes una conciencia metalingüística crítica sobre su propia habla, permitiéndoles transitar conscientemente entre el registro coloquial identitario y el registro formal académico que exige su futura vida profesional.

Finalmente, observando la tendencia a la economía del lenguaje y la inmediatez (uso de términos como “habla”, “profe”, “flaca”), se sugiere investigar la correlación entre el lenguaje utilizado en redes sociales y aplicaciones de mensajería instantánea y la jerga oral presencial. Sería relevante determinar si la innovación léxica proviene mayoritariamente de la interacción cara a cara en el

campus o si son préstamos directos de la cultura digital y los memes de internet que luego se oralizan. Un estudio de este tipo ayudaría a comprender los mecanismos de difusión y estabilización de los neologismos en la comunidad universitaria contemporánea.

## Referencias Bibliográficas

- Accilio, N. (2025). *Estructuración de la jerga en estudiantes de 4.º de secundaria* [Tesis de grado, Universidad Nacional Hermilio Valdizán]. Repositorio Institucional UNHEVAL. <https://hdl.handle.net/20.500.13080/12394>
- Alcaraz, E. & Martínez, M. (2004). *Diccionario de lingüística moderna*. Editorial Ariel.
- Androutsopoulos, J. (2007). Bilingualism in the mass media and on the internet. *Sociolinguistica*, 21, 1–23. <https://doi.org/10.1515/9783110971754-003>
- Argüello, A. (2014). *Lenguaje juvenil y construcción identitaria*. Universidad Nacional de Córdoba.
- Burke, P. (1991). *La cultura popular en la Europa moderna*. Alianza Editorial.
- Calvet, L.-J. (1999). *La guerra de las lenguas y las políticas lingüísticas*. Paidós.
- Chambers, J. K., & Trudgill, P. (1998). *Dialectology* (2nd ed.). Cambridge University Press.
- Creswell, J. W. (2013). *Qualitative inquiry & research design: Choosing among five approaches* (3rd ed.). SAGE.
- Denzin, N., & Lincoln, Y. (Eds.). (2011). *The SAGE handbook of qualitative research* (4th ed.). SAGE.
- Eckert, P. (2000). *Linguistic variation as social practice: The linguistic construction of identity in Belten High*. Blackwell.
- Fishman, J. A. (1972). *The sociology of language*. Newbury House.
- Flick, U. (2012). *Introducción a la investigación cualitativa* (3ra ed.). Morata.
- Gumperz, J. J. (1982). *Discourse strategies*. Cambridge University Press.
- Halliday, M. A. K. (1978). *Language as social semiotic: The social interpretation of language and meaning*. Edward Arnold.

- Hymes, D. (1974). *Foundations in sociolinguistics: An ethnographic approach*. University of Pennsylvania Press.
- Labov, W. (1972). *Sociolinguistic patterns*. University of Pennsylvania Press.
- Labov, W. (2001). *Principles of linguistic change: Social factors* (Vol. 2). Blackwell.
- Levinson, S. C. (1983). *Pragmatics*. Cambridge University Press.
- Moreno, F. (1998). *Principios de sociolingüística y sociología del lenguaje*. Editorial Ariel
- Pimentel, J. (2018). *La jerga en los estudiantes del quinto grado de secundaria de la institución educativa N° 15, Santa María - 2018* [Tesis de grado, Universidad Faustino Sánchez Carrión]. Repositorio UNJFSC. <https://repositorio.unjfsc.edu.pe/handle/20.500.14067/4935>
- Pujolar, J. (2000). *La sociolingüística de la globalización*. Anthropos.
- Ragin, C. (1994). *Constructing social research: The unity and diversity of method*. Pine Forge Press.
- Restrepo, E. (2019). *Etnografía: alcances, técnicas y ética*. Universidad del Cauca.
- Romaine, S. (2000). *Language in society: An introduction to sociolinguistics* (2nd ed.). Oxford University Press.
- Taylor, S. J., & Bogdan, R. (1987). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Paidós.
- The Norwegian National Research Ethics Committees. (2016). *Guidelines for Research Ethics in the Social Sciences, Humanities, Law and Theology*. The Norwegian National Research Ethics Committees.

## Anexos

### Anexo 1

*Cuestionario aplicado a los estudiantes de Lingüística*

Dimensión (campo semántico)	Ítem	Pregunta
1. Estudiantes de educación secundaria	Ítem n.º 1	¿Cómo denominas a una persona que en todo saca 20 (la mejor nota)?
	Ítem n.º 2	¿Cómo denominas a una persona que nunca va a clase?
	Ítem n.º 3	¿Cómo denominas a una persona desatenta en clase?
	Ítem n.º 4	¿Cómo denominas a un profesor enojón?
2. Vida escolar	Ítem n.º 5	¿Cómo denominas irse del salón cuando el profesor no llega?
	Ítem n.º 6	¿Cómo denominas un curso o asignatura difícil?
	Ítem n.º 7	¿Cómo denominas al profesor que siempre toma asistencia y te cierra la puerta al minuto de tardanza?
3. Denominaciones	Ítem n.º 8	¿Cómo denominas a tu grupo de amigos?
	Ítem n.º 9	¿Cómo denominas a tu enamorado(a)?
	Ítem n.º 10	¿Cómo denominas a tu profesor(a)?
	Ítem n.º 11	¿Cómo denominas a las bebidas alcohólicas (cerveza)?

4. Formas de saludo y despedida		Ítem n.º 12	¿Qué frase utilizas cuando saludas a tu grupo de amigos?
		Ítem n.º 13	¿Cón qué frase te despides de tu grupo de amigos?
5. Cualidades personales	a) Físicas	Ítem n.º 14	¿Cómo denominas a una mujer atractivo?
		Ítem n.º 15	¿Cómo denominas a un hombre atractivo?
		Ítem n.º 16	¿Cómo denominas a un hombre o mujer poco atractivo(a)?
		Ítem n.º 17	¿Cómo denominas a una persona delgada?
	b) Sociales	Ítem n.º 18	¿Cómo denominas a una persona homosexual?
		Ítem n.º 19	¿Cómo denominas a una persona entrometida?
		Ítem n.º 20	¿Cómo denominas a una persona maleducada?
		Ítem n.º 21	¿Cómo denominas a una persona “buena gente”?
6. Necesidades materiales		Ítem n.º 22	¿Cómo te denominas cuando no tienes dinero?
		Ítem n.º 23	¿Cómo te denominas cuando tienes dinero?

*Nota.* Adaptado de *Estructuración de la jerga en estudiantes de 4.º de secundaria*, por N. Accilio, 2025, Universidad Nacional Hermilio Valdizán.

## Anexo 2

### *Herramienta digital empleada*



*Nota.* Elaboración propia.



# LITERATURA





# Notas historiográficas sobre el fenómeno lúdico: entre el *thauma* griego y el juego en el horizonte andino

Historiographical notes on the play phenomenon: between the Greek *thauma* and play in the Andean horizon

Oscar de la Cuba Dulanto

oscar.delacuba@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0002-0548-2155>



Trabajo presentado para el curso “Poética II” dictado por el Mag. Jhonny Pacheco en el semestre 2025-II



<https://doi.org/10.30920/azul.v2.n2.10>



## RESUMEN

Este artículo analiza el fenómeno lúdico como una figura que trasciende la dicotomía entre trabajo y ocio. Mediante un recorrido genealógico, explora la evolución del juego desde el horizonte griego (*thauma*) y medieval (*eutrapelia*), hasta su institucionalización en el Perú ilustrado del siglo XVIII como herramienta de higiene y control fiscal. Finalmente, se confrontan las categorías de Johan Huizinga y Roger Caillois (lúdico/paideia) con una perspectiva decolonial frente a lo colonial (wayru o pichka como juegos de azar andino), evidenciando una fractura epistémica. Mientras occidente define el juego como simulacro o evasión, constructiva o destructiva de ser el caso, el mundo andino lo observa como técnica vital y ritual, que permite operar sobre el mundo simbólico de las cosas: el juego andino armoniza el destino humano con los ciclos cósmicos y comunitarios.

**Palabras clave:** lúdica, cosmovisión andina, Medioevo, Ilustración.

## ABSTRACT

This article analyzes the ludic phenomenon as a figure that transcends the dichotomy between work and leisure. Through a genealogical survey, it explores the evolution of play from the Greek (*thauma*) and medieval (*eutrapelia*) horizons to its institutionalization in 18th-century Enlightenment-era Peru as a tool for hygiene and fiscal control. Finally, the categories of Johan Huizinga and Roger Caillois (ludic/paideia) are contrasted with a decolonial perspective against the colonial (wayru or pichka as Andean games of chance), revealing an epistemic fracture. While the West defines play as a simulacrum or evasion—whether constructive or destructive—the Andean world perceives it as a vital and ritual technique that allows for operation upon the symbolic world of things; Andean play harmonizes human destiny with cosmic and communal cycles.

**Keywords:** ludic, Andean worldview, Middle Ages, Enlightenment.

---

## 1. Introducción

El fenómeno lúdico, lejos de reducirse a una mera antítesis de la seriedad productiva, se revela como una compleja estructura que define la posición del ser humano frente a nociones como el destino, la divinidad y la comunidad. Esta indagación se inicia en el mundo helénico, donde la condición humana se debate entre la *téchné* (razón) y la *tyché* (destino contingente o lo inesperado), concibiendo al individuo como *thauma* (marioneta divina, según Platón). En este marco, no es posible contravenir el designio divino (*ananké*).

La tensión entre ocio y control (visto el ser como un juguete de los dioses) revela un carácter de levedad frente a la gravedad de lo predestinado, y es seguido en la Edad Media con conceptos para acaparar el carácter productivo del ocio de las masas: el juego es tamizado por la teología bajo el concepto de *eutrapelia* (el justo medio aristotélico, revisado por la escolástica y actualizado con la figura de Guillermo de Ockham). Frente a la censura de la *pompa diaboli* o actitud del diablo propio de “borrachos y blasfemos”, el medioevo tardío rentabiliza y organiza el impulso lúdico de las masas.

Los criollos del Perú ilustrado del siglo XVIII, con las Reformas Borbónicas y figuras como Hipólito Unanue sintomáticamente —desde la Casa de la Pelota hasta la Plaza de Acho— se permiten resignificar lo lúdico desde criterios de salud, higiene, urbanismo y recaudación fiscal: el damero de Pizarro, y sus extramuros, proponen cada vez más espacios específicos para una determinada acción social.

Al confrontar las categorías ludológicas del siglo XX —como las propuestas por Johan Huizinga y Roger Caillois (juego-lúdica, *ludus-paidia*, entre otras)— con una perspectiva decolonial y un corpus colonial, la investigación evidencia que, mientras Occidente regula el juego como simulacro o espacio de descanso (donde la idea de destino implica una pasividad de la agencia), el horizonte andino —a través del *wayru* o la *chuncana*— lo concibe como una tecnología de tránsito y fertilidad ritual. En este marco, el jugador no necesariamente compite contra el azar; si este interviene, colabora activamente con los ciclos de la vida, la muerte y la naturaleza.

## 2. El concepto de *thauma* como aproximación a lo lúdico griego

Los apuntes sobre el juego helénico sugieren que la literatura era vista como una suerte de ocio emparentada con el criterio de juego. Es posible interpretar la figura de la *mímesis* en tanto imitación de la realidad, en otras palabras, donde la idea de semejanza representativa funciona como estructura que permite entender lo mostrado como falso: por ello fueron echados los poetas de la república de Platón. No obstante, tampoco se sostiene que los griegos no hayan visto seriedad en el ocio o lo divertido, ya que, después de todo, la educación era vista como un proceso lúdico que debía plantear una progresión, del juego del niño a la gravedad adulta (mito educativo platónico). El juego o lo ameno (aquí no se distingue entre lo lúdico y el juego) implicaba una eutrapelia aristotélica, vale decir, sin llegar al extremo apático de la amargura o al del blanco de la burla del burdo chistoso (Vilanou & Bantulà, 2013).

En “Apuntes sobre juego y seriedad”, María Santa Cruz (2023) advierte una ambivalencia en el pensamiento helénico. Invita a observar al juego como una contemplación, ya no solo como esparcimiento ni progresión del educando. Analiza, por ejemplo, que la contemplación estética es del orden de la introspección: reflexión que resulta en la búsqueda de necesidad del espíritu humano visto como prodigio divino, marioneta o milagro (*thauma* - θαύμα), de autómata controlado por dioses (Platón, ca. 348 a.C./1967, 644d-e):

Este modelo psicológico de la marioneta, con sus cuerdas opuestas de oro y de hierro, sirve de manera elocuente para representar una ambivalencia, [...] [será] la educación la que le permite a la prodigiosa marioneta armonizar los afectos y la razón. (Santa Cruz, 2023, pp. 60-61)

Así, frente a una teleología del destino griego, que implicaría un dejarse ser (ser la marioneta o juguete de dioses), la búsqueda de necesidad parte de una resignación trágica a un determinismo impuesto, que permite al sujeto/marioneta un alivio en la comprensión de sus límites.

---

---

En el marco helénico, lo divertido y lo serio terminan siendo dos caras de la misma moneda:

En efecto, en medio del tratamiento de alguna cuestión seria y complicada, suele colar una que otra nota de humor o de broma, un interregno casi cómico, como una suerte de descanso o respiro antes de continuar con lo difícil. (Santa Cruz, 2023, p. 61)

La autora confiere a este interregno irónico, entre autonomía (gravedad/seriedad) y subordinación (levedad/diversión), un estatuto de ocio y, por tanto, un tránsito reflexivo/contemplativo en el marco de una necesidad. El mito, por ejemplo, implicaría un juego del discurso y la aleatoriedad de actividades, que aprontan a asumir la levedad como conclusión introspectiva. Vale decir, un “contraste con la seriedad del conocimiento de lo inteligible y del camino metódico necesario para llegar a él” (Santa Cruz, 2023, p. 64). Así, el juego para el horizonte griego revela un entramado simbólico que implica una levedad necesaria amparada por un concepto de destino, y que altera la noción de sujeto, mas no lo libra ni le da una agencia sobre este.

### 3. La *eutrapelia* como concepto del medioevo

“El juego nació para ser vivido en las calles” (López, 2021, p. 450), aunque las tabernas y hogares también fueron espacios de esas prácticas. Detrás de las multas y persecuciones, el orden urbano de la edad media direccionó un filtro religioso que buscaba alejar a los jugadores del pecado: el delito de blasfemia fue uno de los más recurrentes. Las tabernas, con sus desafueros e injurias, eran espacios frecuentes de dichas afrentas contra el cristianismo. Ángel Molina (1999) alude a este fenómeno cuando afirma que “[...] los moralistas siempre han visto con recelo el juego por la pasión que pueda suscitar en los jugadores, haciéndoles perder el control sobre sus reacciones, pudiendo llegar a producir excesos, ofender a Dios, etc.” (Molina, 1999, p. 95).

Esta relación del juego con el desafuero es crucial para entender el horizonte lúdico de la baja edad media. En “Sobre la *eutrapelia*, o la virtud del juego.

Moralidad, historia y educación” Vilanou y Bantulà (2013) plantean un retorno a la tradición aristotélica con la figura de la *eutrapelia-εὐτραπεία*, entendida como ocio adecuado. En contraste con el ánimo de extirpación de la *pompa diaboli*, el enfoque de lo lúdico en base a un criterio de medida y no en la persecución de lo considerado como pagano, es lo que caracteriza a la Edad Media y su inquisición sobre los “descarriados”.

El artículo señala un reformismo de época que buscaba “preservar la moralidad de una sociedad que se deleitaba por los juegos de azar [y que] suprimió las festividades, los juegos y las válvulas de escape de aquella sociedad” (Vilanou & Bantulà, 2013, 51), deviniendo en un productivismo puritano. Los juegos, y sobre todo los de azar, fueron considerados enemigos del ser humano y de Dios hasta que fue aceptado como parte consustancial de la especie. No obstante, el criterio de autorregulación y medida fueron calando en un ánimo mediador y necesario, rescatado de los polos contrapuestos de la esquivez o apatía (*agroikia*) y de la mera burla (*bomolochia*). Así, el juego no logra ser suprimido por la religión, sino que es incorporado a la lógica de lo necesario bajo un lente tributario.

Otros de los conceptos que se actualizan como correlato clásico en la Edad Media son los pares *ludus/iocus*, como también *otium/neg-otium*. El primero alude a una representación, entiéndase *mimesis* como simulacro: *ludus* implica, en este sentido, algo del orden de lo cerrado y ficcional; en contraste, *iocus* alude al acto de habla humorístico y a lo espontáneo, es decir, no a lo cerrado, sino a lo creativo en el marco de lo jocoso. Por otro lado, la polaridad *otium/neg-otium* está en relación al ocio como lo no productivo y el neg-ocio (negocio) como lo productivo (Escourido, 2021); estos pares permean el criterio tributario detrás del fenómeno lúdico medieval.

En vista de que estos criterios fueron centralizados a generar una cultura eclesiástica que veía en el juego un mal necesario, la *eutrapelia* funcionó como concepto bisagra que permitía una permisividad recreativa: el juego del medioevo buscó afirmar un sino divino regulador. En último término, el juego medioeval

---

implica procesos de comunidad y arbitraje (territorialidad divina, evangelización de masas y no simplemente modelaje del individuo).

#### **4. Salud ilustrada. Juego en el Perú del XVIII**

El pensamiento occidental griego al medioevo no supuso un mayor alcance filosófico como el del salto de este a la ilustración. Como es sabido, los procesos previos a la independencia supusieron la emergencia de criterios transversales que pasaron de formar una pirámide social asociada a un rey, a un allanamiento en el marco de los derechos generales de los individuos; no obstante, este criterio universalista distaba mucho de ser enteramente práctico y elemental para todos.

Al ingresar a épocas modernas dentro de nuestra geografía, surge la imagen de La Casa de la Pelota como institución que permite observar algunas particularidades del fenómeno lúdico en las antesalas de las independencias latinoamericanas. Esta situación parte de las reformas borbónicas y sus planteamientos de ordenar y clasificar a la población, esto con el fin de incrementar las recaudaciones en favor del orden virreinal y sus respectivas metrópolis. Como se sugirió, esto logra ubicar una institución modélica que estimula y promueve los valores criollos y/o españoles por sobre los estamentos nativos e indígenas: el juego visto como algo saludable para el cuerpo y mente fue asunto de élites y de salón, y no configuró prioritariamente valor a otros sectores sociales. El cobro de entradas a un espacio privado no fue asunto de comunidades más allá de las criollas.

La Casa de la Pelota fue un establecimiento que permitía la práctica deportiva de juegos como el billar, el balonmano y el frontón, etc. Estos eran vistos como manifestaciones muy distintas a sus prácticas modernas. La lógica que imperaba detrás de esta legalidad era la de confluir ánimos determinados a un espacio cerrado —a modo de higiene que delimitaba una práctica cultural— lo cual implicaba fenómenos como la generación de márgenes de lo lúdico y la profesionalización de jugadores. Los criollos ilustrados veían en la práctica de estos juegos, “admitidos e institucionalizados”, una alternativa al vicio y a las diversiones consideradas dañinas. Los entendían como actividades que favorecían

la salud física y mental y que, al mismo tiempo, reafirmaban su pertenencia a una élite, en contraste con quienes apostaban en exceso o eran asociados con la locura, la vagancia, la marginalidad y la ruina social (Barrera, 2014).

Otra forma de lo lúdico que funcionó como elemento cohesionador entre distintos estamentos sociales y políticas tributarias se evidencia en las corridas de toros y las peleas de gallos. La búsqueda por garantizar condiciones de higiene en estos espacios con presencia animal fue crucial dentro de la lógica borbónica, que, en última instancia, procuró desarrollar nuevas formas de ocio y mecanismos para captar recursos económicos en beneficio de la Corona.

Las reformas establecieron parámetros sanitarios orientados a actualizar los valores estéticos tanto de la urbe como del individuo; el juego, para entonces, ya se encontraba atravesado por las políticas públicas. Resulta sintomático el caso de Hipólito Unanue, quien fue designado por el virrey Abascal para organizar dos corridas de toros con el fin de recaudar fondos destinados a las campañas de reconquista emprendidas por España en 1809 (Unanue, 1974). La Plaza de Acho fue el recinto donde, entre el festejo y la solemnidad, se escenificaban estos espectáculos considerados juegos de toros.

## 5. Lo lúdico y la *paideia*. Síntesis del siglo XX

En el siglo XX, Johan Huizinga (2022) explora la idea de juego como un concepto que permite interpretar la cultura. Entre sus principales características, destaca que se desarrolla en un marco de libertad y que activa un relato y un orden ajenos a la vida corriente: un “como si”, es decir, una dimensión ficcional. Asimismo, señala que el juego participa tanto de lo serio como de lo no serio, pues forma parte del ámbito de lo necesario; en otras palabras, constituye una expresión tanto animal como humana. De ahí que distintas especies “jueguen” antes de realizar acciones como aparearse o pelear. En el caso del ser humano, aquello que inicialmente fue juego puede devenir cultura; así, lo institucional llega a percibirse como un juego formalizado, producto del olvido o la pérdida de una concepción desinteresada de lo lúdico. Como señala Ríos (2008): “[...]”

---

---

este campo de juego con reglas propias es lo que le daría al juego su carácter de libertad y autonomía [...]” (p. 76).

Jugar no es lo mismo que divertirse, como tampoco el juego es lo mismo que lo lúdico; y este es un espacio de ambigüedad para la teoría de Johan Huizinga (Rivero, 2016). Para el autor de *Homo ludens*, lúdico quiere decir “Sentido, tensión, intensidad [...] impulso vinculado a la creación, a la fantasía, a las variaciones y a las transformaciones constantes” (Rivero, 2016, p. 56); a diferencia del juego, que es un concepto de reglas, institución y objetivo. Se podría decir que el juego es lo establecido, mientras que lo lúdico permite la interpretación, ofreciendo un margen para que altere sus reglas y devenga en un fenómeno que, a pesar de tener marcas de semejanzas en sus constantes repeticiones, despierten un aspecto de novedad constante y de permeabilidad a distintas formas de explorarlo. En concordancia, cuando un juego no presenta ánimo lúdico puede identificarse como *falso juego*, es decir, como aquel en donde hay un afán de trabajo o patología: una figura del orden de lo serio, donde se ha perdido el factor lúdico por priorizar el reglaje (como en el Derecho, la religión o el deporte profesional), o donde se ha perdido un sano esparcimiento en el marco de la ludopatía.

Finalmente, lo lúdico actualiza un espacio ideal frente al mundo cotidiano, orientado hacia la creación, el autodescubrimiento y la transformación. No obstante, puede llegar a asumirse con tal grado de seriedad que sus componentes lúdicos queden prácticamente anulados y termine por convertirse en un juego o una institución regidos por normas que activan un panorama previamente establecido.

La noción de lo lúdico se relaciona estrechamente con el concepto de *paídia* (Rivero, 2016), definido por Roger Caillois como “[...] un principio común de diversión, de turbulencia, de libre improvisación y de despreocupada plenitud, mediante la cual se manifiesta cierta fantasía desbocada [...]” (Caillois, 1986, p. 41). El estudio de Caillois se centra en identificar los procesos de organización que se generan en torno a lo lúdico y al juego a partir de una tipología (*agón, alea, mimicry* e *ilinx*), estableciendo así una distinción que en Huizinga permanecía

---

difusa: la diferencia entre el juego (*ludus*) y lo lúdico (*paidia*). En este marco, interesa particularmente la categoría de *alea*, pues define los juegos de azar como aquellos que, a diferencia de los juegos agonales, implican una negación de las competencias individuales en favor de una supeditación a los designios del azar.

## 6. Decolonialidad: el *wayru* y la *chuncana*

Desde una perspectiva decolonial (Quijano, 2014), resulta relevante el criterio del desencuentro o herida colonial en relación con lo lúdico. Para Aníbal Quijano, la tradición occidental produjo un desencuentro a partir de un corpus de conocimientos que fue interiorizado en las colonias americanas y que dio lugar a una estructura de dominación denominada colonialidad del poder. En consecuencia, una actitud decolonial, entendida como acto político y estético, implicaría construir una base de conocimientos desde las conceptualizaciones y categorizaciones de los sujetos colonizados frente a las estructuras establecidas por el saber colonial.

Desde esta perspectiva, la noción de juego proveniente de Europa no es idéntica ni plenamente equiparable a las formas de juego que existieron y existen en la América precolombina, lo que obliga a reconsiderar categorías como el juego, los jugadores y las prácticas lúdicas. Como señalan otros investigadores, este enfoque “[...] trata de dar una mirada crítica sobre el juego, desplazado por los españoles, que fue proscrito para imponer nuevas formas de jugar enfocadas más a los intereses de la cosmogonía que se implantaba” (Sánchez, 2020, p. 133). En ese sentido, “[...] no es posible que una sociedad construya juegos y expresiones recreativas por fuera de sus marcos simbólicos o de referentes de otros órdenes: los juegos son representaciones microscópicas de las relaciones y de la vida en sociedad” (Sánchez, 2020, p. 143).

Los griegos identificaron un *thauma* (marioneta jugada) relacionado con los conceptos de *tyché* (destino contingente) y *moira* (destino inalterable). De ello se desprende una concepción de la fatalidad regida por el equilibrio (*eutrapelia*) y la eficacia pedagógica (el mito del juego como progresión educativa), que

---

plantea un desencuentro entre el sujeto y la totalidad. En cuanto ser destinado, el individuo no toma conciencia de su papel hasta el cumplimiento funesto de la *moira*, lo que implica un *pathos*; es decir, una incapacidad para sobreponerse a su suerte (*tyché*). En este sentido, sin una *téchné* que lo auxilie, Edipo queda a merced de un vaticinio ineludible. Este desencuentro del sujeto con su destino, la pérdida de su autonomía ante la afirmación de los dioses y de fuerzas superiores que gobiernan tanto a marionetas como a marionetistas, encuentra en el mundo andino un panorama distinto.

A diferencia del horizonte griego, el juego en el mundo andino involucra criterios rituales vinculados al ritmo y a la armonía del cosmos. Tanto el *wayru* como la *chuncana* actualizan acontecimientos específicos: el primero funciona como rito de tránsito mortuorio del *kaypacha* al *ukhupacha* (Cereceda, 1987), mientras que el segundo marca el inicio o el final de la temporada de lluvias (Arellano, 2003). En última instancia, se trata de fenómenos imbricados en los procesos naturales que contravienen la idea de un destino o una tragedia inapelables, pues el criterio de *téchné* concibe el juego como un mecanismo de intervención o de adecuado acompañamiento de los ciclos naturales. En el mundo andino, el juego es entendido como una tecnología que regula los procesos generales del cosmos.

En ambos casos, el juego contribuye a que ocurra aquello considerado positivo o necesario; funciona como una técnica que interviene en las situaciones azarosas del entorno, aunque estas sean entendidas simultáneamente como ciclos vitales de carácter lúdico. En consonancia con las necesidades de la comunidad que lo practica, el *wayru* forma parte de una ceremonia mortuoria destinada a ayudar a “un alma para su trascendencia”, al tiempo que activa un sistema de transmisión de la herencia del difunto hacia la comunidad. Asimismo, el amor y la fertilidad se encuentran asociados a esta práctica, pues también se relaciona con la armonía del entorno, la salud colectiva y la belleza (Cereceda, 1987).

El *wayru* opera como un juego de azar en el que la palabra invoca la buena fortuna, la salud y el adecuado tránsito del difunto al mundo de los muertos.

Lo que resulta especialmente significativo es el papel de cooperación activa que asume la comunidad frente a este proceso, en contraste con una actitud de pasividad ante un destino previamente determinado (*moira*). En este sentido, la idea de un determinismo individual parece ajena al pensamiento indígena.

La *chuncana* implica un proceso asociado al inicio o al final de la temporada de lluvias y, en términos simbólicos, supone el llamado a los ancestros para que contribuyan a dicho ciclo y su posterior despedida (Arellano, 2003). En este caso, bajo un doble criterio ritual e higienista, la comunidad no excluye ni separa la dimensión corporal entendida como una actividad necesaria. Como señala Arellano: “Los ancestros se preocupaban por la fertilidad del suelo [...] Al principio del período de lluvias [...] son llamados desde el más allá para ayudar a los hombres; al final de este tiempo [...] son despedidos” (pp. 341-343).

En contraste con concepciones privatizadoras del juego, que buscan delimitar el espacio lúdico a recintos específicos dentro del entorno urbano, como puede observarse en el proceso ilustrado, el juego de la *chuncana* o *choca* involucra a toda la comunidad como partícipe de una necesidad compartida: la llegada de las lluvias y la intervención simbólica de los ancestros para asegurar su adecuado desarrollo. De este modo, religión, trabajo y comunidad se articulan y simbolizan a través del juego como parte de un mismo proceso orientado a garantizar el ciclo de las lluvias.

Para el caso de estos juegos, resulta observable la importancia del factor azar en la determinación de su pertinencia ritual. No es casual, pues los juegos de azar son aquellos cuyas reglas implican la necesidad de simbolizar una posible tragedia: la pérdida de la vida. Un juego de azar o *alea* se caracteriza por suspender la voluntad del individuo, de modo que el yo queda subordinado al resultado incierto del destino (Caillois, 1986). Este grado de abstracción del sujeto dentro de los juegos de azar encuentra un correlato ritual en su cercanía simbólica con la muerte.

---

Al estudiar los fenómenos lúdicos del horizonte andino, se observa que el azar aparece estrechamente vinculado a los ritos, ya que es mediante este tipo de prácticas como se hace posible escuchar “la voz de los difuntos” o interpretar la “disposición de los dioses”. Sin embargo, a diferencia de la tradición occidental, el sujeto andino puede ser identificado como alguien “de mala suerte”; es decir, como una persona cuya actuación puede obstaculizar el adecuado desarrollo de los ciclos naturales, y no simplemente como un individuo pasivo frente a un destino inexorable. En este sentido, el hombre andino participa de la suerte colectiva de su comunidad mediante una agencia capaz de proyectar la fortuna o el infortunio desde el ámbito individual hacia el comunal.

## 7. Conclusiones

La genealogía trazada —desde la fatalidad de la marioneta griega, la higiene social del reformismo borbónico y la armonía y agencia andinas en el marco de los juegos de azar— revela que el juego ha sido históricamente una arena de disputa entre el control racional y la gestión de las creencias y las pasiones. Sin embargo, es en la confrontación con el horizonte andino donde las categorías clásicas encuentran sus límites y donde se vuelve pertinente una mirada crítica.

Mientras que la tradición occidental, consolidada en las definiciones de Huizinga y Caillois, aunque sustentada en la herencia griega, tiende a circunscribir el juego a la esfera de la representación, al «como si» y a la pausa improductiva, así como a la pasividad frente al destino y al ejercicio privado de lo lúdico, el análisis del *wayru* y la *chuncana* demuestra que, en los Andes, el juego opera bajo una ontología radicalmente distinta: la de la eficacia ritual y la agencia directa de la comunidad sobre el conjunto de la realidad.

Aquí, el juego no suspende la vida ordinaria, sino que la sostiene y la impulsa, funcionando como una tecnología de tránsito que gestiona momentos críticos de la existencia, como el paso del difunto al *ukhupacha* o la invocación de las lluvias y de los antepasados al inicio y al final de los ciclos agrícolas. En definitiva, si el sujeto moderno juega para evadirse de la realidad —ya sea aceptando una

tragedia determinada por el azar o practicando el juego en espacios privados—, el hombre andino juega para dialogar con ella dentro del marco ritual. Ello pone de manifiesto que la verdadera seriedad del juego no reside en sus reglas, sino en su capacidad de agencia comunitaria para armonizar el destino del *runa* con los ciclos vitales del cosmos. La belleza, el arte y el juego andinos implican, así, una recreación constante del mundo, sin supeditar la agencia individual a un destino inexorable ni a una disposición que niegue el papel de la comunidad.

### Referencias bibliográficas

- Arellano, C. (2003). El juego de chuncana entre los chimú. Un tablero de madera que prueba la hipótesis de Erland Nordenskiöld. *Bulletin de l'Institut français d'études andines*, 32(2). <https://doi.org/10.4000/bifea.6360>
- Barrera, H. (2014). Las diversiones públicas en Lima a fines del período colonial. *Revista del Archivo General de la Nación*, 29(1), 75-101. <https://doi.org/10.37840/ragn.v29i1.58>
- Barrera, H. (2019). Diversiones públicas y reformismo Borbón: el juego de la pelota en la Lima del siglo XVIII. *Revista del Archivo General de la Nación*, 34(2), 77-89. <https://doi.org/10.37840/ragn.v34i2.96>
- Caillois, R. (1986). *Los juegos y los hombres: La máscara y el vértigo*. Fondo de Cultura Económica.
- Cereceda, V. (1987). Aproximaciones a una estética andina: De la belleza al tinku. En T. Bouysson-Cassagne, O. Harris, T. Platt & V. Cereceda (Eds.), *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino* (pp. 133-223). HISBOL.
- Escourido, J. (2021). Itinerarios lúdicos: del juego medieval al ludocapitalismo digital. *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política, Humanidades y Relaciones Internacionales*, 23(46), 125-145. <https://doi.org/10.12795/ARAUCARIA.2021.146.07>
- Huizinga, J. (2022). *Homo Ludens* (3.ª ed.). Alianza Editorial.
- López, J. (2021). Regulación y control del juego de azar en la Corona de Castilla durante la Baja Edad Media. *En la España medieval*, 44, 445-475. <https://doi.org/10.5209/elem.75429>
-

- 
- Molina, A. (1999). El juego de dados en la edad media. *Murgetana*, 100, 95-104. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2654895>
- Platón. (1968). *Las leyes* (R. G. Bury, Trad.; Vols. 10-11). Harvard University Press. <https://topostext.org/work/484> (Obra original publicada ca. 348 a. C.).
- Quijano, A. (2014). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En A. Quijano (Ed.), *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder* (pp. 777-832). CLACSO <https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20140507042402/eje3-8.pdf>
- Ríos, M. (2008). Johan Huizinga: Ideal caballeresco, juego y cultura. *Tiempo y Memoria*, (10), 71-80.
- Rivero, I. (2016). El juego desde los jugadores. Huellas en Huizinga y Caillois. *Enrahonar. Quaderns de Filosofia*, 56, 49-63. <https://doi.org/10.5565/rev/enrahonar.663>
- Sánchez, N. (2020). Recreación, juego y decolonialidad: una aproximación urgente y necesaria. *Cuerpo, Cultura y Movimiento*, 10(1), 133-153.
- Santa Cruz, M. (2023). Apuntes sobre juego y seriedad. *Páginas de Filosofía*, 24(27), 56-76. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9833673>
- Unanue, H. (1974). Decreto del Virrey Abascal. En J. Arias & P. Schreiber (Eds.), *Los ideólogos: Vol. 7. Hipólito Unanue* (pp. 437-439). Colección Documental de la Independencia del Perú.
- Vilanou, C. & Bantulà, J. (2013). Sobre la eutrapelia, o la virtud del juego. Moralidad, historia y educación. *Bordón*, 65(1), 47-58.



# La poesía de madurez de Jorge Luis Borges: el poeta como crítico literario

Jorge Luis Borges's mature poetry:  
the poet as literary critic

Jesús Fonttis Valencia

jesus.fonttis@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0009-0009-3479-9176>

Trabajo presentado para el curso “Literatura hispanoamericana del siglo XX: poesía I” dictado por el Dr. Luis Eduardo Lino en el semestre 2025-II

<https://doi.org/10.30920/azul.v2.n2.11>



## RESUMEN

El presente artículo examina tres poemas del escritor argentino Jorge Luis Borges desde una perspectiva interpretativa. El propósito central es mostrar cómo Borges realiza una reflexión crítica en los textos “Un soldado de Urbina”, “Baltasar Gracián” y “Góngora” destacando aspectos relevantes de los escritores aludidos. Se pretende demostrar que la poesía de madurez del autor argentino constituye un campo creativo y a la vez reflexivo desde el cual dialoga con la tradición literaria española empleando la intertextualidad. En los textos seleccionados, la creación poética se transmuta en una forma de conocimiento literario. El presente estudio se enmarca en las nociones de canon occidental de Harold Bloom e intertextualidad de Julia Kristeva y Gerard Genette. Después de plantear el contexto y explicar las categorías empleadas, esta investigación analiza cada texto de forma independiente. En última instancia, el estudio revela cómo Borges convierte el poema en un instrumento de interrogación sobre la tradición y el estatuto del texto en la modernidad.

**Palabras clave:** Borges, poesía, crítica literaria, canon literario, intertextualidad.

## ABSTRACT

This article examines three poems by the Argentine writer Jorge Luis Borges from an interpretive perspective. The central purpose is to demonstrate how Borges engages in critical reflection in the texts “Un soldado de Urbina”, “Baltasar Gracián,” and “Góngora,” highlighting relevant aspects of the writers alluded to. It aims to show that the Argentine writer’s mature poetry constitutes a creative and, at the same time, reflective field, from which he engages in dialogue with the Spanish literary tradition using intertextuality. In the selected texts, poetic creation is transformed into a form of literary knowledge. This study is framed within Harold Bloom’s notions of the Western canon and Julia Kristeva and Gerard Genette’s concept of intertextuality. After establishing the context and explaining the categories used, this research analyzes each text independently.

Ultimately, the study reveals how Borges transforms the poem into an instrument for questioning tradition and the status of the text in modernity.

**Keywords:** Borges, poetry, literary criticism, literary canon, intertextuality.

## 1. Introducción

Jorge Luis Borges es uno de los mayores escritores en lengua española del siglo XX. De los tres géneros literarios que cultivó —el ensayo, el cuento y la poesía— aquel que le permitió un reconocimiento unánime fue la narrativa breve. Considerado un maestro renovador de la prosa con libros como *Ficciones* y *El Aleph*, su amplia producción poética<sup>1</sup> ha recibido, en comparación, menor atención de la crítica. Sin embargo, Borges escribe poesía desde su juventud y resulta significativo que la primera y última obra que publicó —*Fervor de Buenos Aires* (1923) y *Los conjurados* (1985)— sean poemarios. No solo eso: especialistas han hallado poemas anteriores a *Fervor de Buenos Aires* —textos publicados en revistas y disponibles únicamente en estas durante décadas— los cuales datan de la estadía europea del escritor y cuyo objetivo era elogiar la Revolución bolchevique (Balderston, 2008). Claramente, desde sus inicios se puede apreciar que Borges se expresó por medio del género lírico<sup>2</sup>.

La obra poética del argentino abarca un total de trece poemarios. En algunos podemos encontrar relatos singulares y brevísimos como en *El hacedor*

1 Entre paréntesis, con indicación de página, este trabajo remite a la edición de *Obras completas* en cuatro volúmenes publicadas por Sudamericana (2011).

2 No obstante, en un cuestionario de 1958 para *Señales, Revista de Orientación Bibliográfica*, ante las preguntas *¿En qué género literario se halla más a gusto? ¿Cuál es, entre sus obras, la que usted prefiere?*, Borges respondió: «Desde luego escribiendo cuentos. Prefiero *El Aleph* y *Ficciones*. Este año obtuvieron el Premio Nacional, y creo que el jurado los eligió bien, porque nunca he sido del todo poeta y la crítica también es algo accidental en mi obra. Unos pocos poemas míos me conforman y no quisiera que me juzgaran por los poemas. La poesía para mí ha sido siempre una aventura. Quiero que me juzguen por los cuentos fantásticos» (Borges, 2011). Este excluyente juicio sobre su propia obra no es gratuito. Sucede que, como se verá un par de años después, a esas alturas el escritor argentino profesa una poética distinta. El lenguaje, los temas, el tono y la métrica de sus primeros poemarios los siente lejanos temporal y estéticamente.

—libro misceláneo donde conviven el verso y la prosa a partes iguales—, pero salvo esa excepción el resto está conformado por poemas casi en su integridad. Durante la década de 1920 se editaron tres poemarios, mientras que los diez restantes corresponden al período que va de 1960 a 1985. Aquí abundan textos en los cuales Borges poetiza sobre la figura de otros creadores literarios, refiriéndose a estos bien desde el título o durante el desarrollo del poema. En algunos casos, Borges conoció a los escritores aludidos; en otros, se trató de autores que frecuentó como lector durante toda su vida y dejaron una profunda huella en él. No por nada uno de sus versos reza: “Que otros se jacten de las páginas que han escrito;/ a mí me enorgullecen las que he leído” (Borges, 2011, p. 421).

Sin pretensión de un listado exhaustivo, se mencionan algunos títulos: “In memoriam A. R.”<sup>3</sup>, “Rafael Cansinos-Assens”, “Ricardo Güiraldes”, “Manuel Peyrou”, “A Manuel Mujica Lainez”, “Una rosa y Milton”, “Emanuel Swedenborg”, “Edgar Allan Poe”, “James Joyce”, “Herman Melville”, “Blake”. Lejos del afán biográfico, consignar esta información cobra relevancia en la medida en que evidencia cómo la poesía borgeana está cargada de referencias literarias. Por ello, en consonancia con lo expuesto, el presente trabajo analizará tres poemas que comparten el mismo horizonte discursivo. La poesía de madurez de Borges es de raigambre intelectual y, por medio de la intertextualidad, dialoga con la tradición española, reinterpretando el valor de los escritores del canon hispánico.

## 2. Estado de la cuestión

La bibliografía sobre Borges es inagotable. La riqueza polisémica de su obra ha permitido un sinnúmero de lecturas desde diferentes ópticas, como la crítica literaria, filosofía, el psicoanálisis, las ciencias exactas, el derecho, etc. A continuación, se realizará un repaso sucinto por estudios relevantes sobre la obra poética del autor.

3 Se refiere al escritor y diplomático mexicano Alfonso Reyes.

---

En primer lugar, se considera necesario distinguir las etapas en la poesía de Borges. Por un lado, Sucre (1968) distingue dos etapas, afirmando que: “Borges inicia su actividad creadora como poeta. Hay en su poesía, como quizá en toda su obra, dos épocas. Ellas implican no sólo una evolución cronológica, sino también espiritual y estética” (p. 29).

Por otra parte, Viñas Piquer (1999) —citado por Camilo Fernández (2018)— ha dividido la lírica borgeana en las siguientes tres fases:

La ultraísta, conformada por los primeros poemas que se sitúan en dicha corriente vanguardista y escritos a finales de los años diez e inicios de los veinte de la centuria pasada; la trilogía porteña, constituida por tres libros: *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925), *Cuaderno San Martín* (1929); por último, la etapa de madurez, que comienza con *El hacedor* (1960) y llega hasta los últimos poemarios. (p. 3)

Luego, añade Fernández (2018), el itinerario lírico de Borges va desde una poética de vanguardia, pasa por una identidad colectiva centrada en Buenos Aires, hasta llegar a un equilibrio clásico “a través de un complejo juego de intertextualidades” (2018, p. 3). En su artículo, Fernández (2018) emplea los aportes de la retórica general textual y la retórica de la argumentación, ocupándose de la poesía de Borges desde los campos figurativos. Así, expone que muchos de los poemas del escritor argentino son de carácter argumentativo.

Se siga una división u otra, debe tomarse en cuenta el cambio producido entre 1929 (*Cuaderno San Martín*) y 1960 (*El hacedor*), pues es durante ese lapso que Borges cambia de poética. En 1964 se publica *El otro, el mismo*, donde se recogen poemas fechados en 1934, 1936, 1940 y 1943. Por medio de una lectura atenta, se evidencia que estos textos dan cuenta de la evolución del concepto de poesía en Borges. En cuanto a las características formales se evidencia que mientras en la década de 1920 su poesía se articula dentro del ultraísmo, presentando rasgos como metáforas audaces, ausencia de puntuación y verso libre, en la de 1960 y posteriores se puede notar desde otro lenguaje hasta un uso frecuente del verso clásico.

Asimismo, a partir de *El hacedor* (1960), sus poemarios incluyen temas como el tiempo, el río, los espejos, los tigres, los libros y demás símbolos presentes también en otros ámbitos de su producción textual. Con acierto, José Miguel Oviedo (2012) ha señalado: “el joven vanguardista terminó siendo el maduro poeta de la sencillez expresiva y la serenidad conceptual, cuyos versos querían continuar el camino seguido por otros a lo largo de los siglos” (p. 21).

Siguiendo con esta idea de las distintas etapas en la poesía borgeana, Octavio Paz (1997) ha escrito que:

En sus poemas predominó, al principio, el verso libre; después, las formas y los metros canónicos. Como poeta ultraísta fue más bien tímido, sobre todo si se comparan los poemas un tanto lineales de sus primeros libros con las osadas y complejas construcciones de Huidobro y de otros poemas europeos de ese período. No cambió la música del verso español ni trastornó la sintaxis: ni Góngora ni Darío. Tampoco descubrió algún subsuelo poético como Neruda. Sin embargo, sus versos son únicos, inconfundibles: solo él podía haberlos escrito. (p. 219).

Paz (1997) enfatiza la actividad intelectual que Borges despliega en muchos de sus textos líricos: “sus ensayos se leen como cuentos, sus cuentos son poemas y sus poemas nos hacen pensar como si fuesen ensayos. El puente entre ellos es el pensamiento” (1997, p. 214). De esa manera, se entiende que los poemas de Borges apelan más al intelecto que a la emoción, convirtiéndolos en un espacio de pensamiento crítico, una suerte de ensayo donde se puede reflexionar sobre el tiempo, el destino y otros escritores. Varios poemas de Borges leen, interpretan y evalúan la vida y obra de un creador literario.

Desde una perspectiva histórico-biográfica, Daniel Balderston (2008) ha estudiado algunos poemas de Jorge Luis Borges escritos durante los años de la Revolución rusa y anteriores a la publicación de *Fervor* de Buenos Aires. Hasta la aparición de *Textos recobrados*, estos poemas solo habían sido publicados en revistas.

---

Así, Daniel Balderston (2008) examina tres poemas de Jorge Luis Borges con rasgos formales y temáticos ultraístas que presentan una marcada carga política e imágenes vinculadas con la gesta soviética. Textos como “Rusia”, “Gesta maximalista” y “Guardia roja” muestran el entusiasmo del joven Borges ante los acontecimientos políticos que tuvieron lugar en Rusia durante la segunda década del siglo XX (Balderston, 2008). Esta postura resultaba coherente con las convicciones progresistas que el autor sostenía en aquel momento y de las que posteriormente se distanciaría<sup>4</sup>.

Por otro lado, para Saúl Yurkievich (1968), Borges es un “poeta circular” y de marcada raigambre intelectual. Su vida y su obra siguen un movimiento de ida y vuelta: comenzó escribiendo poesía, luego exploró otros géneros, como el cuento y el ensayo y finalmente regresó al verso en su madurez, donde alcanzó una voz más depurada.

El autor advierte que esa circularidad también se manifiesta en los temas de Jorge Luis Borges. Más allá de los principios literarios, en la obra del escritor argentino se observan recurrencias como la repetición del tiempo, el retorno a ciertas visiones y una escritura que vuelve constantemente sobre las mismas preguntas esenciales. En lugar de perseguir novedades externas, la poesía borgeana de madurez (a partir de 1960) gira en torno a un núcleo de reflexiones que otorga unidad al conjunto de su producción. Para Yurkievich (1968), esta poesía no se sustenta en la emoción ni en la experiencia inmediata, sino en procesos como la lectura y la abstracción, configurando un espacio en el que el lector puede contemplar el tiempo, la memoria y la literatura a través de imágenes cargadas de ideas.

Alazraki (1977) también ha estudiado la poesía tardía de Borges. El investigador afirma que en esta se revela un giro hacia la intimidad pues si bien en sus primeros libros predominaba el pudor, la distancia y el afán de suprimir la

---

<sup>4</sup> No es tarea sencilla clasificar políticamente a Borges; sin embargo, se pueden distinguir dos rasgos marcados: el paradigma del anarquismo-individualismo en la línea del pensador Herbert Spencer y un marcado antiperonismo.

propia biografía, en los conjuntos poéticos posteriores (como *Elogio de la sombra*, *El oro de los tigres*, *La rosa profunda* y *La moneda de hierro*) aparece un Borges que se permite hablar de su soledad, su ceguera y sus pérdidas. Esta confesión, sin embargo, no es por mero sentimentalismo, sino que mantiene un tono austero donde admitir la desdicha equivale a asumir un destino. Para Alazraki (1977), la intimidad borgiana surge en tensión con una vida dedicada a la literatura. Esta poesía confirma que Borges es un poeta intelectual.

Finalmente, sobre la labor crítica ejercida por el escritor argentino, conviene señalar que durante el siglo XX la crítica literaria se desarrolló en tres vertientes principales: la académica, la periodística y la ejercida por escritores. La primera se produce en el ámbito universitario y se caracteriza por su especialización y por el empleo de marcos teóricos, especialmente a partir del desarrollo de la teoría literaria y sus diversas escuelas. La segunda suele prescindir del aparato conceptual y se dirige a un público culto a través de revistas, suplementos y periódicos. Por último, la crítica de escritores se distingue por una impronta personal y se expresa mediante ensayos, artículos, reseñas, notas y conferencias.

Aunque tradicionalmente puede acusar cierta falta de rigor, parece excesivo descalificarla en todos los casos —el membrete peyorativo es el de “impresionista”—, ya que existen valiosos ejemplos de escritores cuya obra crítica aclara, corrige o aumenta el contenido de textos propios y ajenos. Borges constituye uno de esos casos.

En tal sentido, Pastormerlo (2007) señala que la crítica fue el único género que Borges cultivó de manera ininterrumpida desde el inicio de su trayectoria literaria. A lo largo de su vida, no siempre fue poeta —basta pensar en la distancia temporal que separa *Cuaderno San Martín* de *El hacedor*— ni tampoco cuentista, especialmente durante la década de 1920; sin embargo, nunca abandonó la crítica. La ejerció tanto en revistas como *El Hogar*, *Sur* y *Multicolor* como en libros dedicados a autores como Evaristo Carriego, entre otros. Además, se ha señalado que “la crítica funcionó como un género dominante que invadía el territorio de otros géneros” (Pastormerlo, 2007, p. 18).

### 3. Nociones teóricas

Respecto a los conceptos, Estébanez (2016), en su *Diccionario de términos literarios*, define “intertextualidad” como aquel término utilizado por una serie de críticos (J. Kristeva, A. J. Greimas, R. Barthes, G. Genette, J. Ricardou, L. Dällenbach, etc.) para referirse al hecho de la presencia en un determinado texto, de expresiones, temas y rasgos estructurales, estilísticos, etc. procedentes de otros textos y que han sido incorporados a dicho texto en forma de citas, alusiones, imitaciones o recreaciones paródicas, etc.

Efectivamente, el vocablo intertextualidad fue acuñado por Julia Kristeva luego de trabajar sobre el concepto de dialogismo entre textos, asunto planteado por Mijaíl Bajtín. Según Kristeva (1997), todo texto surge como un “mosaico de citas”. Aquello señala una relación de reciprocidad y dependencia entre diferentes textos y autores, de modo que varios textos sirven de base para uno nuevo y así sucesivamente.

Gérard Genette (1989) también ha desarrollado este concepto con mayor detenimiento. En su obra *Palimpsestos: la literatura en segundo grado* sostiene que es preferible usar el término “transtextualidad” debido a las múltiples modalidades que presenta, de las cuales reconoce al menos cinco.

Siguiendo esta línea, Carlos García-Bedoya (2019) aborda la transtextualidad y explica las distintas modalidades que la componen: la intertextualidad propiamente dicha, la hipertextualidad, la paratextualidad, la metatextualidad y la architextualidad. Señala, por ejemplo, que cuando un fragmento de una obra remite de manera directa a otro texto y reproduce literalmente sus palabras, se configura una cita. Esta puede manifestarse de forma explícita y reconocible o aparecer de manera más discreta: en ocasiones se señala mediante comillas o cursivas y, en otras, se integra al texto sin marcas visibles, dejando al lector la tarea de identificar la referencia intertextual.

Por su parte, Marinkovich (1998) considera que “la forma más explícita y literal de intertextualidad es la citación y la menos explícita es el plagio o también

---

la alusión” (p. 732). Así, la intertextualidad puede adoptar tres direcciones. La primera corresponde a quienes la consideran una cualidad inherente a todo texto, entendido como un “tejido de alusiones y citas”; la segunda la concibe como la presencia efectiva de un texto en otros textos anteriores; y la tercera reúne ambas posturas al definir la intertextualidad como un “espacio discursivo en el que una obra se relaciona con diversos códigos formados mediante el diálogo entre textos y lectores” (González, 2003).

Tomando en consideración las ideas anteriores, se establece que, en sentido estricto, la intertextualidad implica un diálogo directo entre textos, de manera que no se presenta cuando hay meras alusiones biográficas o referencias extratextuales. Sin embargo, en un sentido más amplio y general, sí puede hablarse de intertextualidad cuando se lleva a cabo una relación temática o reflexiva entre un texto y un autor/obra. Es admisible este uso del término para referirse, por ejemplo, a poemas acerca de la figura de un creador literario, de su legado o de su presencia simbólica en la tradición. Y esto se produce incluso sin necesidad de citar, parafrasear o parodiar directamente un texto suyo.

Por otro lado, sobre el concepto de canon, el crítico literario Harold Bloom sostiene en *El canon occidental* (1994) que originariamente:

el canon significaba la elección de libros por parte de nuestras instituciones de enseñanza, y a pesar de las recientes ideas políticas de multiculturalismo, la auténtica cuestión del canon subsiste todavía: ¿Qué debe intentar leer el individuo que todavía desea leer en este momento de la historia? (Bloom, 1994, p. 25)

El llamado canon literario ha suscitado numerosos debates en las últimas décadas, tanto por el propio concepto —problemático debido a sus resonancias religiosas— como por los autores que deberían integrarlo, pues cualquier listado resulta inevitablemente discutible e insatisfactorio. Sin entrar en una discusión teórica exhaustiva ni en la relación entre canon y corpus, se adoptará una definición operativa a partir de algunas propuestas críticas.

Enric Sullà (1998) se pregunta “¿Qué es el canon literario?” y sostiene que se trata de una lista o elenco de obras consideradas valiosas y dignas por ello de ser estudiadas y comentadas. Una idea semejante plantea Carlos García-Bedoya (2007), para quien el canon constituye el elenco de los autores y las obras literarias más destacadas y/o representativas de su respectiva tradición. En síntesis, el canon puede entenderse como el conjunto más valioso de una literatura, integrado no solo por los autores y obras de mayor calidad estética, sino también por aquellos que han alcanzado una especial relevancia histórica dentro de una determinada tradición literaria.

#### 4. Análisis de poemas

En este apartado se apreciará cómo la poesía borgeana emplea la intertextualidad de manera constante para reflexionar sobre figuras canónicas de la literatura española, en este caso sobre tres autores del Siglo de Oro.

##### 4.1. Análisis de “Un soldado de Urbina”<sup>5</sup>

Sospechándose indigno de otra hazaña  
 como aquélla en el mar, este soldado,  
 a sórdidos oficios resignado,  
 erraba oscuro por su dura España.

Para borrar o mitigar la saña  
 de lo real, buscaba lo soñado  
 y le dieron un mágico pasado  
 los ciclos de Rolando y de Bretaña.

Contemplaría, hundido el sol, el ancho  
 campo en que dura un resplandor de cobre;  
 se creía acabado, solo y pobre,

5      Borges, *Obras completas*, vol. 2, p. 27.

sin saber de qué música era dueño;  
atravesando el fondo de algún sueño,  
por él ya andaban don Quijote y Sancho.

Este soneto de versos endecasílabos forma parte de *El otro, el mismo* (1964). Se nota que el yo poético no muestra una exaltada exteriorización de sentimientos ni trata de cuestiones sociales o políticas. Se habla de un tercero que el lector descubrirá leyendo todo el poema, el cual se centra en la figura de un soldado resignado y carente de gloria. Para sobrellevar la ardua existencia en un medio hostil recurre a la ficción literaria, buscando en esta lo que la realidad no puede ofrecer.

Asimismo, se mencionan “los ciclos de Rolando y de Bretaña”, los cuales se refieren a la materia de Francia y de Bretaña, respectivamente. La materia de Francia se compone de un conjunto de leyendas medievales francesas, centrándose en las gestas asociadas con Carlomagno. La obra clave es la “Canción de Roldán”.

Por su parte, la materia de Bretaña incluye las novelas sobre el Rey Arturo y los Caballeros de la Mesa Redonda, que, junto a Tristán e Isolda, constituyen preclaros ejemplos de la prosa medieval británica.

El último verso “por él ya andaban don Quijote y Sancho” prepara el terreno para la intertextualidad —tomando en cuenta que uno de los modos de esta es la alusión y que todo texto es un mosaico de citas— y trata el verdadero eje del poema. El lector con un mínimo de bagaje literario advertirá que se alude a Miguel de Cervantes.

En ese sentido, Jorge Luis Borges exige un lector con cierto bagaje cultural. El autor evoca episodios significativos de la vida de Miguel de Cervantes, menciona algunas de sus lecturas y, hacia el final, alude a los protagonistas de su novela más célebre. Sin embargo, no se trata únicamente de afirmar que el soldado de Urbina “es” Cervantes, sino de presentar la literatura como un espacio en el que las vidas comunes se reescriben y se proyectan más allá de sí mismas.

Además, el concepto de canon literario permite profundizar la lectura del poema. Borges no menciona a Cervantes de manera explícita, pero se entiende que su figura organiza el texto. Enric Sullà (1998) plantea que el canon funciona como una construcción cultural que consagra ciertos textos porque encarnan formas significativas de leer el mundo. En ese sentido, el poema de Borges puede leerse como una reflexión sobre ese proceso, pues los textos que rodearon al soldado Cervantes —las obras medievales— fueron canónicos para él y desde ellos surgió su modo de imaginar. Cervantes, a su vez, transformaría ese repertorio en una obra que ocupa el centro del canon hispánico. Borges entendió que el canon no es una lista fija de grandes escritores, sino algo cuyo movimiento continuo genera nuevas obras y resignifica las anteriores.

#### 4.2. Análisis de “Baltasar Gracián”<sup>6</sup>

Laberintos, retruécanos, emblemas,  
helada y laboriosa nadería,  
fue para este jesuita la poesía,  
reducida por él a estratagemas.

No hubo música en su alma; sólo un vano  
herbario de metáforas y argucias  
y la veneración de las astucias  
y el desdén de lo humano y sobrehumano.

No lo movió la antigua voz de Homero  
ni esa, de plata y luna, de Virgilio;  
no vio al fatal Edipo en el exilio  
ni a Cristo que se muere en un madero.

A las claras estrellas orientales  
que palidecen en la vasta aurora,  
apodó con palabra pecadora  
gallinas de los campos celestiales.

6 *Op. cit.*, p. 275.

Tan ignorante del amor divino  
como del otro que en las bocas arde,  
lo sorprendió la Pálida una tarde  
leyendo las estrofas del Marino.

Su destino ulterior no está en la historia;  
librado a las mudanzas de la impura  
tumba el polvo que ayer fue su figura, el alma de Gracián entró en la gloria.

¿Qué habrá sentido al contemplar de frente  
los Arquetipos y los Esplendores?  
quizá lloró y se dijo: Vanamente  
busqué alimento en sombras y en errores.

¿Qué sucedió cuando el inexorable  
sol de Dios, La Verdad, mostró su fuego?  
Quizá la luz de Dios lo dejó ciego  
en mitad de la gloria interminable.

Sé de otra conclusión. Dado a sus temas  
minúsculos, Gracián no vio la gloria  
y sigue resolviendo en la memoria  
laberintos, retruécanos y emblemas.

Poema compuesto por nueve cuartetos. Propone una reflexión sobre el escritor conceptista Baltasar Gracián. Cabe mencionar que “Borges vivió obsesionado con Gracián, cuya obra pareció admirar frenéticamente en los años veinte, pero reprobó frenéticamente en las décadas siguientes.” (Faverón, 2022, p. 38).

Desde el comienzo, el yo poético presenta a Gracián como un escritor barroco obsesionado por las formas complicadas y los juegos verbales. Palabras como “laberintos”, “retruécanos”, “emblemas” y “nadería” construyen la imagen de una poesía fría, alejada de la experiencia humana. La valoración de su obra

---

---

(con marcado tono irónico) es claramente negativa. Gracián representa un tipo de escritura que prioriza el ingenio y la complejidad técnica, dejando fuera la emoción y el contacto con las grandes preguntas del espíritu.

A partir de esa caracterización, el poema establece una serie de contrastes. No se afirma que Gracián desconociera a autores fundamentales como Homero o Virgilio, sino que se argumenta que no supo participar de esa corriente más amplia donde la literatura se ocupa de temas que el yo poético considera esenciales: el amor, el dolor o la tragedia. Faverón declara que “Borges ve en Gracián a un escritor timorato, incapaz de escribir sentencias complejas, un anti-Cervantes reducido a acumular breves frasecillas perfectas, un literato arredrado, capaz solo de escribir cortos textos perfectos que le ganarán una posible inmortalidad trivial” (2022, p. 40).

Asimismo, cuando se dice que Gracián no vio a Edipo o a Cristo, no se habla literalmente, sino simbólicamente. La mirada de Gracián habría estado concentrada en juegos verbales superfluos y no en el aspecto humano. El uso de referencias es claramente intertextual. Aquí se dialoga con autores clásicos para establecer medidas de comparación y al hacerlo se define qué tipo de poesía se considera realmente valiosa.

Además, el verso que dice “gallinas de los campos celestiales” se encuentra en cursivas en el original (Borges, 2011) pues se trata en realidad de una cita. La metáfora procede de la obra *Agudeza y arte de ingenio* del jesuita. En la siguiente estrofa se menciona que Gracián leyó a Marino, refiriéndose al poeta italiano Giambattista Marino (1569 – 1625). Borges relaciona así dos tradiciones barrocas, sugiriendo que comparten una misma inclinación por lo ingenioso. De otra parte, cuando habla de la muerte se introduce un límite y una posibilidad: al enfrentarse al “sol de Dios”, a los “Arquetipos y los Esplendores”, Gracián descubriría la verdad absoluta, algo que trasciende todo artificio literario. El yo poético imagina —con una mezcla de compasión e ironía— que el autor español pudo haber comprendido que había buscado alimento en cosas vanas, en sombras y errores.

---

Sin embargo, la última estrofa introduce un giro que propone otra conclusión, una en la cual Gracián no vio la gloria, ni los Arquetipos, ni el resplandor divino. Tal vez, incluso después de muerto, sigue resolviendo “laberintos, retruécanos y emblemas”. También Borges deja abierta la interpretación del poema. Gracián puede haber sido salvado por la Verdad o puede haber quedado atrapado eternamente en su estilo. Este contraste final muestra que la intención del poema no es juzgar moralmente a Gracián, sino pensar en la relación entre la forma literaria y el contacto con lo esencial. Es evidente que el poema plantea una valoración estética más que biográfica, usando a Gracián como vehículo. No se critica al jesuita español como persona, sino el tipo de poesía que representa, una poesía encerrada en el artificio.

Finalmente, la intertextualidad sirve para establecer un mapa comparativo que permite medir la amplitud de una obra literaria. Borges valora una poesía que se abra a los grandes temas y que sea un espacio de descubrimiento espiritual y estético, no únicamente un escenario para exhibir destrezas verbales. Por eso, se considera que el poema funciona, al mismo tiempo, como comentario, análisis, interpretación y diálogo con la tradición, poniendo de relieve lo que sostenemos: la poesía borgeana como crítica literaria.

### 4.3. Análisis de “Góngora<sup>7</sup>”

Marte, la guerra. Febo, el sol. Neptuno,  
el mar que ya no pueden ver mis ojos  
porque lo borra el dios. Tales despojos  
han desterrado a Dios, que es Tres y es Uno,  
de mi despierto corazón. El hado  
me impone esta curiosa idolatría.  
Cercado estoy por la mitología.  
Nada puedo. Virgilio me ha hechizado.  
Virgilio y el latín. Hice que cada

7 Borges, *Obras completas* vol. 3, p. 532.

estrofa fuera un arduo laberinto  
de entretejidas voces, un recinto  
vedado al vulgo, que es apenas, nada.  
Veo en el tiempo que huye una saeta  
rígida y un cristal en la corriente  
y perlas en la lágrima doliente.  
Tal es mi extraño oficio de poeta.  
¿Qué me importan las befas o el renombre?  
Troqué en oro el cabello, que está vivo.  
¿Quién me dirá si en el secreto archivo  
de Dios están las letras de mi nombre?  
Quiero volver a las comunes cosas:  
el agua, el pan, un cántaro, unas rosas...

El poema pertenece a *Los conjurados* (1985). Se compone de cinco cuartetos endecasílabos y un pareado final. Se aborda la figura de Luis de Góngora, uno de los máximos exponentes del Siglo de Oro y creador literario perteneciente al canon hispánico. Góngora habla a través de la voz del yo poético y construye un dramático monólogo que reflexiona sobre el oficio del poeta en general y el suyo en particular.

Todo el discurso se articula desde una primera persona que revisa su universo cultural —la mitología, Virgilio y el latín—, así como su propia escritura. Es evidente que la voz del poema se atribuye a un poeta que se siente cercado por elementos como la complejidad y el hermetismo de su obra. El Luis de Góngora poetizado parece reflexionar sobre su lugar dentro del canon literario. Asimismo, resulta llamativo el segundo verso: “el mar que ya no pueden ver mis ojos”. Borges, al romper el pacto ficcional, alude a su propia ceguera; pero, al mismo tiempo, la imagen funciona como una metáfora que remite a los ojos de Góngora, cegado por Neptuno. La pregunta “¿Qué me importan las befas o el renombre?” evoca las burlas que sufrió el poeta cordobés en vida. Como Góngora —aunque por

razones distintas—, el propio Borges fue considerado por algunos críticos un poeta cerebral, academicista y frío.

El poema también se puede leer como una meditación intelectual. El sujeto lírico reflexiona sobre su estilo literario, su formación y el sentido de su obra. Hacia el final de su vida, esta voz poética muestra el deseo de volver “a las comunes cosas: el agua, el pan, un cántaro, unas rosas...”, como si al momento de la muerte comprendiera que lo esencial no estaba en lo abigarrado ni en lo ampuloso. Frente al exceso de ornamentación propio del barroco, el poeta expresa su deseo de volver a la secreta complejidad de las cosas comunes.

## 5. Conclusiones

A modo de conclusión se puede mencionar que la poesía de madurez de Borges privilegia el aspecto intelectual, el cual cumple una función central en el poema. En síntesis, el presente estudio demuestra que, a partir de los años sesenta, la manera de Borges de concebir y practicar la poesía cambia drásticamente, permitiéndole integrar creación literaria y reflexión crítica. La lectura de los textos “Un soldado de Urbina”, “Baltasar Gracián” y “Góngora” permite sostener que la obra poética borgeana puede verse como un espacio híbrido entre creación y crítica.

En ese sentido, este trabajo destaca el procedimiento de la intertextualidad y permite apreciar que en la lírica borgeana no se limita a una función ornamental, sino que su poesía está cargada de referencias que posibilitan la lectura analítica de escritores canónicos. En esta ocasión, el análisis se ha centrado en autores del Siglo de Oro. Puede apreciarse cómo el escritor argentino establece un diálogo sostenido con la tradición literaria para aquilatar su valor. Cada uno de los poemas analizados construye una valoración estética; de este modo, el poema se erige como un dispositivo crítico sin renunciar a su dimensión artística.

Asimismo, se puede apreciar que Borges no concibe el canon literario como un repertorio cerrado o estático. Por el contrario, se interpretan las figuras del pasado en un proceso dinámico de lectura y reescritura, donde cada texto

dialoga con otros. Desde esta perspectiva, puede afirmarse que la poesía borgeana de madurez se inscribe en una práctica crítica *sui generis*, excediendo los géneros literarios tradicionales. En ese sentido, poner en evidencia lo anterior es el principal aporte de esta investigación. En suma, en la poesía de madurez del argentino la valoración y el juicio crítico se expresa plenamente en lenguaje poético, integrando referencias, lucidez y calidad literaria.

## Referencias bibliográficas

- Alazraki, J. (1977). Borges o el difícil oficio de la intimidad: Reflexiones sobre su poesía más reciente. En 40 inquisiciones sobre Borges. *Revista Iberoamericana*, 43. <https://borgestodoelanio.blogspot.com/2014/11/jaime-alazraki-borges-o-el-dificil.html>
- Balderston, D. (2008). Políticas de la vanguardia: Borges en la década del veinte. En *Jorge Luis Borges: Políticas de la literatura* (pp. 31–42). Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- Bloom, H. (1997). *El canon occidental*. Anagrama.
- Borges, J. L. (2011). *Obras completas* (Vols. 1–4). Sudamericana.
- Borges, J. L. (2011). *Textos recobrados* (Vols. 1–3). Sudamericana.
- Estébanez, D. (2016). *Diccionario de términos literarios*. Alianza Editorial.
- Faverón, G. (2022). *El orden del Aleph*. Peisa.
- Fernández, C. (2018). Argumentación y campos figurativos en la poesía de Jorge Luis Borges. Universidad de Murcia.
- García-Bedoya, C. (2007). El canon literario peruano. *Letras*, 78(113), 7–24.
- García-Bedoya, C. (2019). *Hermenéutica literaria*. Cátedra Vallejo.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Taurus.
- Glantz, M. (s.f.). Borges: Ficción e intertextualidad. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/borges---ficcin-e-intertextualidad-0/html/>
- Goloboff, M. (2006). *Leer Borges: Prosa y poesía*. Editorial Catálogos.

- González, C. (2003). La intertextualidad literaria como didáctica de acercamiento a la literatura: aportaciones teóricas. *Lenguaje y textos*, 21, 115-127. <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=756357>
- Kristeva, J. (1997). Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela. En *Intertextualité: Francia en el origen y desarrollo de un término y el desarrollo de un concepto*. UNEAC; Casa de las Américas.
- Marinkovich, J. (1998). El análisis del discurso y la intertextualidad. *Boletín de Filología*, 37(2), 729-742.
- Oviedo, J. M. (2012). *Historia de la literatura hispanoamericana 4: De Borges al presente*. Alianza Editorial.
- Pastormelo, S. (2007). *Borges crítico*. Fondo de Cultura Económica.
- Paz, O. (1997). El arquero, la flecha y el blanco. En *Obras completas: Fundación y disidencia*. (Vol. 3). Fondo de Cultura Económica.
- Sucre, G. (1968). *Borges, el poeta*. Monte Ávila.
- Sullà, E. (Ed.). (1998). *El canon literario*. Arco/Libros.
- Viñas Piquer, D. (1999). Recorrido fugaz por la poesía de Borges. *Signos*, 32(45-46), 57- 70.
- Yurkievich, S. (1968). Borges, poeta circular. *Cahiers du Monde Hispanique et Luso- Brésilien*, 10, 33-47.



# La ironía causada por la convergencia en *Epigramas* (1961) de Ernesto Cardenal

The irony caused by convergence in  
*Epigramas* (1961) by Ernesto Cardenal

Elsa Soldevilla Pacheco

10090278@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0009-0005-8799-5155>



Trabajo presentado para el curso “Literatura  
hispanoamericana del siglo XX: poesía I” dictado  
por el Dr. Luis Eduardo Lino en el semestre 2025-II



<https://doi.org/10.30920/azul.v2.n2.12>



## RESUMEN

*Epigramas* de Ernesto Cardenal es una producción poética que se inspira en la antigua tradición grecolatina. Sin embargo, a diferencia de los modelos clásicos, estos epigramas están atravesados por una marcada irónica latinoamericana que se articula bien con su técnica exteriorista. En este contexto, este estudio utiliza como marco metodológico la noción de convergencia propuesta por Michael Riffaterre (1971) en su compilación *Essais de stylistique structurale* (*Ensayos de estilística estructural*). A partir de esta categoría, se analiza cómo Cardenal realiza un ejercicio diacrónico que combina los contrastes internos del texto con temáticas contemporáneas y referencias grecolatinas. De esta forma, la construcción irónica se potencia, propicia la coexistencia de tensiones y funciona como un mecanismo de desambiguación.

**Palabras clave:** Ernesto Cardenal, convergencia, ironía, *Epigramas*.

## ABSTRACT

*Epigramas* of Ernesto Cardenal are a poetic work inspired by the ancient Greco-Roman tradition. However, unlike classical models, these epigrams are imbued with a distinctly Latin American irony that articulates well with his externalist technique. In this context, this study uses as its methodological framework the notion of convergence proposed by Michael Riffaterre (1971) in his compilation *Essais de stylistique structurale* (*Essays on Structural Stylistics*). Based on this category, the study analyzes how Cardenal undertakes a diachronic exercise that combines the text's internal contrasts with contemporary themes and Greco-Roman references. Thus, the ironic construction is amplified, fostering the coexistence of tensions and functioning as a mechanism of disambiguation.

**Keywords:** Ernesto Cardenal, convergence, irony, *Epigramas*.

---

## 1. Introducción

Ernesto Cardenal, poeta nicaragüense célebre por sus epigramas, cultivó esta forma de composición poética con plena consciencia de sus raíces grecolatinas y las temáticas de influencia clásica a nivel diacrónico. En este sentido, explota la dimensión política que el epigrama fue adquiriendo a lo largo del tiempo en diversas tradiciones poéticas nacionales, entre ellas la española y las latinoamericanas (Rivera, 2022).

Según Urdanivia (1984), Ernesto Cardenal no fue el primer autor nicaragüense en recibir el influjo de Catulo y Marcial ni tampoco el primero en escribir epigramas, pues Coronel Urtecho ya había cultivado este género junto con el grupo Vanguardia en 1927. Sin embargo, fue el primero en convertir la tradición epigramática en el eje central de su proyecto poético. Gracias a Vanguardia, Cardenal entró en contacto con la obra de Ezra Pound —traducido por Coronel Urtecho—, en especial con la correspondiente a la época de su *imagisme*. La creación del exteriorismo, en semejanza a dicha corriente, así como su acercamiento a Catulo y Marcial y la impronta cristiana de Coronel Urtecho, dejaron una huella profunda en su obra. No obstante, Cardenal llevó estos elementos más allá de sus antecesores e innovó en el panorama literario nicaragüense, al menos en lo que respecta a la configuración de un proyecto poético propio.

Si bien los Epigramas de Cardenal poseen una raíz tradicional (Rivera, 2022), presentan, según Ruiz (2000), particularidades que los distinguen dentro de la tradición epigramática. Entre ellas destacan la estructura de pregunta y respuesta, la concisión expresiva, la “agudeza final” (p. 175) y la asociación entre la guerra y la esfera amorosa, es decir, entre lo político, lo elegíaco y el amor. Estos paralelismos, sutiles pero efectivos para quienes logran identificarlos, recrean una “sensibilidad melancólica que añade una dimensión afectiva” (Ruiz, 2000, p. 175).

Estos elementos se articulan mediante un componente irónico que no formaba parte indispensable de la fórmula clásica del epigrama, pero que potencia el efecto sorpresa característico de este género. Por ello, resulta pertinente analizar cómo los distintos recursos lingüísticos convergen en puntos específicos del mensaje para dirigir la atención del lector y producir un determinado efecto de impacto e interpretación. Este análisis puede llevarse a cabo mediante la noción de convergencia, que pone de relieve los mecanismos irónicos presentes en el texto.

En este sentido, el presente artículo muestra, en primer lugar, una revisión de los estudios previos dedicados a los Epigramas de Cardenal y explica la relevancia de su análisis. A continuación, desarrolla un examen detallado de los tres epigramas seleccionados como corpus. Finalmente, expone cómo la ironía se convierte en el recurso que permite a estos textos articular la ambigüedad presente en la obra de Cardenal y cómo el autor la emplea para opacar determinados significados o para desambiguarlos cuando busca destacar elementos específicos de su proyecto epigramático.

## 2. Estado del arte

Cardenal consolidó el epigrama como eje central de su proyecto poético entre 1952 y 1956, hecho que marcó un hito en la poesía de su época. En este sentido, Dorfman (1974) señala que renovó la forma epigramática tanto para sí mismo como para las generaciones posteriores al adoptar traducciones de métrica libre y un lenguaje deliberadamente sencillo y preciso. Por ello, su obra constituye un referente fundamental de la poesía hispanoamericana contemporánea (Pailler, 1981; Rivera Vaca, 2022), hasta el punto de que se le ha considerado “el escritor místico más importante de la literatura hispanoamericana contemporánea” (García González, 2005, p. 201).

Acorde con Arcos (2020) y Urdanivia (1984), Cardenal crea la corriente del exteriorismo influido por el imagismo y por la técnica del collage de Ezra Pound, recursos que ya había empleado en poemas anteriores como *Raleigh*. En *Epigramas*, en cambio, se centra en la forma clásica grecolatina —sobre todo

---

en Catulo y Marcial— y adopta, en el plano temático, elementos específicos del entorno real del autor, manteniendo en ocasiones y modificando en otras el golpe final característico del epigrama clásico.

En este sentido, Yviricu (1995) sugiere que, debido a ello, el autor se aproxima a la sensibilidad del arte pop. Sin embargo, el presente trabajo considera que, si bien Cardenal renueva la forma epigramática mediante el uso de un lenguaje más sencillo y actual, en el plano temático se adscribe a la concepción irónico-satírica original. De este modo, traslada dicha tradición al terreno de las problemáticas latinoamericanas —incluidas las complejidades amorosas modernas—, lo que no necesariamente lo acerca al arte pop en sentido estricto, más allá de la incorporación de un lenguaje contemporáneo, ni constituye ese su objetivo principal. Su lenguaje es económico y depurado, también por influencia de Pound; en ocasiones alcanza la coloquialidad o lo antipoético, con influencias de Neruda; y, en otros momentos, esta tendencia parece provenir de la austeridad cristiana que practicaría como principio en su producción poética posterior (Urdanivia, 1984).

En línea con los estudios temáticos, Dorfman (1974) señala que la unidad entre el amor profano y la lucha política constituye el eje central de la obra. Martínez (2002), además, indica que los poemas —escritos en el contexto de la dictadura de Somoza— entrelazan el desengaño amoroso, dirigido a figuras como Claudia, con la inquietud social y la militancia, pues muestran cómo “la reflexividad del escritor apunta a su fracaso como amante” (p. 248) y a su posible triunfo político o literario. Esta conexión subraya la función de la poesía como “anuncio y denuncia” (Rivera, 2022, p. 121).

Asimismo, Lee (2024) observa en el poemario una constante crítica al uso perverso del lenguaje, ya sea en la propaganda política de la tiranía o en la publicidad capitalista con fines injustos. Estos elementos los vincula con la búsqueda de un “realismo espiritual” en la expresión poética, aspecto que guarda relación con buena parte del carácter místico y cristianizante de la obra de Cardenal (García, 2005), aunque este no constituya el eje central de *Epigramas*. De igual manera,

---

---

señala que esta reflexión se extiende al cuestionamiento de la escritura y de la perdurabilidad del arte. Dávila (2007), por su parte, destaca la importancia que tenía para Cardenal el trabajo minucioso sobre el lenguaje, así como la necesidad de otorgarle un uso adecuado y preciso.

Urdanivia (1984) desarrolla una idea semejante acerca del uso del lenguaje en Cardenal y la relaciona con la influencia de Pound. Señala, por ejemplo, que este último buscaba que la poesía fuese “más concreta, concisa, exacta, sin palabras superfluas ni adjetivos de sobra, [...] una representación objetiva del hombre, sus acciones y sus circunstancias precisas, además de expresar las emociones personales del poeta” (p. 32).

Esta misma línea de pensamiento se encuentra en Benedetti, quien menciona a Joaquín Pasos como una de las influencias de Cardenal y afirma: “Ese afán de destruir para después construir, ese gasto de humor para fijar ideas, fue característico del grupo de Vanguardia” (1967), rasgo que, en última instancia, ejerció una profunda influencia sobre Cardenal durante sus años de formación. Prueba de ello es que redactó el prólogo de una antología dedicada a dicho autor. Todas estas referencias coinciden en resaltar la precisión semántica que Cardenal impone a sus textos

Por otro lado, García (2005) sostiene, respecto del tema de la ironía y la burla, que “la ‘burla’ es un elemento educador creado por nuestra literatura popular, el arma para dar en el blanco de la moraleja” (p. 205). Asimismo, al citar a Cuadra (1969) en relación con la recepción de la obra por parte de los lectores, señala que “hace hincapié en que tanto la risa como el llanto, manifestaciones intrínsecamente humanas, permiten percibir la esencia, el sistema de valores de un grupo social dado” (p. 205). Esta observación resulta fundamental para analizar el componente humorístico de la obra.

El humor también ocupa un lugar relevante en el estudio de Rivera (2022), uno de los pocos trabajos que examina el uso de las funciones del lenguaje en *Epigramas*. El autor señala que estas son empleadas para interpelar al lector

---

y reflexionar sobre la fugacidad del tiempo mediante la noción de un tiempo suspendido: el mensaje se dirige tanto al lector presente como al futuro. Más aún, el destinatario adquiere simultáneamente una dimensión individual y colectiva —la amada o el dictador—, mientras que la socialización del mensaje poético lo transforma en un discurso público cuyo receptor es también el pueblo, muchas veces anunciado dentro del propio poema. Estas transformaciones de los elementos de la comunicación y de las funciones del lenguaje aparecen tanto en los poemas de reproche amoroso como en aquellos vinculados con la preocupación social. Por ello, Rivera (2022) los denomina “cantos de anuncio y denuncia”: anuncio de un mundo nuevo y denuncia de la injusticia, donde la expresión íntima es desplazada hacia el ámbito público y colectivo.

### 3. Marco teórico

Para analizar la ironía presente en *Epigramas* (1961), se consideran algunas de las posturas teóricas más relevantes acerca de la forma en que este recurso se manifiesta en las composiciones poéticas. Una de ellas es la propuesta de Booth (1974), quien distingue entre ironía estable e ironía inestable. La primera ofrece una verdad encubierta o un juicio implícito que puede ser reconstruido por el lector. En cambio, en la segunda, el significado no se decodifica con facilidad, por lo que admite múltiples interpretaciones. Esta perspectiva se relaciona estrechamente con la noción de ambivalencia.

Aunque anterior a Booth, también resultan fundamentales los aportes de Muecke (1969), quien define la ironía como la emisión de un mensaje que activa simultáneamente distintos niveles de significado. En otras palabras, quien recurre a la ironía ofrece una visión crítica de su entorno, aspecto crucial en los *Epigramas* de Cardenal. Sobre esta concepción, Kočman (2013) destaca que Muecke analiza la función de la ironía —para qué se utiliza—, así como sus condiciones y procedimientos, desde una perspectiva pragmática. De este modo, la entiende como una forma de cuestionamiento vinculada a la tradición filosófica grecolatina más que como un fenómeno exclusivamente retórico.

---

En esta misma línea, Hutcheon (1994) sostiene que la ironía surge en el acto comunicativo, pues constituye un fenómeno dinámico que depende de la interacción entre distintos significados. En ella intervienen tanto quien enuncia como aquello que se enuncia, de manera que la interpretación resulta inseparable del contexto de producción y recepción. La intención con que el mensaje es emitido o recibido adquiere, por tanto, un papel fundamental, aspecto que guarda relación con la noción de convergencia.

Kočman (2013) establece además una comparación relevante al señalar que la ironía implica una “contradicción entre el pensamiento y su realización lingüística [...] incongruencia [que] se percibe en función del contexto” (p. 32). Esta definición se vincula igualmente con la idea de ambigüedad, en la medida en que un mismo elemento puede suscitar significados diversos e incluso contradictorios. En determinadas ocasiones, este parece ser precisamente el procedimiento empleado por Cardenal.

Finalmente, Frye (1957) caracteriza la sátira como una forma de ironía militante. Asimismo, sostiene que esta se apoya en normas morales implícitas para evaluar lo grotesco y lo absurdo. Aunque su propuesta no se relaciona de manera directa con los conceptos centrales de este estudio, resulta pertinente mencionarla debido a que la noción de “ironía militante” se ajusta al uso que Cardenal hace de este recurso, pues su construcción irónica se encuentra atravesada por una evidente dimensión moral que orienta y determina su sentido. En otras palabras, contiene un estándar moral implícito.

#### 4. Metodología

Para el presente trabajo se emplea la noción de convergencia propuesta por Riffaterre (1971) en *Essais de stylistique structurale* (en adelante, *Ensayos de estilística estructural*). Esta metodología permite identificar lo que el autor denomina *faits de style* o “hechos de estilo”, entendidos como rupturas o contrastes respecto de un patrón lingüístico esperado, noción que guarda afinidad con la idea de anomalías del lenguaje. No obstante, el objetivo de este estudio no

---

es adherirse a dicha concepción de las “anomalías”, sino utilizar este enfoque para delimitar la configuración específica de los versos y, de este modo, comprender sus procedimientos rítmicos, fónicos, semánticos y sintácticos.

Entre los principales elementos analizados en el presente artículo se encuentran la puntuación, la repetición (anáfora, aliteración, hipérbole y, especialmente, ironía), la sintaxis en relación con la pausa versal —y, por extensión, el encabalgamiento—, la expectativa del lector (impulso métrico) y la manera en que estos recursos permiten resignificar determinadas palabras o construcciones lingüísticas a partir de las que las preceden o las siguen. De esta forma, el texto se articula y comprende en un sentido diacrónico, pues se renueva a medida que avanza su lectura. Dicho de otro modo, y en palabras de Pozuelo Yvancos (1988), una palabra puede modificar su carga semántica en función de las palabras que la acompañan.

## 5. Análisis

Para iniciar con el análisis, se debe entender que a pesar de lo mencionado anteriormente, Cardenal no adopta de manera íntegra los postulados de la tradición grecolatina. Por el contrario, incorpora elementos de su entorno inmediato mediante nombres propios y emplazamientos específicos, en consonancia con su propuesta exteriorista y con las influencias ya mencionadas. Lo mismo ocurre con la “yuxtaposición de imágenes” (Ruiz, 2000, p. 176), procedimiento más cercano a la estética modernista, que se combina con el efecto de sorpresa final característico del epigrama.

La presente sección se centra en los epigramas “Me contaron que estabas enamorada de otro”, “Hay un lugar junto a la laguna de Tiscapa...” y “¿Crees que esta esquina de la vendedora de guayabas...?” con el propósito de realizar una lectura comparativa que permita destacar algunos rasgos significativos de cada texto y, a partir de ellos, desarrollar un examen más profundo de sus dimensiones rítmica, fónica, sintáctica y semántica.

Para ello, los epigramas del proyecto poético de Cardenal se clasifican en tres grupos: epigramas amorosos, epigramas políticos y epigramas que combinan ambas temáticas. Si bien estudios previos, como los de Urdanivia (1984) y Dorfman (1974), han señalado la constante articulación entre amor y política en Epigramas, para el caso específico de los textos seleccionados resulta más útil mantener esta clasificación tripartita. Ello permite precisar que los poemas analizados pertenecen al tercer grupo, es decir, al de aquellos que integran simultáneamente las dimensiones amorosa y política.

Con el fin de comprender mejor esta clasificación y delimitar el corpus de estudio, conviene mencionar algunos ejemplos de los grupos no analizados. Entre los epigramas amorosos se encuentran aquellos que recurren a la comparación para destacar atributos físicos o cualidades de la figura femenina, como ocurre en “Corn Island” o “Ayer te vi en la calle, Miriam”. Otros enfatizan el carácter excepcional del ser amado para el locutor, como sucede en “Tú eres sola entre las multitudes...”. Finalmente, están los epigramas que combinan esta singularización con la capacidad del sujeto lírico para reconocer a la persona amada incluso en su ausencia, como en “Si tú estás en Nueva York...”. Los poemas seleccionados para este estudio comparten esta relación entre presencia y ausencia, vinculada a un espacio determinado, cuando el vínculo afectivo ya ha concluido y el sujeto poético reflexiona sobre la pérdida.

Esta técnica, aparentemente sencilla, demuestra una notable versatilidad. Así, en el epigrama “Nuestro amor nació en mayo con malinches en flor”, la evocación se articula en torno a un momento temporal específico —mayo— y a un espacio concreto —Managua—. El procedimiento adquiere mayor complejidad cuando, hacia el final del poema, se introduce la idea de la ausencia: “Pero los malinches volverán a florecer en mayo y el amor que se fue ya no volverá otra vez”.

Por su parte, los epigramas políticos remiten de manera directa al contexto de la dictadura política. En ellos se representa el impacto del régimen sobre los individuos (“Se oyeron unos tiros anoche”), sobre la experiencia temporal

(“Tú has trabajado veinte años...”) o sobre determinados espacios (“Un hombre espera esta noche salir de Nicaragua”). Asimismo, aparece la referencia explícita a Somoza (“De pronto suena en la noche una sirena...”) o la combinación de varios de estos elementos (“Somoza devela la estatua de Somoza en el estadio de Somoza”). En la mayoría de los casos se evidencia el desprecio hacia el dictador y la distancia que lo separa de aquellos que aparecen representados como una comunidad solidaria —el pueblo o los oprimidos por el régimen—. De ahí que estos poemas adopten con frecuencia un tono de denuncia y lamentación, como ocurre en “Epitafio para Joaquín Pasos” o “La Guardia Nacional anda buscando a un hombre”.

Los epigramas que articulan simultáneamente amor y política resultan, por tanto, los más adecuados para ser estudiados mediante la noción de convergencia, pues presentan una codificación particularmente densa. En consecuencia, esta herramienta metodológica adquiere especial relevancia para comprender los mecanismos de producción de sentido. Aunque los epigramas pueden interpretarse desde una perspectiva temática —y así lo han hecho los estudios revisados en los antecedentes— e incluso desde una aproximación estrictamente lingüística, el objetivo de este trabajo es mostrar cómo la estructura temática se articula con la estructura formal de los poemas para potenciar el significado del epigrama y explicar determinadas elecciones rítmicas.

Por esta razón, el análisis se organiza a partir de la escansión de los grupos rítmico-semánticos y del estudio de los signos de puntuación. El propósito no es fragmentar el texto, sino examinar aquellos hechos de estilo que se acumulan y convergen en puntos específicos del poema, señalando los momentos en que el discurso obliga al lector a detenerse y prestar especial atención a determinados términos. En otras palabras, se busca identificar los lugares donde la ambigüedad contribuye a velar el significado e instiga una lectura más atenta, así como aquellos en que el texto orienta la interpretación mediante procedimientos de desambiguación que vuelven explícito su significado.

## 5.1. Epigrama 1: “Hay un lugar junto a la laguna de Tiscapa...”

### 5.1.1. Escansión y grupos rítmico-semánticos

**Tabla 1<sup>1</sup>**

*Primer epigrama*

N.º	Epigrama	Grupos rítmico-semánticos	Sílabas métricas
1	Hay <u>un</u> lugar <u>junto a</u> la laguna de Tiscapa	ooó ooooooó ooóo	13 A
2	—un banco debajo <u>de un</u> árbol de quelite—	ooó ooó ooó ooóo	13 B
3	que tú conoces ( <u>aquella a</u> quien escribo	ooó ooó ooó ó ooó	12 <sup>2</sup> C
4	estos versos, sabrá que son para ella).	ooóo ooóo ooóo	12
5	Y tú recuerdas aquel <u>banco y</u> aquel quelite;	ooó ooó ooó ooó ooó <sup>3</sup>	14 B
6	la luna reflejada en la laguna de Tiscapa,	ooó ooóo oooooo ooóo	16 A
7	las luces del <u>palacio del</u> dictador,	ooó ooóo ooóo(o)	12
8	las ranas cantando abajo en la laguna.	ooó ooó ooó oooooo	13
9	Todavía está aquel árbol de quelite;	ooooo ooó ooó ooó ooóo	13 B
10	todavía brillan las mismas luces;	ooooo ooó oooooo	11
11	en la laguna de Tiscapa se refleja la luna;	ooooo ooóo ooóo ooóo	16 AA
12	<u>pero</u> aquel banco esta noche estará vacío,	ooó ooó ooóo ooó ooóo	15 BB
13	o con otra pareja que no somos nosotros.	ooóo ooó ooóo ooóo	14

En este epigrama destaca, en primer lugar, el tercer verso, pues admite una doble interpretación. La primera posibilidad consiste en respetar la separación o hiato métrico de “aquella a quien escribo”, lo que da como resultado un verso de trece sílabas métricas y permite enfatizar deliberadamente este segmento para aludir a la persona a quien se dedica el poema. Si se mantiene la separación

1 Todas las tablas de la presente investigación son de elaboración propia.

2 Posible doble interpretación.

3 Se eligió esta escansión para “aquel” debido al énfasis denotado a través de la repetición en el epigrama.

de los sonidos para obtener “oó oóo oóo oó oóo”, el vocablo “quien” aparece acompañado por la preposición “a”, de modo que pierde el relieve que podría adquirir mediante el aislamiento.

La segunda posibilidad —adoptada en este trabajo a partir de las conclusiones obtenidas mediante el análisis comparativo— consiste en respetar la sinalefa para obtener “oó oóo oóo oóo”. En este caso, no solo la persona a quien se dedica el poema queda aislada de manera semejante a la figura del dictador, sino que además ambos versos, al presentar doce sílabas métricas, establecen una equivalencia formal entre las dos figuras: la amada ausente y el dictador. Esta ambigüedad métrica funciona, paradójicamente, como un mecanismo de desambiguación, pues hace explícita la relación que el poema establece entre ambas representaciones.

El propio poema construye esta ambigüedad a propósito para luego establecer una ambivalencia por parte del locutor. En otras palabras, la amada puede asociarse, en una primera lectura, con los momentos felices evocados por las trece sílabas métricas: la laguna de Tiscapa, el banco, el árbol de quelite y el canto de las ranas junto al agua. Sin embargo, también puede vincularse con la crueldad, la tiranía y el simbolismo negativo representado por las luces del palacio del dictador, contrapuestas a la luz de la luna reflejada en la laguna.

Esta doble interpretación se ve reforzada por la distribución métrica de los versos que concentran la expectativa frustrada: aquellos de dieciséis y once sílabas métricas. Los versos de dieciséis sílabas aluden directamente a la luna reflejada en la laguna de Tiscapa y, cuando el poema vuelve a referirse a este espacio, recupera nuevamente esa misma extensión métrica. De este modo, la repetición del patrón silábico establece una relación temática e interpretativa que contribuye a la cohesión interna del poema. Entendido así, el verso de once sílabas “todavía brillan las mismas luces” adquiere una fuerza particular.

De manera aparentemente engañosa, el verso siguiente precisa que “en la laguna de Tiscapa se refleja la luna”; sin embargo, la luna no constituye la única

fuente lumínica mencionada en el poema. También aparecen las luces del palacio del dictador. Una vez advertida esta coexistencia, puede afirmarse con mayor certeza que Cardenal construye una ambivalencia sutil pero decisiva, capaz tanto de oscurecer como de orientar la interpretación. Ya sea que la amada se relacione con la ternura, el afecto y la serenidad de los recuerdos compartidos o con la crueldad, el peligro y el poder representados por el palacio, su figura queda investida de una profunda carga ambivalente. La propia imagen del palacio se erige, además, para los sectores oprimidos, como la representación máxima de aquello que se rechaza y condena.

Asimismo, resulta relevante señalar que la secuencia rítmica de mayor extensión (6), representada por “ooooó”, corresponde a la expresión “junto a la laguna”. Su importancia radica en que, una vez introducidas la amada y la imagen de la luna reflejada sobre el agua, la extensión asociada a la laguna se reduce a cinco unidades (“oooó”, verso 6). A partir de ese momento, cada nueva mención de la laguna en los versos posteriores mantiene dicha extensión.

Del mismo modo, la expresión “las mismas luces” presenta la misma configuración rítmica, mientras que la referencia al dictador adopta una estructura semejante (“oooó(o)”). Esta coincidencia refuerza la relación simbólica entre las luces, el dictador y la luna vinculada a los amantes —o a la amada—. El hecho de que la figura del dictador alcance esta equivalencia por convención poética resulta aún más significativo, pues inviste a esta figura de una forma de carencia. De este modo, las tensiones mencionadas funcionan como mecanismos de desambiguación que articulan diversas capas de significado mediante diferencias apenas perceptibles.

Por otra parte, el epigrama articula determinadas secuencias mediante recursos sonoros. Al comienzo del poema, la expresión “Hay un” puede remitir, por su sonoridad, a fórmulas tradicionales asociadas al inicio de los relatos maravillosos, generando una expectativa particular en el lector. Cardenal aprovecha esta semejanza fónica para predisponer la lectura. Asimismo, el encabalgamiento abrupto en “árbol de / quelite” cumple una función tanto rítmica como semántica:

por un lado, introduce una interrupción en una secuencia aún libre de elementos negativos; por otro, establece una resonancia aliterativa con la expresión “que tú conoces”.

Estos mismos procedimientos —la anáfora y la aliteración— contribuyen a enlazar sonoramente la siguiente secuencia significativa, centrada en la laguna, las luces y las ranas. Una vez establecida esta continuidad, el adverbio “todavía”, cuya función parece consistir en prolongar el momento, permite que la expectativa rítmica persista gracias a que el verso sin aliteración ni anáfora “en la laguna de Tiscapa se refleja la luna” reitera los mismos elementos a nivel semántico.

De este modo, Cardenal conduce progresivamente la atención del lector hacia la conjunción adversativa “pero”, que introduce el giro característico del epigrama y produce un desenlace especialmente contundente frente a las expectativas métricas y semánticas previamente construidas. El análisis detallado de estos procedimientos permite advertir que dicha organización responde a una estrategia cuidadosamente planificada por el poeta.

### 5.1.2. Puntuación

Los signos de puntuación que acompañan a la pausa versal son importantes porque permiten distinguir cómo la construcción sintáctica se opone a la construcción versal y qué significa eso a nivel rítmico. Estos bloques versales analizados a continuación, se pueden distinguir gracias al uso del punto:

#### 5.1.2.1. Primer bloque versal

- A. Se tiene la presentación de la laguna. Se señala la importancia del banco debajo del árbol de quelite, separado de forma visible y resaltado por las rayas (además, se debe tener en cuenta que la raya es la única separación gráfica de este tipo en todo el poema, que destaca estos dos versos).
- B. A su vez, en el tercer y cuarto verso se separa también a la amada a través del paréntesis; esto cumple la doble función de resaltarla y

aislarla. De este modo, el locutor se distancia tanto del banco debajo del árbol de quelite y todo lo que eso representa para éste, así como de la amada. Si se observa la pausa interversal de la coma en “que tú conoces (aquella a quien escribo // estos versos, sabrá que son para ella)”, se obtiene el mismo efecto, puesto que se distingue que el “tú conoces” refiere únicamente a ella, mientras que en “aquella a quien escribo” refiere a la acción y efecto del escribir del locutor, separado por la pausa versal —más potente que el paréntesis— antes de llegar a “estos versos”.

- C. En esta sección, se debe resaltar además el uso de “aquella” en lugar de “ella” (nuevamente, la distancia) así como el encabalgamiento que torna las palabras “a quien escribo estos versos” en una acción fragmentada. A la par, “estos versos” se separa una vez más de la amada, en esta ocasión a través de la coma puesto que luego de la coma prosigue “sabrás que son para ella” acción enteramente de la amada y no del locutor.

### 5.1.2.2. Segundo bloque versal

- A. El locutor evoca el pasado y apela a la memoria de la amada mediante la referencia al banco y al árbol de quelite. A través de estos recuerdos compartidos introduce el elemento central de este segundo bloque versal: la luz de la luna reflejada en la laguna de Tiscapa, imagen que adquiere una especial relevancia dentro de la construcción simbólica del poema.
- B. El uso del punto y coma separa el mandato a la evocación “Y tú recuerdas aquel banco y aquel quelite” de las luces (aquella positiva y aquella negativa) y de las ranas cantando, cumpliendo la doble función de separar la acción de la amada del locutor que rememora. El *emplazamiento* que en apariencia fue algo apacible

se tiñe de ambivalencia puesto que en este segundo bloque se puede comprender que para el locutor ese lugar ya no significa tranquilidad, disfrute o pureza.

- C. El que la composición versal de los versos de la amada sea de la misma extensión que los referidos a las luces de la casa del dictador y que se escriba entre comas sugiere la estructura de una lista, donde se aprecia lo bueno, lo malo y aquello que ha cambiado del recuerdo.

### 5.1.2.3. Tercer bloque versal

- A. Resalta la separación a través del uso del punto y coma que acompaña a casi todas las pausas versales.
- B. El poema retorna al tiempo presente y abandona la evocación del pasado para reforzar una idea de permanencia: el mismo espacio permanece inalterado —la misma laguna, el mismo árbol de quelite—, al igual que las dos fuentes de luz presentes en el texto. En la tradición grecolatina, la luz de la luna suele asociarse con los amantes y con el ámbito amoroso; sin embargo, en este poema dicha imagen adquiere una dimensión más compleja. La ambigüedad fortalece el efecto irónico, pues la interpretación del verdadero significado de la luz queda en manos del lector y de la experiencia que proyecta sobre el texto. Así, una misma luz puede remitir a la amada, al dictador o a ambos simultáneamente, circunstancia que explica la vacilación interpretativa y el cuestionamiento que atraviesan la voz del locutor.
- C. El onceavo verso presente en este bloque, vuelve a mencionar la laguna donde se refleja la luna como emplazamiento y elemento inamovible, de dieciséis sílabas métricas; estos elementos distanciados resaltan por su equivalencia (la laguna y lo referido a ella en trece sílabas mientras que la luz y la laguna en dieciséis sílabas).

- D. Aquí también se encuentra el principal y mayor momento de expectativa frustrada del poema: “pero aquel banco esta noche estará vacío,”. Se destaca no solo que se encuentra separado por comas con el siguiente verso “o con otra pareja que no somos nosotros.” lo que conecta con la idea de algo terminado y distante que se recita con rapidez, sino que además cuenta con 15 sílabas métricas e inicia con la única conjunción adversativa que rompe con la continuidad del poema, flanqueada por un punto y coma (que lo distancia de los versos anteriores) pero seguida de una coma, que lo conecta con la idea del pasado acabado y la idea de la continuidad de otros, mas no de los amantes que fueron.
- E. Del mismo modo, los dos versos de catorce sílabas métricas refuerzan la conexión del recuerdo del ser amado (no del locutor), el banco y el quelite con la idea de la pérdida que en un ciclo ha sido reemplazada por una nueva pareja y si acaso esta pasará o no por lo mismo que la que terminó: “Y tú recuerdas aquel banco y aquel quelite;” y “o con otra pareja que no somos nosotros”. Se debe tener en cuenta que se señala la luz de la luna (de los amantes) que ilumina todavía al banco pero no a ellos si no a los nuevos amantes.

De este modo, se refuerza el anclaje de Epigramas en la tradición grecolatina (Rivera, 2022), pues el presente análisis coincide con la idea de que Cardenal recupera y actualiza las temáticas tradicionales del lamento por el amor perdido características del género epigramático. No obstante, también se considera que la incorporación del ámbito político, representado por la figura del dictador, lo aproxima a los epigramas más críticos de Catulo —particularmente aquellos dirigidos contra César—, aunque filtrados por una voz irónica más cercana a la de Marcial.

La ambivalencia reforzada por la ironía no se activa únicamente en el plano semántico, sino también en una dimensión diacrónica. Cardenal no solo alude a

los nuevos amantes que ocupan el lugar de quienes protagonizaron la experiencia amorosa evocada, sino que, a través de ellos, parece sugerir también la presencia de nuevos lectores, futuros o distintos, capaces de encontrar interpretaciones alternativas a la realidad dominada por la tiranía. En este sentido, la diacronía se pone en funcionamiento porque la propia lectura del texto abre continuamente nuevas posibilidades de significación, especialmente en versos como “aquel banco esta noche estará vacío / o con otra pareja que no somos nosotros”.

Si bien los mecanismos de contradicción interna, ambivalencia y desambiguación presentes en este epigrama resultan suficientemente evidentes para sostener la interpretación propuesta, se realizan también las escansiones que se presentan a continuación con el fin de corroborar los procedimientos fónicos, rítmicos, semánticos y sintácticos señalados. A partir de ellas, se espera identificar tanto coincidencias como diferencias que permitan reforzar y matizar las conclusiones alcanzadas en este primer análisis.

## 5.2. Epigrama 2: “¿Crees que esta esquina de la vendedora de guayabas...”

### 5.2.1. Escansión y grupos rítmico-semánticos

**Tabla 2**

*Segundo epigrama*

N.º	Epigrama	Grupos rítmico-semánticos	Sílabas métricas
1	¿Crees que esta esquina de la vendedora de guayabas?	ó óo óo oooooo ooóo	15
2	donde vos me encontraste con terror y con júbilo	ooó ooóo ooó ooóo	14
3	(aunque sólo demostraste palidez y silencio)	ooóo ooóo ooó ooóo	15
4	lo borrarán Los Angeles, Les Champs-Élysées?	oooó ooóo oó ooó(o)	14

Este epigrama presenta un contenido político implícito, por lo que su configuración rítmico-semántica resulta menos compleja que la del texto analizado anteriormente, aunque continúa inscribiéndose dentro de la categoría amoroso-política. El poema se inicia con un acento marcado en el primer verso, recurso que dirige la atención hacia la opinión del alocutario, en este caso la persona amada.

Asimismo, todos los versos concluyen con un pie peón tercero, pues el anapesto de “Elysées” adquiere dicha función al ubicarse en posición final. Esta regularidad genera una sensación de continuidad ininterrumpida que reformula la estructura clásica de pregunta y respuesta propia del epigrama. Sin embargo, dicha estructura no desaparece por completo, ya que se conserva mediante la alternancia métrica de versos de quince sílabas en el primero y tercero, y de catorce sílabas en el segundo y cuarto. Este procedimiento otorga una nueva dimensión a la técnica de emplazamiento, utilizada para evocar los sentimientos del locutor y articular su dimensión crítica o de denuncia, recurso que también podía apreciarse en el epigrama anterior.

Por otra parte, el uso de los paréntesis para aislar los sentimientos negativos confirma una función ya observada en el poema precedente. En ambos casos, el paréntesis contribuye a señalar una ambivalencia estrechamente vinculada con la ironía del remate: “¿la borrarán Los Ángeles, Les Champs-Elysées?”. En realidad, la pregunta posee un carácter casi retórico, pues la respuesta implícita es negativa. Los términos “terror” y “júbilo”, empleados para expresar emoción y anhelo, intensifican la tensión semántica y refuerzan una ambivalencia cercana a la contradicción. La ironía se construye además mediante su oposición a “palidez y silencio”, ya que, aunque estos vocablos parecen conformar una enumeración de rasgos negativos, en realidad se asocian al júbilo. El locutor comparte también ese entusiasmo, de modo que la ambivalencia de su mirada no cuestiona la autenticidad de los sentimientos vividos, sino que se vincula con la pérdida y con la imposibilidad de recuperar plenamente la experiencia evocada por el recuerdo.

### 5.2.2. Puntuación

El hecho de que todo el epigrama esté construido como una única y extensa pregunta genera una doble expectativa frustrada. Por un lado, remite a la tradicional estructura de pregunta y respuesta propia del epigrama grecolatino; por otro, la renueva mediante una configuración que parece desafiar dicho modelo. El anhelo por lo perdido y la burla dirigida hacia el objeto de los antiguos afectos del locutor convergen en un mismo significado: la imposibilidad de recuperar aquello que ha quedado atrás. Ambas dimensiones se integran en la pregunta que articula la totalidad del poema. La ironía permite esta coexistencia de sentidos, especialmente dentro del contexto de crisis y carencia que atraviesa el conjunto del proyecto poético cardenalicio.

Esta interpretación se ve reforzada por el hecho de que la única otra forma de segmentación sintáctica empleada en el poema sea el paréntesis, recurso que concentra la atención en la percepción que el locutor tiene de los sentimientos de su alocutaria. Dicha percepción no necesariamente coincide con la realidad emocional de la amada, cuya figura aparece más como una abstracción evocada por la memoria que como un sujeto plenamente definido. El distanciamiento generado por el paréntesis permite reconocer con mayor claridad la carga irónica del discurso y, al mismo tiempo, remite a una preocupación recurrente en la obra de Cardenal: el paso del tiempo.

En este sentido, la construcción del epigrama resulta deliberadamente engañosa. A primera vista, el texto parece limitarse a una pregunta prolongada; sin embargo, bajo esa apariencia se oculta una reflexión más profunda sobre el transcurso del tiempo y sobre la transformación del sentimiento amoroso. El poema nunca aclara por qué la amada experimentó “terror y júbilo”, emociones que aparecen enmascaradas bajo la apariencia de “palidez y silencio”. La ambigüedad permanece abierta y admite diversas posibilidades interpretativas, ya sea vinculadas con la timidez, con circunstancias políticas o con otros factores que el poema deliberadamente omite.

Este cuestionamiento es válido a nivel rítmico-semántico, especialmente si se tiene en cuenta que los lugares citados son espacios extranjeros conocidos (que podrían percibirse como seguros, pero también como alienantes), alejados de la Nicaragua de entonces, que incluía también la esquina de la vendedora de guayabas. La “esquina de la vendedora” (15 sílabas) se condice con la “palidez y silencio”, mientras que el “terror y el júbilo” se condice con “Los Angeles, Les Champs-Elysées”.

Esto se refuerza cuando converge con otro detalle de orden sintáctico: en la primera porción de la pregunta, la esquina de la vendedora de guayabas precede a la “palidez y silencio”, mientras que el “terror y el júbilo” precede a “Los Angeles, Les Champs-Elysées”, lo que crea una ambivalencia de causa-efecto. La amada parece ser más feliz lejos de Nicaragua, de la “palidez y silencio”, aunque ello implique dejar todo atrás.

### 5.3. Epigrama 3: “Me contaron que estabas enamorada de otro...”

#### 5.3.1. Escansión y grupos rítmico-semánticos

**Tabla 3**

*Tercer epigrama*

N.º	Epigrama	Grupos rítmico-semánticos	Sílabas métricas
1	Me contaron que estabas enamorada de otro	ooóo oóo oooóo oóo	14
2	y entonces fui a mi cuarto	oóo ó ooóo	8
3	y escribí este artículo conra el Gobierno	ooó ooóoo oooóo	13
4	por el que estoy preso.	oooó oo	6

En este tercer epigrama, el locutor expresa la angustia que le produce descubrir que ha perdido el amor de la persona amada. Asimismo, se observa un retorno a una configuración más cercana a la forma clásica del epigrama,

---

especialmente por la presencia de un remate sorpresivo condensado en el verso final: “por el que estoy preso”. Una vez más, el poema establece un contraste —aunque también una equivalencia— entre la figura de la amada y la del “Gobierno”, escrita con mayúscula inicial. Esta elección parece deliberada, pues proyecta sobre el Gobierno una imagen de grandeza opresiva, mientras que la figura de la amada queda reducida a una dimensión aparentemente menor.

El encierro del yo poético posee una doble naturaleza: es, al mismo tiempo, una reclusión voluntaria y una privación concreta de la libertad impuesta por la autoridad política. Esta superposición de sentidos refuerza la ambivalencia del poema una vez más. La convergencia se articula alrededor de la idea de encierro: tras enterarse de la pérdida amorosa, el sujeto-autor se recluye en su habitación para escribir un artículo contra el Gobierno; paradójicamente, ese acto termina conduciéndolo a la prisión.

El encierro del yo poético es tanto autoinfligido como concreto y reforzado por la tiranía lo que resalta nuevamente la ambivalencia. La convergencia se genera en la idea de encierro: el autor del artículo contra el gobierno se autorecluye en su cuarto para escribir un artículo contra el Gobierno, debido a su corazón roto; ésta se constituye como la razón por la cual termina en prisión.

No obstante, el poema no habla de “el” artículo contra el Gobierno, sino de “un” artículo contra el Gobierno. La diferencia sugiere que dicho texto podría ser uno entre muchos otros, del mismo modo que el locutor parece concebirse como uno más entre los posibles amores de la persona amada, que ahora ha dirigido sus afectos hacia alguien distinto. Este paralelismo, revelado a través de la convergencia, se construye y refuerza mediante la ironía que supone terminar encarcelado a causa de un desengaño amoroso. La pérdida de la libertad política y la pérdida del amor quedan así asociadas dentro de un mismo contrapunto irónico. Incluso el posible gesto heroico de escribir un artículo contra el Gobierno termina transformándose en la pérdida de la libertad.

La anáfora da continuidad a la acción que conecta el encierro y la escritura del artículo pero la verdadera conexión se establece por extensión versal de los versos 2 y 6 (8 y 6 respectivamente), “fui a mi cuarto”// “estoy preso”. Es irónico también que el número de sílabas métricas sea mayor para el encierro en el cuarto (relativa libertad) y menor para la prisión (privación verdadera y absoluta de la libertad); en última instancia, esta ironía desambigua la intención del locutor.

### 5.3.2. Puntuación

El único signo de puntuación presente en el epigrama —el punto final del último verso— crea una sensación vívida de acabamiento. A nivel rítmico, existe una tensión en ese verso, pues en «estoy preso» la acentuación recae simultáneamente en la cuarta y la quinta posición. Esto no solo llama la atención sobre esta porción del verso, sino que genera la sensación de que la fluidez de la primera parte se interrumpe de forma repentina en la cuarta posición (encierro). Otro elemento que refuerza este final es la brevedad del verso: seis sílabas métricas frente a las catorce del primer verso y las trece del tercero.

## 6. Conclusiones

La premisa central de este estudio, la ironía en *Epigramas* de Ernesto Cardenal, se ve plenamente validada por la metodología de análisis empleada (la convergencia). La hipótesis sostiene que Cardenal realiza un ejercicio diacrónico, pues combina la forma grecolatina clásica con temáticas sudamericanas actuales para su época y lo logra aglutinando elementos formales que destacan la carga irónica de su producción poética.

Esta convergencia permite entonces ampliar, a nivel semántico, aquellos significados que desea destacar y con los cuales se vincula. Asimismo, facilita la coexistencia de tensiones y ambigüedades. Por esta razón, la ironía se establece como un vehículo que contiene una carga de ambigüedad que Cardenal explota en su composición, pero que también le permite desambiguar a su antojo y hacer más explícita la intencionalidad de su contenido.

---

Los argumentos desarrollados a partir del análisis refuerzan la validez de esta hipótesis. Para ello, se tiene en cuenta la clasificación de los *Epigramas*, donde aquellas composiciones seleccionadas son justamente las que combinan el amor y la política debido a que poseen la mayor densidad semántico-rítmica que permite explotar mejor la noción de convergencia.

Un ejemplo de estos usos se observa en el análisis de la escansión “Hay un lugar junto a la laguna de Tiscapa...”, donde se muestra cómo la métrica equipara la figura de la amada perdida con la del dictador, utilizando versos de doce sílabas para ambas figuras, construyendo así una ambigüedad intencional a nivel formal que, en última instancia, clarifica la intención del locutor.

Esta ambivalencia se destaca mediante la ironía. Cuando se yuxtapone la luz de la luna (tradicionalmente asociada a los amantes) con las luces del palacio del dictador, la estructura formal confirma la intención del locutor en la composición. Además, los procedimientos fónicos, rítmicos, semánticos y sintácticos combinados refuerzan este efecto, lo que renueva una tradición que adquirió su dimensión de denuncia con el tiempo, pero que se ancla en una tradición de índole romántica, de lamento o pérdida.

Los epigramas subsiguientes refuerzan esta impresión. En “¿Crees que esta esquina de la vendedora de guayabas...”, la técnica de emplazamiento utilizada para evocar sentimientos y el uso de paréntesis para aislar los sentimientos negativos señalan la ambivalencia que se adscribe a la ironía del remate. Por otro lado, en “Me contaron que estabas enamorada de otro...”, la convergencia refuerza la ironía al establecer un paralelismo entre la pérdida del amor y la pérdida de libertad (la prisión por escribir contra el Gobierno), amor y la pérdida de libertad (la prisión por escribir contra el Gobierno), lo que equipara el encierro autoinfligido con el encierro concreto

Por consiguiente, se puede afirmar que todos estos elementos analizados funcionan como operadores de sentido. La sucesión de versos extensos

—que oscilan entre las doce y dieciséis sílabas— también sirve al propósito de generar equivalencias estructurales; incluso la puntuación expresa el nivel afectivo del autor. No hay palabra, sonido o signo que no esté allí con un propósito concreto.

Para el caso del segundo epigrama, por ejemplo, esta tensión y ambivalencia se manifiesta en la pérdida y los lugares conocidos contrapuestos a los lugares lejanos y desconocidos. Se trata del tiempo que afecta al locutor, a la amada y a lo político, así como de la contraposición entre lo nacional y lo extranjero. Los sentimientos vinculados a los lugares citados en los tres epigramas, como la banca en el lago, Los Ángeles, el cuarto o la prisión, están implícita y explícitamente relacionados con ello, pues si bien los lugares mismos no se ven afectados, sí se manifiestan el paso del tiempo, la pérdida y los sentimientos asociados a estas experiencias.

Los elementos tratados por los epigramas no son independientes, sino que muchas veces se delimitan por aquello que les precede y lo que les sigue. Los paréntesis, rayas y pausas intermedias delimitan la evocación, la ambivalencia y la posterior desambiguación que permite comprender con mayor claridad el distanciamiento y acercamiento del locutor gracias a la ironía, así como el modo en que esta se refuerza mediante la convergencia.

A nivel general, la temporalidad y el espacio dotan a esta forma de composición poética de una dimensión mucho más compleja y más actual. Ambos epigramas evidencian cómo el poeta transforma lugares cotidianos, y los problemas en apariencia cotidianos, en símbolos de fuerte carga sentimental, integrando la esfera de lo íntimo a lo público y lo político.

En otras palabras, el análisis demuestra que la convergencia permite esta unificación formal y temática que abarca de lo amoroso a lo político. Por un lado, confirma que Cardenal utiliza la ironía para activar la ambivalencia a nivel semántico, rítmico y diacrónico, lo que puede ser entendido como la renovación del género epigramático moderno. Por otro lado, la convergencia

de hechos de estilo que se compaginan unos con otros permite comprender cómo Cardenal estructura estos epigramas con precisión para transmitir exactamente lo que desea, aun cuando utiliza un lenguaje depurado (desambiguación).

## Referencias bibliográficas

- Arcos, J. L. (2020). Ernesto Cardenal (y Ezra Pound). Relaciones. *Revista de estudios literarios latinoamericanos* 7(8), 11-37. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9150349>
- Benedetti, M. (1967). Joaquín Pasos o el poema como crimen perfecto. En *Letras del continente mestizo* (pp. 78-84). Arca Editorial.
- Cardenal, E. (1972). Epigramas. Ediciones Carlos Lohlé Soc. Anón. Ind. y Com.
- Dávila, A. (2007). La caja de Pandora y el método neobarroco: entre Lezama Lima y Ernesto Cardenal. *Revista De Crítica Literaria Latinoamericana* , 33(65), 27-50. <https://rcllletras.unmsm.edu.pe/index.php/content/article/view/2028>
- Dorfman, A. (1979). Tiempo de amor, tiempo de lucha: la unidad en los Epigramas de Cardenal. Texto crítico 5 (13). *Hacia la liberación del lector latinoamericano* pp. 3-44.
- García González, S. (2005). Origen y función del humor en la poesía mística de Ernesto Cardenal. *Revista De Estudios Hispánicos*, (1-2), 201–212. <https://revistas.upr.edu/index.php/reh/article/view/16224>
- Lee Penagos, J. C. (2024). Realismo espiritual: Lenguaje, meta-poesía y naturaleza en la poesía política de Ernesto Cardenal entre 1957 y 1972. *Nueva Revista del Pacífico*, (80), 244–263. <http://revistas.upla.cl/index.php/NRP/article/view/1299>
- Martínez Andrade, M. (2002). Ernesto Cardenal: mester de amor y rebeldía. *Iztapalapa*, 23(52), 260–279. <https://revistaiztapalapa.izt.uam.mx/index.php/izt/article/view/487>
- Pailler, C. (1981). Ernesto Cardenal, épigrammes romaines, épigrammes nicaraguayennes: fragments d'une autobiographie poétique. [Ernesto Cardenal, epigramas romanos, epigramas nicaragüenses: fragmentos de una autobiografía poética]. *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien [Cuadernos del mundo hispánico y luso-brasileño]*, (36), 99–120. <http://www.jstor.org/stable/40852692>

- Pozuelo Yvancos, J.M. (1988). Estructura y pragmática del texto lírico. En *Teoría del lenguaje literario* (pp. 195-225). Cátedra.
- Riffaterre, M. (1971) *Essais de stylistique structurale* [Ensayos de estilística estructural]. Presentación y traducción de Daniel Delas. Flammarion.
- Rivera Vaca, A. (2022). Epigramas de Ernesto Cardenal: cantos de anuncio y denuncia. *América sin Nombre*, (27), 120-135. <https://doi.org/10.14198/AMESN.19170>
- Ruiz Sánchez, M. (2000). Los epigramas de Ernesto Cardenal. Renovación de un género. *Exemplaria: Revista de Literatura Comparada* (4), 165-186.
- Urdanivia Bertarelli, E. (1984). La poesía de Ernesto Cardenal: cristianismo y revolución. Latinoamericana editores.
- Yviricu, J. (1995). El arte “Pop” en la poesía de Ernesto Cardenal. *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, 24(2), 93–102. <http://www.jstor.org/stable/29741216>



**UNMSM**  
Facultad de Letras  
y Ciencias Humanas

