

revista



escribanía

tercera estación

ISSN: 0123-6938

Electrónico: 2665-4873

Revista de la Escuela de Comunicación Social y Periodismo de la Universidad de Manizales

Año 26 - Vol. 21 - N° 1 enero- junio de 2023



revista



escribanía
tercera estación



**UNIVERSIDAD DE
MANIZALES®**

Rector

Duvan Emilio Ramírez Ospina

Vicerrectora

Yamilhet Andrade Arango

Decano

Facultad de Ciencias Sociales y Humanas

Diego Ocampo Loaiza

Director

Escuela de Comunicación Social y Periodismo

Richard Armando Millán Torres

Director - Editor

Luis Miguel López Londoño

revista  **escribanía**
tercera estación

Año 26 - Vol. 21 - N°1
enero-junio de 2023

ISSN 0123-6938 - Electrónico 2665-4873

Derechos reservados

Universidad de Manizales

Permitida su producción citando la fuente

Diseño y Diagramación

Sofía Gómez Piedrahita

Escuela de Comunicación Social y Periodismo

Carrera 9 N 19-03, Manizales, Caldas

Teléfono (+57) (6) 8879680 EXTENSIÓN: 1682

e-mail: escribania@umanizales.edu.co

<http://revistasum.umanizales.edu.co/ojs/index.php/escribania>

Nuestra publicación se encuentra indexada en las siguientes bases de datos



COMITÉ EDITORIAL

Adriana Villegas Botero. Universidad de Manizales

Wilson Escobar Ramírez. Universidad de Manizales

César Augusto Montes Loaiza. Universidad de Manizales

Diego Enrique Ocampo Loaiza. Universidad de Manizales

Richard Armando Millán Torres. Universidad de Manizales

COMITÉ CIENTÍFICO

Jorge Dubatti. Universidad de Buenos Aires.

Doctor (Área de Historia y Teoría del Arte) por la Universidad de Buenos Aires. Profesor de Historia del Teatro Universal en la Carrera de Artes, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
jorgeadubatti@hotmail.com

Maryluz Vallejo Mejía. Pontificia Universidad Javeriana
Doctora en Ciencias de la Información por la Universidad de Navarra.
Profesora titular del Departamento de Comunicación de la Pontificia Universidad Javeriana. Investigadora de la historia de la prensa en Colombia, de géneros periodísticos y miembro del Observatorio de Medios. maryluz.vallejo@javeriana.edu.co

Jaime Alejandro Rodríguez. Pontificia Universidad Javeriana
Doctor en Filología por la Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid. Magíster en Literatura por la Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá. Profesor Titular, Departamento de Literatura de la Facultad de Ciencias Sociales de la Pontificia Universidad Javeriana. Pionero en Colombia del relato digital; autor de tres novelas, ensayista e investigador. jarodri@javeriana.edu.co

Juan Manuel Castellanos. Universidad de Caldas
Doctor en Ciencias Sociales, Niñez y Juventud por la Universidad de Manizales y el CINDE. Magíster en Comunicación Educativa. Antropólogo. Profesor Asociado del Departamento de Antropología y Sociología de la Universidad de Caldas; miembro del grupo-línea de investigación

Jóvenes, culturas y poderes del Doctorado en Ciencias Sociales, Niñez y Juventud. Director de la Maestría en Ciencias Sociales de la Universidad de Caldas.
juan.castellanos@ucaldas.edu.co
Octavio Escobar Giraldo. Universidad de Caldas
Magíster en Escrituras Creativas por la Universidad Nacional de Colombia, especialista en Literatura Hispanoamericana por la Universidad de Caldas. Profesor titular de la Facultad de Artes y Humanidades de la Universidad de Caldas. Premio Nacional de Literatura del Ministerio de Cultura y de la Universidad de Antioquia. Novelas y cuentos suyos forman parte de las antologías nacionales e internacionales y han sido traducidos a otros idiomas. octavio.escobar@ucaldas.edu.co

Federico Medina Cano. Universidad Pontificia Bolivariana
Magíster en Literatura Latinoamericana por Washington University. Profesor investigador (grupo de Comunicación Urbana). Docente de tiempo completo en la Facultad de Comunicación Social de la Universidad Pontificia Bolivariana. Entre sus libros se encuentran: La telenovela, el milagro del amor; Demiurgo y Hermes; Comunicación, consumo y ciudad; Comunicación, deporte y ciudad; La mirada semiótica.
telemacosirenas@gmail.com

Contenido

Presentación...8

Luis Miguel López Londoño
Director-Editor Revista Escribanía

Forjadores...9

**Comunicación digital en Facebook: Estrategias
implementadas por el Ministerio de Salud del Perú en
tiempos de pandemia...10**

Rodrigo Alonso Anticono Ganoza
Silvana María Burgos Vásquez
Mg. Felipe Anderson Rios Incio
Dr. Ángel Emiro Páez Moreno

**Análisis de las webs de los candidatos a la presidencia en Co-
lombia 2022: Los casos de Federico Gutiérrez, Gustavo Petro
y Rodolfo Hernández...29**

Mario Alexander Lozano García

Afiladores...43

100 años de Maruja Vieira: Acercamiento a la obra periodística de una poeta...44

Adriana Villegas Botero

Terror japonés: Perspectivas Literarias del Siglo XXI...59

Luis Armando Buitrago Osorio

Natalia Arango Hernández

Valentina Marín Arias

Hojalateros...76

“Hacia las sendas ignoradas del Edén”: Crónica íntima de un melancólico.78

Felipe Osorio Vergara

Medio siglo del Festival Internacional de Teatro de Manizales: De la denuncia panfletaria al performance posdramática...92

Wilson Escobar Ramírez

Las exhibiciones de lo ordinario y lo patético en “*El juguete rabioso*”..108

Ever Jonny Peña Gómez

Presentación

Escribanía se ha constituido en un escenario de discusión y diálogo académico que aborda la comunicación como una disciplina que comparte fronteras con otros campos del conocimiento, de las humanidades y de las ciencias sociales. Es desde este lugar de intersección de múltiples saberes y problemas donde Escribanía se integra a la conversación académica para expandirla, problematizarla y enriquecerla. En este número, nuestro medio publica una serie de trabajos que responden a este llamado. Por un lado, en la sección de Forjadores, presentamos dos artículos que abordan el análisis de las redes sociales y el uso que de ellas hacen diferentes instituciones públicas y actores políticos. De otra parte, en la sección de Afiladores, este número ofrece un acercamiento a la obra periodística de la poeta Maruja Vieira y a un análisis de las principales características del género literario del terror en Japón y su comparación con respecto al género en Occidente. Finalmente, en Hojalateros, el primer texto reconstruye periodísticamente, basado en el sumario criminal original, la muerte por suicidio de Francisco y Orjuela, detenido en la cárcel de Salamina en 1884. Un segundo texto celebra medio siglo de vida del Festival Internacional de Teatro de Manizales a modo de recorrido histórico por un conjunto de obras representativas. Este número de Escribanía cierra con un análisis de la novela autobiográfica "El juguete rabioso" de Roberto Arlt. La variedad de estas miradas y abordajes marcan el sello y la identidad de Escribanía. Sin más, esperamos que disfruten esta nueva edición.

Luis Miguel López Londoño

Director Revista Escribanía

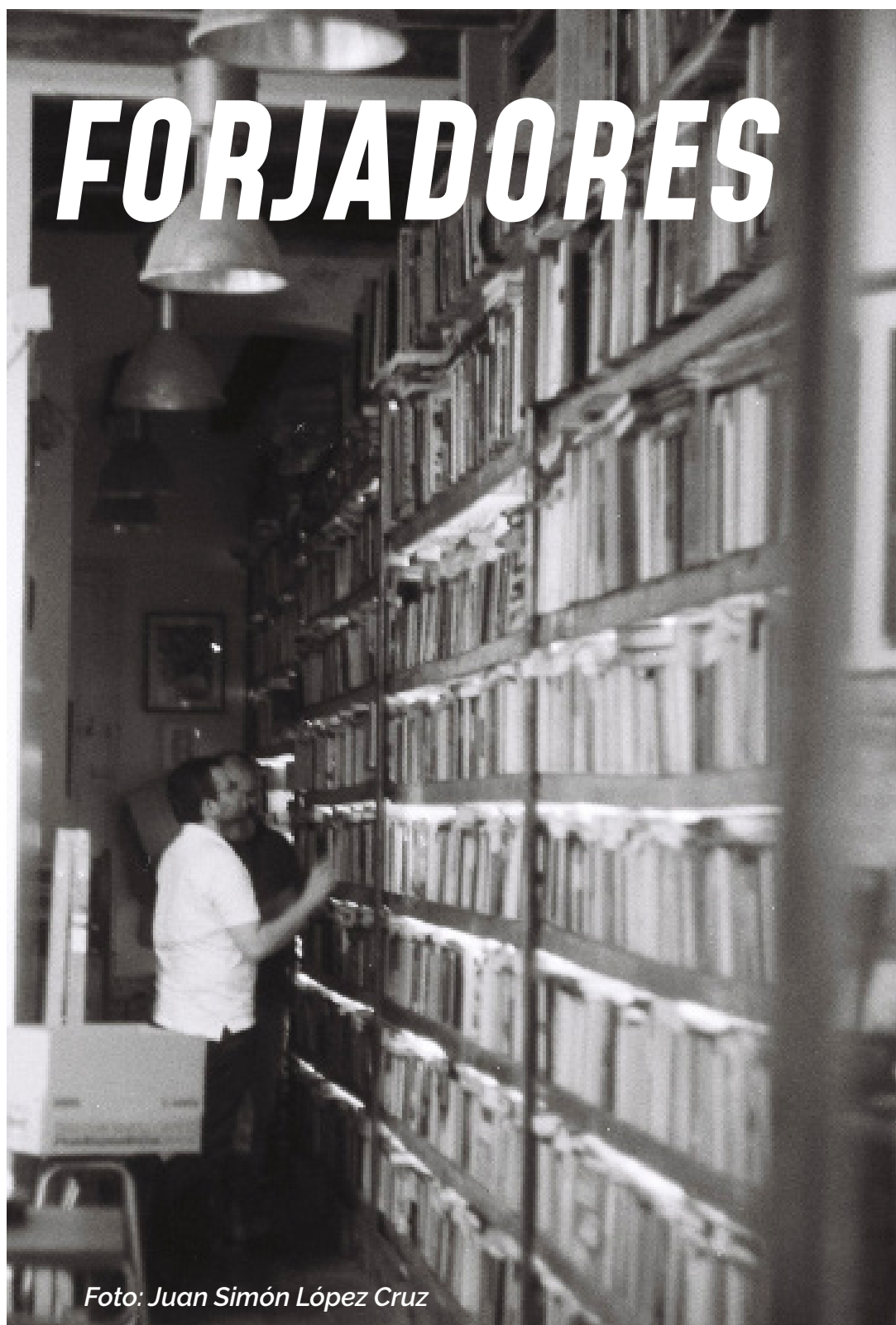


Foto: Juan Simón López Cruz



Comunicación digital en Facebook: Estrategias implementadas por el Ministerio de Salud del Perú en tiempos de pandemia

Rodrigo Alonso Anticona Ganoza¹

Silvana María Bustos Vázquez²

Mr. Felipe Anderson Rios Incio³

Dr. Ángel Emiro Páez Moreno⁴



Foto: Juan Simón López Cruz

Comunicación digital en Facebook: Estrategias implementadas por el Ministerio de Salud del Perú en tiempos de pandemia

Rodrigo Alonso Anticono Ganoza¹

Silvana María Burgos Vásquez²

Mg. Felipe Anderson Rios Incio³

Dr. Ángel Emiro Páez Moreno⁴

Resumen

El artículo científico determinó las estrategias de comunicación en el entorno digital utilizadas por el Ministerio de Salud del Perú (MINSA) en Facebook durante la pandemia de la Covid-19. El diseño de investigación fue cuantitativo, descriptivo no experimental – transversal. Se eligió el tema de investigación por la relevancia de la comunicación gubernamental con la población peruana en tiempos de emergencia sanitaria donde la difusión de información tuvo un rol fundamental. Se analizaron 106 publicaciones del Facebook del MINSA hallando estrategias de comunicación aplicadas, características del contenido y publicaciones con mayor nivel de interacción mediante una guía de observación y una guía de entrevista como instrumentos de recolección de datos. A modo de conclusión, se observó en la cuenta de Facebook del MINSA, que las estrategias implementadas son estratificación comunicativa, profesionalización de manejo digital y *ciberactivismo*, siendo los contenidos con mayor publicación y participación las piezas gráficas relacionadas a la vacunación contra la COVID-19.

Palabras clave: comunicación; estrategia comunicativa; entorno digital; Covid-19.

¹ Peruano, Universidad Cesar Vallejo, Trujillo, Perú, Egresado en Ciencias de la Comunicación ranticonaga@ucvvirtual.edu.pe, ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0438-0277>

² Peruana, Universidad Cesar Vallejo, Trujillo, Perú, Egresada en Ciencias de la Comunicación sburgosv@ucvvirtual.edu.com ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4615-7244>

³ Peruano, Universidad Cesar Vallejo, Magister en Ciencias de la Comunicación, Área de investigación: Comunicación política y comunicación participativa, frios@ucv.edu.pe, ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7049-8869>,

⁴ Venezolano, Universidad de Boyacá, Doctor en Ciencias Sociales, Magíster en Ciencias de la Comunicación, Área de investigación: TIC y gestión pública, ae-paez@uniboyaca.edu.co, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0924-3506>

Digital communication on Facebook: Strategies implemented by the Ministry of Health of Peru in times of pandemic

Abstract

This scientific article determined the communication strategies used in the digital environment by the Ministry of Health of Peru (MINSA) on Facebook during the Covid-19 pandemic. This study followed a quantitative, descriptive non-experimental cross-sectional approach. The topic's relevance stands at the governmental communication with the Peruvian population in times of health emergency where the dissemination of information played a fundamental role. Using an observation guide and an interview guide as data collection instruments, this study analyzed 106 MINSA Facebook posts, finding the communication strategies applied, characteristics of the content, and posts with the highest level of interaction. In conclusion, the MINSA Facebook account showed that the strategies implemented were communicative layering, professionalization of digital management, and cyber activism. The contents with the highest publication and participation were the graphic pieces related to vaccination against COVID-19.

Keywords: communication; strategic communication; digital environment; Covid-19.

Introducción

Cuando hablamos de redes sociales es imposible no mencionar a Facebook. Fuentes (2020) se refiere a Facebook como una plataforma que ayuda a la comunicación con las personas. Paco (2017) señala características de esta plataforma como la personalización, el contenido, la información y el funcionamiento.

A raíz de la creciente revolución digital, la sociedad ha visto nuevas maneras de establecer la participación colectiva, incitando a su continua información y entretenimiento. Sin embargo, la virtualidad tiene herramientas alternas que las diferentes empresas pueden utilizar a su favor para promocionar sus productos y/o servicios de manera óptima, incorporando estrategias de comunicación mediante redes sociales, que favorezcan sus ventas, productividad y posicionamiento. Así mismo, en el Perú, durante los tiempos de pandemia de la COVID- 19, las entidades gubernamentales necesitaron actualizar sus maneras de dar a conocer las constantes medidas sanitarias a cada estrato social. Evidentemente, los medios de comunicación tradicionales fueron los más adecuados para ello; sin embargo, actualmente existen otras redes de interacción como Facebook, que destaca por el alcance directo hacia aquellas personas especialistas en la era digital.

Durante la presente crisis sanitaria, el Ministerio de Salud del Perú (MINSA) ha sido la institución que ha estado progresivamente más activa a partir de la actualización de información concerniente a la COVID -19. Por consiguiente, desde inicios del estado de emergencia, la manipulación de datos en los distintos medios virtuales resultó ser un problema mayor, la comunicación entre estado-ciudadanía ha estado distante, por lo cual se tuvo que idear estrategias y planes de acción comunicativas únicamente en plataformas virtuales que confirmen la información. Es importante una buena comunicación estatal, y un buen análisis de estrategias digitales puede lograrlo.

Ante lo expuesto, se formuló como pregunta de investigación: ¿Cuáles son las estrategias comunicacionales digitales que implementa el Ministerio de Salud en la red social Facebook en la pandemia COVID-19? Se estableció como objetivo general: Determinar las estrategias comunicativas digitales implementadas en la cuenta de Facebook del MINSA durante tiempos de pandemia COVID-19. Los objetivos específicos se formulan de diversas maneras, teniendo en cuenta el diseño de la investigación, escrito de manera lineal (Arias, et al., 2020). Como objetivos específicos se consideró definir las estrategias de comunicación digital que implementa el MINSA en su cuenta de Facebook, conocer el tipo de contenido con más interacción en la cuenta de Facebook del MINSA, e identificar las características del contenido de la cuenta de Facebook del MINSA. La investigación se justifica en la importancia de generar nuevo conocimiento a partir de la revisión de antecedentes sobre estudios de comunicación en plena crisis sanitaria. Asimismo, se pretende generar una crítica a partir de los errores y aciertos del gobierno peruano en cuanto a estrategias de comunicación se refiere.

Las dimensiones pueden conjugarse para hallar más información (Bolívar, 2016). Una dimensión derivada del primer objetivo es la estratificación comunicativa, considerada como táctica de comunicación política en la virtualidad (Chaves, et al., 2017). Asimismo, se consideran como dimensiones la profesionalización del manejo digital y el *ciberactivismo*. Dentro del segundo objetivo específico, está como dimensión de estudio la medición de audiencia, la cual funciona como un método de demostración del nivel de alcance (Canelo, 2016). Y finalmente, se considera como ultima dimensión el tipo de contenido, del cual su interpretación sirve para describir las conductas de un público determinado (Paco, 2017).

Metodología

El diseño de investigación es cuantitativo, no experimental, descriptivo y transversal. En la investigación cuantitativa es común el uso de conceptos para el desarrollo del trabajo (Herbas & Rocha, 2018), teniendo en cuenta distintas definiciones en nuestra investigación de tipo aplicada. Se identificó como variable las estrategias de comunicación digital, siendo la variable una forma representativa de la realidad (Carballo & Guemes, 2016). Como dimensiones de la variable se consideraron la estratificación comunicativa, profesionalización de manejo digital, *ciberactivismo*, contenido, medición de audiencia y Facebook. Los indicadores cualitativos se basan en entrevistas con información que es de tipo no estructurada (López, et al., 2018). Dentro de la primera dimensión, estratificación comunicativa, encontramos como indicadores el sexo, la edad y la situación sociocultural, debido a la segmentación colectiva (Chaves, et al., 2017). Para la siguiente dimensión, profesionalización del manejo de redes, los indicadores se dividen en interacción, impacto e inteligible, factores que evidencian la correcta labor de un encargado de redes sociales de una entidad pública (Granda, et al., 2016). Y para la tercera dimensión, ciberactivismo, se formaron los indicadores de recomendación, visibilidad, persuasión y participación, que involucran a la ciudadanía a la transmisión y seguimiento de información (Chaves, et al., 2017). En el segundo objetivo específico, se obtiene como indicadores de la dimensión medición de audiencia: alcance, preferencia de contenido y observación, las cuales comprueban directamente el nivel de comunicación de una entidad (Canelo, 2016). Para los indicadores de la dimensión contenido, se encuentra el análisis textual, visual, sonoro, documento y del discurso (Paco, 2017). Para el tercer objetivo, los indicadores son hipertextualidad, multimedialidad, simultaneidad, interactividad y personalización, las cuales son características del periodismo digital.

La investigación se centró en la página de Facebook del MINSA Perú, para conocer las estrategias comunicacionales que utilizan. La población es considerada el universo de estudio para indagación (Castro, 2019). Se analizaron 106 publicaciones del MINSA, desde el 31 de agosto hasta el 9 de septiembre de 2021, fechas en las que inició la campaña de vacunación a personas de 34 años a más en el Perú.

Como técnicas de investigación aplicadas, la entrevista otorga la concepción de datos (Troncoso & Amaya, 2017). Por otro lado, la observación permite conseguir registros, para percibir la realidad (Escudero & Cortez, 2018). Asimismo, se consideró la guía de observación y la guía de entrevista como instrumentos de recolección de datos, los cuales fueron validados a través de juicio de expertos con un nivel de validez fuerte entre 0.98 y 1.00 según la *Escala de validez Aiken*. La escala de medición se describe como un grupo de alternativas que permiten comprobar los aspectos teóricos mencionados (Reguant, et al., 2018). Este trabajo tiene una escala para medición de tipo nominal.

Desarrollo del Tema

A raíz de la creciente revolución digital, las empresas han incorporado estrategias de comunicación mediante redes sociales, que favorezcan sus ventas, productividad y posicionamiento. En el Perú, durante la pandemia de la Covid-19, las entidades gubernamentales necesitaron actualizar sus maneras de dar a conocer las constantes medidas sanitarias a cada estrato social. Si bien los medios de comunicación tradicionales fueron los más adecuados para ello, actualmente existen otras redes de interacción como Facebook. La mejor utilidad de Facebook para las organizaciones es generar la continua relación con los 2.000 millones de cibernautas conectados (Zeler, 2017). Más de 500 millones de usuarios nuevos crearon cuentas y se unieron a las

redes sociales en el plazo de los últimos 12 meses (Shukla, 2021). Una de las ventajas del uso de herramientas digitales es mostrar una buena imagen de empresa y marca (Cañueto, 2016). Aunque este factor no está totalmente presente a lo largo del desarrollo de estrategias comunicacionales realizadas por el MINSA Perú, es importante y necesaria su aplicación.

Investigaciones realizadas en Ecuador, destacaron la baja implementación y práctica de las herramientas digitales dentro del entorno estatal. El 44.50%, de los usuarios de Facebook del Gobierno Autónomo Descentralizado San Miguel afirmaron que la entidad no tiene una imagen óptima, y debe optar por adecuar nuevas estructuras comunicacionales (Palacios, 2021). Del mismo modo, en la Defensoría Pública de Ecuador se enfatizó que es necesario establecer procesos para ciudadanizar los datos que se compartan en las plataformas (Jiménez, 2016). Sin embargo, un estudio científico a 52 instituciones del estado recalcó que los departamentos encargados de comunicación en empresas estatales deben acoplarse a nuevas metodologías en las redes con mayor interacción en la región como Twitter y Facebook (Granda, 2016).

Contrariamente, en Colombia se evidencia el uso y aplicación correcta de los mecanismos virtuales dentro de las instituciones públicas, fortaleciendo su imagen corporativa para con el ciudadano a través de la planificación digital. En una encuesta realizada a 267 colombianos, el 80% de la muestra señaló que, a partir de las estrategias de comunicación utilizadas por un medio digital, se encontró gran beneficio corporativo (Londoño, et al., 2018). Asimismo, en un análisis a la plataforma del estado *Gobierno en Línea* y 51 documentos informativos, se concretó que las entidades públicas tienden a utilizar las actualizaciones tecnológicas (Toro, et al., 2020).

En el terreno nacional, aún es deficiente el uso de las herramientas digitales en instituciones públicas, puesto que carecen de factores que ayuden a su reconocimiento. Existe desintegración del estado y la tecnología, descartando el buen desarrollo e interés de implementar estrategias en plataformas de internet próximamente (Universidad de Ingeniería y Tecnología [UTEC], 2019). Ante ello, se enfatiza que el uso digital es eficaz en la actualidad pandémica, puesto que otorga ventajas para la entidad (Gianino, 2018), como veracidad de información, alcance directo hacia sectores socioeconómicos del país, exclusividad y confirmación de información referentes al área de salud.

Bajo este contexto, la incorporación y aparición de nuevas tendencias y temáticas en el entorno virtual causa que las empresas y organismos se encuentren desvinculados de este, debido al desconocimiento del manejo del medio digital (Ramírez, 2020). En un análisis a la *fan page* de la Policía Nacional del Perú (PNP), se concluyó que la comunicación digital aplicada fue innovadora y permitió mayor cercanía con sus seguidores, como parte de un proceso de posicionamiento (Cornetero, et al., 2018). No obstante, en el Gobierno Regional de Huánuco se evaluó la frecuencia del uso de tendencias como estrategia de comunicación en Facebook, en el que el 55% afirmó que el gobierno regional no hizo uso de tendencias, añadiendo que si las utilizaran al público le gustaría el contenido (Lazo, 2019). Esto indica que un mal desarrollo de estrategias comunicacionales en las instituciones estatales no sirve de apoyo a la población ante problemáticas comunes (Pariona, 2017). Muchas tendencias se desarrollaron en la pandemia, las cuales derivaron a estrategias de marketing (Nagpal, 2021) correspondientes a cada público.

En el plano local, el mercado gastronómico intenta posicionarse en el nuevo ambiente digital pero el nivel que han llegado a alcanzar es bajo según el 45% de sus clientes (Aurazo y Heredia, 2020) a la vez, se

halló que las tácticas de comunicación digital tienen una relación factor comportamental en las decisiones de los usuarios (Paredes, 2020).

Con relación a los medios masivos de comunicación como televisión, radio y medios impresos, la virtualidad debe surgir como apoyo para la difusión de contenido informativo y social, optando por canales viables de acuerdo al desarrollo de un plan de comunicación (Fadya, 2016). La implementación de estrategias comunicacionales digitales de un organismo público es necesaria para establecer participación con la ciudadanía, las cuales se definen como contenidos de interés, con el fin de convertirse en interlocutores de la conversación global (Játiva, 2018). Algunas características que describen la efectividad de las estrategias de comunicación son: 1) Transparencia, otorga credibilidad de la información publicada; 2) Instantaneidad, la información en redes es publicada al mismo tiempo sin interferencias; 3) Involucramiento, cada usuario es importante dentro de los fines de una entidad; 4) Medición de audiencia, evidencia el alcance e impacto de contenidos; y 5) Multimedia, tipo de contenido (visual, escrito, gráfico, sonoro, oral) en un sola plataforma (Canelo, 2016). Cabe mencionar que en las estrategias a utilizar deben filtrar la información necesaria para la creación de contenido según el público y tono de comunicación (Sridhar & Fang, 2019). Igualmente, la temporalidad, funcionalidad y fácil recepción de las redes sociales son unas de las peculiaridades que más distinguen a la comunicación digital con los internautas (Kavada, 2016).

Aplicada en la realidad sanitaria de la Covid-19, se ha demostrado un gran cambio tecnológico para el sistema de salud gubernamental y el uso de medios tradicionales como fuente de distribución de datos, debido al desconocimiento de las herramientas digitales que intervienen en los resultados de difusión (Wallace, et al., 2021). La ineficacia del manejo digital en las entidades y el nulo interés por recurrir a un comunicador especializado en el rubro origina que la comunicación en las instituciones públicas sea negativamente cambiante e inestable (Kerguignas, 2020).

Las amplias especialidades de la comunicación en la era digital incentivan nuevas situaciones de experimentación e innovación comunicativa que cumplan con los objetivos de las entidades públicas (García-Orosa, 2020), quienes deben de anunciar sus decretos y disposiciones a través de un lenguaje sin tecnicismos que fomente el entendimiento global de la población (Ye, 2021). Desde la perspectiva organizacional, la pandemia alteró el sistema comunicacional de las empresas internacionales, de manera que se tuvo que ofrecer un trato y experiencia digital con una mayor conexión a los usuarios de la red (Bureau, 2021) y contar con presupuesto en sus planes de comunicación digital y marketing (Gupta, 2021). La comunicación digital en pandemia también se ha basado en influencers para poder llegar a la población, que formen parte de la nueva normalidad en la publicidad y responsabilidad social (Viswanathan, 2021).

Según Aruguete (2011), la teoría del *framing* es una construcción de disciplinas, como la sociología, que relacionan la comunicación con problemáticas sociales. Orosco (2017) señala que la teoría del encuadre es reciente y se ejemplifica con los medios y el tratamiento de la noticia. Relativo al tema de investigación, Pérez (2019) añade que la comunicación desde un panorama político tiene como fin el impactar en la toma de decisiones de una nación.

Morejon (2016) menciona que en la innovación digital hay una adecuación del sistema competitivo en las empresas. Es decir, mediante la innovación virtual la adaptabilidad de las empresas en el medio digital depende de la continua presencia que posean. En la teoría de difusión de innovaciones, Zanfrillo y Artola (2017)

mencionan el puesto de importancia que las Tecnologías de Información y Comunicación (TIC) tienen en la contemporaneidad, por sus componentes sociales, psicológicos y demográficos. Urbizagástegui (2019) rescata que durante la elección se definen conceptos como: conocimientos, persuasión, decisión, implementación y confirmación.

El *marketing digital* actualmente forma parte de las empresas. Andrade (2016) enfatiza que no solamente abarca al uso de redes virtuales sino del cambio de comportamiento y conducta. Según Santillan y Rojas (2017), existen características que desligan al marketing digital y tradicional, como la personalización. Así mismo, Santillan y Rojas (2017) resaltan tres objetivos para el marketing digital: encontrar verdaderos clientes, dirigirlos a la búsqueda de la página web y adaptar a usuarios como clientes.

Una estrategia de comunicación digital es la estratificación comunicativa, que se da mediante el sexo, la edad y la situación sociocultural, segmentando a la población (Chaves et al., 2017). Otra estrategia es el profesionalizar el manejo digital para una gestión en los medios adecuados, donde se destacan interacción, influencia e inteligibilidad (Granda, et al., 2016). Como última estrategia practicada en entidades del estado, se menciona al *ciberactivismo*, el cual trata de sumar a mayor cantidad de personas a ser parte de cierto contenido o cuenta de internet (Chaves, et al., 2017).

Como características del periodismo digital tenemos a la multimedialidad, hipertextualidad y la interactividad (Salaverría, 2005, citado por Albertini, 2016). Otra característica es la simultaneidad, donde varios usuarios accedan a una plataforma al mismo tiempo (Camatón, 2018). Por último, la personalización se considera clave para la publicación de noticias (Cifuentes & Herrera, 2018).

Resultados

Tabla 1. Publicaciones por día y temática

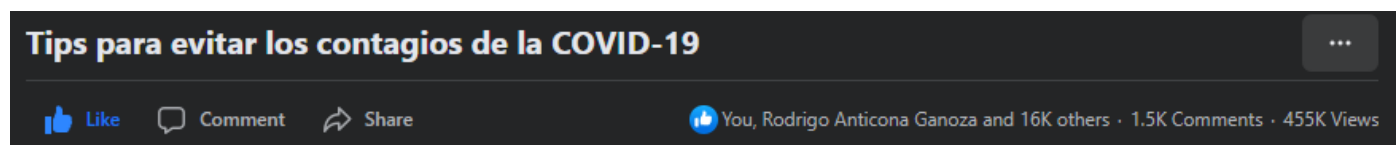
Tema/Día										Total
Vacunación	3	2	5	5	21	14	1	4	2	57
Reunión	4	4	2	1	0	1	0	0	0	12
Programas	2	1	1	0	0	0	1	1	3	9
Prevención	1	0	3	0	0	2	1	1	1	9
Comunicado de Prensa	1	2	0	0	0	1	0	0	0	4
Anuncio	1	1	3	0	2	0	4	1	3	15
Total	12	10	14	6	23	18	7	7	9	106

Fuente: Elaboración propia en torno a las temáticas publicadas en la página de Facebook del MINSA por día con el total de publicaciones.

A partir de los datos recolectados por la guía de observación, se pudo observar que los contenidos del MINSA son de 6 temáticas: vacunación, reunión, programas, prevención, comunicados de prensa y anuncio, donde la temática “vacunación” fue la más publicada, siendo “anuncio” la segunda temática con mayor número de contenidos, con una publicación máxima diaria de 23 *posts* en un solo día. A su vez, según nuestro primer objetivo específico identificamos 3 estrategias comunicacionales digitales que utiliza el MINSA en su cuenta de Facebook. La primera es la estratificación comunicativa, con contenidos en su mayoría enfocados a todo género con temas de vacunación y programas de salud mental, a su vez, habían contenidos con público específico, como madres gestantes; asimismo, se dirigió contenidos a jóvenes con publicaciones protagonizados por ellos y contenidos a adultos como las campañas de prevención en familia y prevención de tránsito; el MINSA tiene contenido para personas de todo el Perú, como el programa *Allin Kawsay* que lleva nombre en quechua. La segunda estrategia es la profesionalización de manejo digital, donde se halló un alto número de publicación diaria de contenidos, con un máximo de 23 publicaciones al día dentro del rango observado, con comentarios variados y lenguaje simple sin tecnicismo de fácil entendimiento en las 106 publicaciones consultadas. La tercera estrategia es el *ciberactivismo*, con contenido de recomendación y prevención enfocado en la COVID-19 y otros temas como el tránsito; por otro lado, pudimos observar que la temática más publicada en la cuenta de Facebook del MINSA fue la vacunación contra la COVID-19 con 57 publicaciones del total del contenido revisado, a su vez, el tema con mayor número de compartidos es la vacunación, con el número más alto de 8.5 mil compartidos.

Figura 1.

Mayor Participación en Facebook



Fuente: *Screenshot* del 06 de agosto de 2021 de la página oficial de Facebook del MINSA

También se visualizó una alta participación y número de interacciones, donde el mayor número de reacciones es de más de 16.000, y en reproducción de 450 mil por publicación.

Tabla 2. Publicaciones por día y formato de contenido

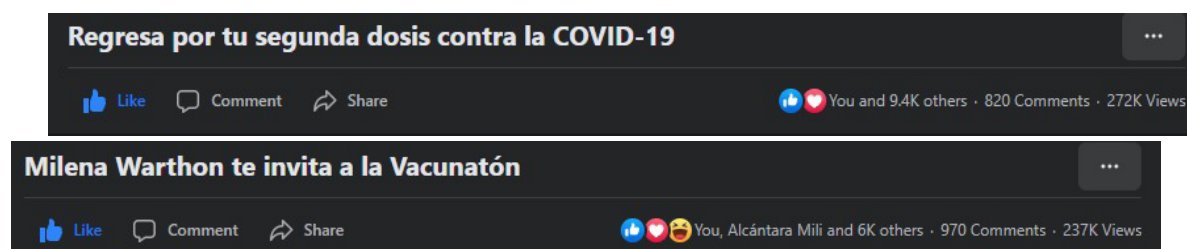
Tema/Día	31/08	01/09	02/09	03/09	04/09	05/09	06/09	07/09	08/09	Total
Pieza gráfica	5	3	5	3	5	5	3	1	5	35
Fotos	0	2	2	0	12	7	1	0	0	24
En Vivo	4	4	4	2	3	2	2	4	1	26
Noticia	1	1	0	0	0	1	0	0	0	3
Video	2	0	3	1	3	3	1	2	3	18
Total	12	10	14	6	23	18	7	7	9	106

Fuente: Elaboración propia con base en el formato más publicado por día y el total de publicaciones.

Se halló, dentro del rango de 106 publicaciones investigadas, que hubo 5 formatos de contenido: pieza, fotos, en vivo, noticia y video. El formato *pieza gráfica* fue el más publicado en el Facebook del Ministerio de Salud, y el formato en vivo el segundo con más contenidos. Además, en cuanto al segundo objetivo específico, el contenido con mayor interacción en la cuenta de Facebook del MINSA, se pudo visualizar que el más comentado y compartido fue el de formatos piezas que anuncian un nuevo rango de edad para vacunación contra la COVID-19.

Los contenidos audiovisuales con más reproducción son los relacionados con la vacunación de la COVID-19, y sólo un contenido de prevención en formato video tiene alto número de interacciones, porque los demás son contenidos de vacunación.

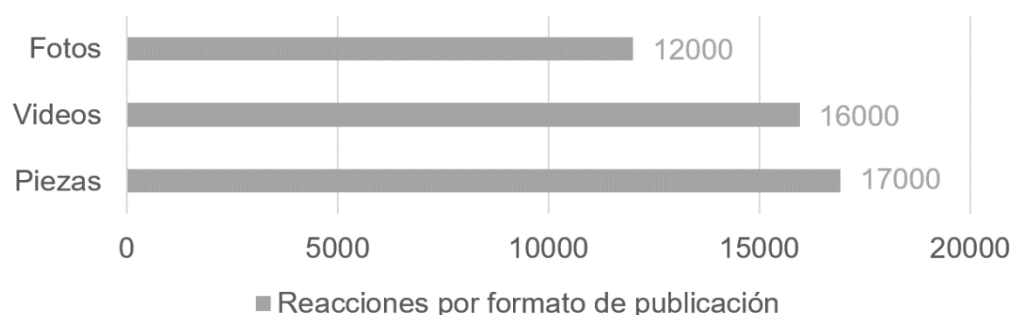
Figura 2. Colaboración de celebridades



Fuente: *Screenshot* del 06 de agosto de 2021 de la página oficial de Facebook del MINSA

En cuanto a la colaboración con celebridades, se pudo encontrar que el contenido audiovisual con más interacción son videos con personajes como Milena Warthon y Yiddá Eslava, con más de 200 mil reproducciones cada video.

Figura 3. Publicaciones con más reacciones por formato de publicación



Fuente: Elaboración propia que presenta el número de reacciones más alto por formato de publicación, donde el formato *Piezas* es el que tiene la publicación con más reacciones con un total de 17.000.

Entre las características del contenido publicado por la cuenta de Facebook, según el tercer objeti-

vo específico, encontramos interactividad, donde los formatos que tenían mayores reacciones fueron piezas, videos y fotos, con un número máximo de 17.000 reacciones por publicación. A su vez, se observó que las publicaciones mantienen características de identificación, variando los colores por cada campaña lanzada. Se publicaron contenidos con diversos temas como vacunación contra la COVID-19, prevención, comunicados de prensa y anuncios. En el periodo observado se encontraron 26 en vivos y 18 videos publicados, como contenido audiovisual de esta cuenta, siendo los videos uno de los formatos con más interacción. Las piezas es el formato con mayor número de reacciones y compartidos sobre todo si tratan sobre vacunación. La mayor parte de publicaciones son propias y varían entre fotografías, videos de campañas, testimonios de autoridades y en vivos.

Discusión

Frente a las estrategias planteadas por el MINSA en su fan page, los contenidos publicados en su cuenta de Facebook están segmentados en sexo, edad y situación socio-cultural, tratando temas de vacunación, programas de salud mental, entre otras campañas que trabajan junto a otras instituciones. La estratificación comunicativa se segmenta a la población en grupos de acuerdo a las características y formas en que se da la comunicación (Chaves, et al., 2017). Por otro lado, para Johan Castillo (comunicación personal, 17 de septiembre de 2021), profesional en Comunicación Social con experiencia en instituciones del estado peruano, para la estratificación digital en medios como Facebook se utiliza también la división de contenidos según los estratos sociales o niveles socioeconómicos.

De igual manera, en la fan page del MINSA se pudo observar la profesionalización del manejo digital como estrategia de comunicación en medios interactivos, con un alto número de publicaciones diarias, un máximo de 23 *post* por día, con un lenguaje de fácil comprensión, por la buena estructuración de contenidos. Para Granda (2016), los departamentos de comunicación en las instituciones deben acoplarse a nuevas metodologías, con profesionalización en competencias digitales. Esto se visualiza en la fan page del MINSA por las distintas publicaciones y contenidos generados que demuestran un buen manejo de las distintas tecnologías. La estrategia de profesionalización en el manejo virtual es óptima. Para Zanfrillo y Artola (2017), las estrategias a realizar deben ser principalmente realistas, así como también, factibles y alcanzables.

Otra estrategia identificada, es el *ciberactivismo*, el cual para Chaves, et al. (2017) es la suma del mayor número de personas para hacer parte de algún contenido o cuenta en internet, utilizando la publicidad hablada o de recomendación para generar comunicación entre usuarios. Con respecto a ello, Castillo (comunicación personal, 17 de septiembre de 2021) afirma que la comunicación *tú a tú* está presente en las cuentas de instituciones estatales, con el uso de las etiquetas hacia otros usuarios en los comentarios, siendo de ayuda para comunicadores que requieren de la difusión en espacios digitales. El *ciberactivismo* se pudo observar en la cuenta de Facebook del MINSA, a través de los distintos contenidos, como los relacionados a la recomendación y prevención contra la COVID-19, siendo esta la temática más destacada con 57 publicaciones del total revisado, alta participación y número de interacciones.

En torno al segundo objetivo específico, el contenido con mayor interacción fue el de vacunación contra la COVID-19, y el formato con más interacción fueron las piezas. Sobre ello, Castillo (comunicación personal, 17 de septiembre de 2021) afirma que los contenidos más consumidos por los usuarios de cuentas de Facebook de instituciones del estado del sector salud son en formato *flyer*. Orosco (2017) señala que la publi-

cación en cualquier tipo de formato (impreso, audiovisual o digital) debe ser organizado y entendible. Por otro lado, Lazo (2019), en su investigación, muestra que del total de encuestados, el 9% aseguró ver tendencias virales en la fan page del Gobierno Regional de Huánuco del Perú. Las tendencias y las celebridades ayudan al aumento de número de visualizaciones; ello se observó en la cuenta de Facebook del MINSA, donde los videos con personajes locales como Yiddá Eslava cuentan con mayor número de reproducciones.

Referente a la medición de audiencia, Fadya (2016) asegura que su uso evidencia la interacción en cada publicación y el número de personas alcanzadas, siendo una herramienta útil para la comunicación digital. En la página de Facebook del MINSA se observó una alta interacción y nivel de audiencia, donde las publicaciones más compartidas y comentadas fueron las piezas que anunciaban nuevo rango de edad para vacunación contra la COVID-19. Ante ello, el comunicador Castillo (comunicación personal, 17 de septiembre de 2021) menciona que los contenidos con más interacción y frecuencia de publicación son los relacionados a la vacunación contra la COVID-19 y las madres gestantes, en cuanto al área de salud estatal.

De acuerdo con el tercer objetivo específico, las publicaciones en la fan page del Ministerio de Salud del Perú mantenían características de identificación con distintos colores por campaña, la mayor parte de publicaciones son propias e innovadoras, con fotografías, videos, en vivos, entre otros. Según Cornetero, et al. (2018), la comunicación digital innovadora permitió mayor cercanía con los seguidores de la cuenta de Facebook de la PNP. Siendo las características del contenido que enganchó con el público como el de la cuenta del Facebook del MINSA. También, Canelo (2016) prioriza algunas características: transparencia, instantaneidad, involucramiento, medición de audiencia y multimedia.

En la fan page de Facebook del Ministerio de Salud del Perú se pudo identificar como característica la uniformidad de línea gráfica en la mayoría de las publicaciones, sin contar las distintas campañas que se caracterizaban por un color distinto, pero con diseño similar a las demás piezas publicadas; a su vez, se pudo visualizar una nula publicación de contenidos en idioma quechua o subtítulos en quechua. Castillo (comunicación personal, 17 de septiembre de 2021) indica que como características que se deben mantener en las publicaciones de una fan page de una institución, se tienen la línea gráfica y colores básicos que identifican a la organización. Lo cual se puede presenciar en las publicaciones del MINSA, que aprovechan para mantener y reflejar su imagen representativa en los distintos formatos de publicaciones realizadas, como piezas, videos, notas de prensa, entre otros, aprovechando la plataforma que permite generar un perfil a la marca y diferenciación de los demás. Sobre ello, Fuentes (2020) se refiere a Facebook como plataforma que ayuda a la comunicación con las personas, sólo creando tu perfil, dándole un uso de empresa o personal.

Conclusiones

Las estrategias de comunicación utilizadas en la cuenta del Facebook del Ministerio de Salud del Perú son la estratificación comunicativa, la profesionalización de manejo digital y el *ciberactivismo*, presentes en el total de las publicaciones diarias revisadas en esta cuenta digital. La efectividad de las estrategias aplicadas puede observarse en el alto nivel de interacción que se tiene en las publicaciones del Facebook del MINSA por el *ciberactivismo* presente en la página, donde cada contenido está direccionado a un sector de la población con distintas características usando la estratificación, y se muestran distintos formatos con una línea gráfica fija y de calidad por la profesionalización de manejo digital aplicada.

Por la pandemia de COVID-19, los contenidos con más interacción en la cuenta de Facebook del MINSA fueron las piezas gráficas con información de vacunación contra la COVID-19, sobre todo, los contenidos que anunciaban nuevo rango de vacunación para la población, donde los usuarios mostraron interés con miles de comentarios, likes y número de compartidos, demostrando así el interés de los ciudadanos en la inmunización e información que esta institución comparte.

El MINSA Perú en su cuenta de Facebook mantiene una imagen reconocible, teniendo como característica principal una línea gráfica definida en cada publicación y formato compartido en esta red social, con detalles de identificación y diversos colores por campaña, que han permitido a la población la identificación de publicaciones por parte de esta institución pública.

Referencias

- Albertini, E. (2016). Nuevas prácticas y rutinas del periodismo digital. *Letras*, 5, 195-203. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/53972>
- Andrade, D. (2016). Estrategias de marketing digital en la promoción de Marca Ciudad. *Revista Escuela de Administración de Negocios* [Online]. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=20645903005>
- Arias-González, J. L., Covinos-Gallardo, M. R., & Cáceres-Chávez, M. (2020). Formulación de los objetivos específicos desde el alcance correlacional en trabajos de investigación. *Ciencia Latina Revista Científica Multidisciplinar*, 4(2), 237-247. https://doi.org/10.37811/cl_rcm.v4i2.73
- Aurazo, L. & Heredia, L. (2020). *La influencia del marketing digital en el posicionamiento de las empresas gastronómicas de la Av Husares de Junín, Trujillo*. [Online]. <https://hdl.handle.net/20.500.12692/54664>
- Aruguete, N. (2011). Framing. La perspectiva de las noticias. *La Trama de la Comunicación*, 15 [Online]. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=323927065004>
- Bolívar, A. (2016). Conjugar lo personal y lo político en la investigación (auto) biográfica: nuevas dimensiones en la política educacional. *Revista Internacional De Educação Superior*, 2(2), 341-365. <https://doi.org/10.22348/riesup.v2i2.7645>
- Bureau, A. (2021), *Five communication lessons from the ongoing pandemic*. [Online]. <https://link.gale.com/apps/doc/A679840434/PPCM?u=univcv&sid=bookmark-PPCM&xid=957c4ba4>
- Canelo, P. (2016). *Estrategia de comunicación digital para la captación y retención de voluntariado en asociaciones sin fines de lucro en pro del bienestar de animales domésticos en Lima Metropolitana y Callao*. (Tesis en Licenciatura en Comunicación e imagen empresarial). Lima: Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas. <https://repositorioacademico.upc.edu.pe/bitstream/handle/10757/621655/TESIS%20LICENCIATURA%20-%20%20PATRICIA%20CANELO%20RAMOS.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Cañueto, J. (2016). *Estrategias De Marketing Digital Y En Redes Sociales Que Aplican Las Agencias De Viaje Del Centro De Mar Del Plata, Argentina*: [Online]. <http://nulan.mdp.edu.ar/2505/1/miguens.2016.pdf>
- Carballo-Barcos, M. & Guelmes-Valdés, E. L. (2016). Algunas consideraciones acerca de las variables en las investigaciones que se desarrollan en educación. *Revista Universidad y Sociedad*, 8(1), 140-150. http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2218-36202016000100021&lng=es&tlng=es

- Chaves-Montero, A. (Ed.). (2017). *Comunicación Política y Redes Sociales. Depósito de investigación*. Universidad de Sevilla.
- Cifuentes, L., & Herrera, L. (2018). *Periodismo digital de opinión: un estudio de caso del videoblog La Pulla durante 2016-2018*. Bogotá: Repositorio Universidad de Rosario. <https://repository.urosario.edu.co/handle/10336/19134>
- Cornetero, Y., Delgado, B. & Gómez, S. (2018). *Aplicación de estrategia de comunicación digital para la gestión de la imagen institucional de instituciones públicas: estudio de caso del fan page de la PNP durante el periodo 2015 – 2017*. [Online]. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/12336>
- Escudero, C. & Cortez, L. (2018). *Técnicas y métodos cualitativos para la investigación científica*. Editorial UTMACH.
- Fadya, M. (2016). *Estrategia de Comunicación Digital aplicada a empresas organizadoras de eventos*. Pontificia Universidad Javeriana.
- Flores, J.J., Moran, J.J. & Rodríguez, J.J. (2009). *Las redes Sociales*. [Online]. <http://www.usmp.edu.pe/publicaciones/boletin/fia/info69/sociales.pdf>
- Fuentes, H. (2020). *Análisis de la red social Facebook como herramienta de Comunicación Digital de la Marca BBVA en tiempos de pandemia*. Lima: Universidad San Martín de Porres. https://repositorio.usmp.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12727/7536/SONO_JM.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Garcia-Orosa, B. (2020). Journalism in Digital Native Media: Beyond Technological Determinism. *Media and Communication*, 8(2). <https://link.gale.com/apps/doc/A623569754/PPCM?u=univcv&sid=bookmark-PPCM&xid=3d4bf2a0>.
- Gianino, F. (2018). *Impacto de la Innovación Digital en la Optimización del Marketing Digital para mejorar los Indicadores Comerciales de la Tarjeta de Crédito CMR en Perú*. (Tesis de Pregrado, Universidad de Piura). Piura (Perú): Universidad de Piura. https://pirhua.udep.edu.pe/bitstream/handle/11042/4237/TSP_ADS_013.pdf?sequence=1&isAllowed=y.
- Granda, C. (2016). La comunicación estratégica digital en las organizaciones públicas de Ecuador. Estado actual y proyección. *Revista Latina de Comunicación Social*, 71, 211-231. <http://www.revistalatinacs.org/071/paper/1092/RLCS-paper1092.pdf>
- Gupta. (2021). How 2020 changed Public Relations for good. [Online]. <https://link.gale.com/apps/doc/A668239882/PPCM?u=univcv&sid=bookmark-PPCM&xid=746ecb3f>

- Herbas, B. & Rocha, E. (2018). Metodología científica para la realización de investigaciones de mercado e investigaciones sociales cuantitativas. *Revista Perspectivas*, 42, 123-160. http://www.scielo.org.bo/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1994-37332018000200006&lng=es&tlng=en
- Játiva, M. (2018). Estrategia de Comunicación Digital para el posicionamiento de la marca Carveget de la empresa Alnutrisa. Quito: Pontificia Universidad de Ecuador. <https://repositorioslatinoamericanos.uchile.cl/handle/2250/2970454>
- Jiménez, E. (2016). La aplicación del periodismo de datos como herramienta de una estrategia de comunicación mediática en las instituciones públicas: caso Defensoría Pública. (Proyecto de investigación previo a la obtención del título de Comunicador Social con énfasis en Comunicación Organizacional. Carrera de Comunicación Social). Quito: UCE. <http://www.dspace.uce.edu.ec/handle/25000/7097>
- Kavada, A. (2016). Social movements and political agency in the digital age: a communication approach. *Media and Communication*, 4, 4, 8-12. <https://doi.org/10.17645/mac.v4i4.691>
- Kerguignas, J. Y. (2020). Marketing Strategy Formation in the Digital Era: Studies from France and China. *China Media Research*, 16, 9. <https://link.gale.com/apps/doc/A614684070/PPCM?u=univcv&sid=-bookmark/PPCM&xid=c8bb75ef>
- Lazo, M. (2019). Tendencias virales como estrategia comunicacional en la página de Facebook del Gobierno Regional de Huánuco en el primer semestre de 2019. Perú. [Online]. <http://repositorio.unheval.edu.pe/handle/UNHEVAL/5722>
- Londoño, S., Mora, Y. & Valencia, M. (2018). Modelos estadísticos sobre la eficacia del marketing digital. *Revista EAN*, 84, 167-186. <https://doi.org/10.21158/01208160.n84.2018.1923>
- López -Baena, A. J., Valcárce -Cases, M., & Barbancho-Medina, M. (2018). Indicadores cuantitativos y cualitativos para la Evaluación de la Actividad Investigadora: ¿Complementarios, ¿Contradictorios? ¿Excluyentes? <https://www.lamjol.info/index.php/FAREM/article/view/5683/5400>
- López-López, P. C., Puentes-Rivera, I., & Rúas-Araújo, J. (2017). Transparencia en televisiones públicas: desarrollo de indicadores y análisis de los casos de España y Chile. *Revista Latina de Comunicación Social*, 72, 253-273. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=81952828014>
- Morejón, M. (2016). La teoría organizacional: análisis de su enfoque en una administración pública y su diferencia en una administración privada. *Revista Enfoques: Ciencia Política y Administración Pública*. [Online]. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=96049292007>

- Nagpal, R. (2021). Adopting digital & tech has been a paradigm shift in the way we do business: Vishal Sharma. [Online]. <https://link.gale.com/apps/doc/A679434778/PPCM?u=univcv&sid=bookmark-PPCM&xid=af99a296>
- Orosco, R. (2017). Revisión de la Teoría del Framing: Análisis del Conflicto Sirio en el Sistema Mediático Español. Universidad de Barcelona.
- Otero, A. (2018). Formulación de los Objetivos de Investigación. Métodos para el diseño del proyecto de Investigación. [Online]. https://www.researchgate.net/publication/326905438_Formulacion_de_los_objetivos_de_investigacion
- Paco, F. (2017). La Red Social Facebook y su incidencia con la trata y el tráfico. Universidad Mayor de San Andrés. La Paz (Bolivia). <https://repositorio.umsa.bo/bitstream/handle/123456789/11741/TG3936.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Palacios, J. & Tapia, A. (2021). Estrategias de comunicación digital del gobierno autónomo descentralizado San Miguel de Bolívar e impacto de la red social Facebook en la ciudadanía periodo febrero - julio de 2020. [Online]. <http://dspace.unach.edu.ec/handle/51000/7299>
- Paredes, C. (2020). Estrategias de marketing digital del Club Popular de Trujillo y las actitudes de la generación z en la ciudad de Trujillo en el año 2020, Trujillo – Perú. [Online]. <https://repositorio.ucv.edu.pe/handle/20.500.12692/52682>
- Pariona, M. (2017). Estrategias de comunicación que emplea el Gobierno Regional del Callao para la población sobre gestión del riesgo de desastre, Perú. [Online]. <https://cybertesis.unmsm.edu.pe/handle/20.500.12672/7814>
- Pérez, G. (2019). Teoría del encuadre y plataformas sociodigitales de interacción: Un análisis de coyuntura. Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales, 236, 33-354. <http://www.scielo.org.mx/pdf/rmcps/v64n236/0185-1918-rmcps-64-236-333.pdf>
- Ramírez, K. (2020). Marketing digital y el posicionamiento de la marca Esperándote Boutique, Trujillo 2020. (Tesis de Pregrado, Universidad César Vallejo). https://repositorio.ucv.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12692/53972/Ram%c3%adrez_AKDP-SD.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Reguant-Álvarez, M., Vilà-Baños, R. & Torrado-Fonseca, M. (2018). La relación entre dos variables según la escala de medición con SPSS. REIRE. Revista d'Innovació i Recerca en Educació. [Online]. <http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/148185>

- Santillan, J. & Rojas, S. (2017). El Marketing Digital y la Gestión de Relaciones con los Clientes (CRM) de la Empresa Manufacturas Kukuli SAC, 2017. (Tesis de Pregrado, Universidad Nacional José Faustino Sánchez Carrión). [Online]. <http://repositorio.unjfsc.edu.pe/bitstream/handle/UNJFSC/804/TFCE-01-17.pdf?sequence=3&isAllowed=y>
- Shukla, N. (2021). How social media became a responsible lifeline for people during pandemic. [Online]. <https://link.gale.com/apps/doc/A679434678/PPCM?u=univcv&sid=bookmark-PPCM&xid=336828e8>
- Sridhar, S., & Eric, F. (2019). New vistas for marketing strategy: digital, data-rich, and developing market (D3) environments. *Journal of the Academy of Marketing Science*, 47, 977-985. <https://link.springer.com/article/10.1007/s11747-019-00698-y>
- Toro, A., Gutiérrez, C., & Correa, L. (2020). Estrategia de gobierno digital para la construcción de Estados más transparentes y proactivos (Digital Government Strategy for the Construction of More Transparent and Proactive Governments). *Trilogía Ciencia Tecnología Sociedad*, 12(22). <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7316309>
- Troncoso, C., & Amaya, A. (2017). Entrevista: guía práctica para la recolección de datos cualitativos en investigación de salud. *Revista de la Facultad de Medicina*. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/rev-facmed/article/view/60235>
- Universidad de Ingeniería y Tecnología. (2019). Transformación Digital en el Perú. [Online]. <https://asep.pe/wp-content/uploads/2019/06/Transformacio%CC%81n-digital-en-el-Peru%CC%81.pdf>
- Urbizagástegui, R. (2019). El modelo de Difusión de Innovaciones de Rogers en la Bibliometría mexicana. *Memoria Académica*, 9, 1. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.11362/pr.11362.pdf
- Viswanathan, G. (2021). The role of a PR professional is to influence the influencer: Arwa Husain. [Online]. <https://www.adgully.com/the-role-of-a-pr-professional-is-to-influence-the-influencer-arwa-husain-105319.html>
- Zanfrillo, A. & Artola, M. (2017). Difusión de Innovaciones Tecnológicas en el Sector Cooperativo. *Revista Gestión de la Innovación para la Competitividad*. 1-12. http://altec2017.org/pdfs/ALTEC_2017_pap_368.pdf
- Zeler, I. (2017). Facebook como Instrumento de Comunicación en las Empresas de América Latina. Cataluña: Universitat Rovira I Virgili. <https://www.tesisenred.net/bitstream/handle/10803/462203/TESI.pdf?sequence=1&isAllowed=y>



Foto: Juan Simón López Cruz

Análisis de las webs de los candidatos a la
presidencia en Colombia 2022: Los casos de Federico Gu-
tiérrez, Gustavo Petro y Rodolfo
Hernández

Mario Alexander Lozano García 1

Análisis de las webs de los candidatos a la presidencia en Colombia 2022: Los casos de Federico Gutiérrez, Gustavo Petro y Rodolfo Hernández¹

Mario Alexander Lozano García²

Resumen

El siguiente trabajo realiza un análisis de contenido en torno a las páginas webs de los candidatos a la presidencia de Colombia Federico Gutiérrez, Gustavo Petro y Rodolfo Hernández, durante las elecciones 2022. Para ello se determinaron algunas categorías esenciales en un sitio web como contenido, organización, navegación, apariencia, diferenciación, velocidad, accesibilidad y utilidad, y mediante las preguntas: ¿Qué estrategias emplearon los candidatos a la presidencia mediante las páginas webs? ¿Cuáles han sido las principales características de los sitios web desde las categorías de interactividad, usabilidad y estética? y ¿Existieron diferencias representativas en el desarrollo o estructura de las páginas de cada candidato? El artículo es producto del proyecto de investigación en curso: *Comportamiento electoral en Santander 2022: Desde el accionar de los mass media, en los debates al parlamento y presidencial*, el cual tiene como finalidad analizar el comportamiento electoral en el departamento de Santander en el 2022.

Palabras Clave: páginas web; elecciones; candidatos; análisis de contenido.

Analysis of the websites of the presidential candidates in Colombia 2022: The cases of Federico Gutiérrez, Gustavo Petro, and Rodolfo Hernández

Abstract

This study presents a content analysis of the official websites of the presidential candidates Federico Gutiérrez, Gustavo Petro, and Rodolfo Hernández during the 2022 Colombian elections. For this purpose, the categories content, organization, navigation, appearance, differentiation, speed, accessibility and usability were analyzed to answer the following questions: What strategies did the presidential candidates employ through their official websites? What were the main characteristics of these websites related to the categories of interactivity, usability and aesthetics? and Were there representative differences in the development or structure of the websites of each candidate? This article is a product of the ongoing research project: *Electoral behavior in Santander 2022: From the mass media actions in the parliamentary and presidential debates*, which aims to analyze the electoral behavior in the province of Santander in 2022.

Keywords: websites; elections; candidates; content analysis.

¹ Este artículo es producto del proyecto de investigación Comportamiento electoral en Santander 2022: desde el accionar de los massmedia, en los debates al parlamento y presidencial. La investigación fue orientada como parte de las diversas tareas que adelanta el autor en el Programa de Comunicación Social de la Universidad de Investigación y Desarrollo-UDI.

² Magister en Historia Política, área de estudio Comunicación Política y Comportamiento electoral, Docente-investigador Universidad de Investigación y Desarrollo-UDI-Bucaramanga/Colombia. Correos: mlozano6@udi.edu.co – marioalexanderlozano@gmail.com

Introducción

Los sitios web han dejado de ser un espacio para la publicación de “panfletos electrónicos” para ofrecer más transparencia informativa y espacios de interacción entre electores y candidatos (Gibson & Ward, 2000)

Cuando Tim Berners Lee y un colega diseñaron el World Wide Web a principio de los años noventa del siglo pasado, un grupo de jóvenes universitarios crearon el navegador web Mosaic, Internet como un nuevo medio convertido en un aspecto prominente de la vida estadounidense y notablemente herramienta importante en las campañas presidenciales (Poe, 2011, pp. 214-215). Este surgimiento permitió enriquecer los canales informativos que para la época se consideraban tradicionales como la prensa escrita, el cine, televisión y la radio, además las campañas políticas centradas en tales plataformas comunicativas, comenzaron a divagar en el uso de la red internet. En tal orden candidatos y partidos políticos encontraron otra forma y medio para intentar captar votos y a su vez persuadir a su público objetivo, propósitos esenciales de las campañas políticas.

Según Massuchin et al. (2017), la convergencia entre medios digitales y campañas electorales, especialmente en la relación de las páginas webs, son el resultado de un proceso más amplio recogido en la literatura como modernización de las campañas, un campo con un dilatado recorrido que viene desarrollándose desde mediados del siglo XX. Es decir, parte de la convergencia entre medios habituales, espacios de diálogo político que incluyó a grupos específicos hacedores de los mensajes expuestos, y actualmente significa la apropiación de medios digitales que intentan dar respuesta política a un público más híbrido. Es así que:

A lo largo del proceso de evolución de las campañas electorales, Internet ha ido ganando peso entre las herramientas utilizadas por los candidatos y partidos. Los primeros estudios en esta línea se realizaron en el marco de las campañas norteamericanas a mediados de la década de 1990. Según Cornfield (2004), en 1996 un 70% de los candidatos a la Cámara Baja y Alta ya contaba con su propia página. (Massuchin et al., 2017, p. 100)

De igual forma Manuel Alejandro Martínez Martín, en su tesis de grado *Redes sociales y política 2.0: presencia en Twitter de los candidatos a las elecciones andaluzas de 2012*, coincide en que:

A finales de la década de 1990, durante las campañas electorales, muchos partidos políticos creaban páginas webs para sus candidatos incluyendo, en algunas ocasiones, espacios de foros y chats en directo con el candidato, como forma de acercar a los políticos a la ciudadanía. Posteriormente, con la llegada del fenómeno de los blogs a partir del año 2002, diversos políticos, generalmente aquellos que no ostentaban altos cargos, comenzaron a integrarse en este fenómeno: Aquellos primeros blogs estaban en toda su pureza, permitiendo los comentarios de los usuarios que accedían a ellos -actualmente, muchos blogs de políticos han dejado de serlo y se han convertido en una página web personal en formato de blog, pero sin los elementos esenciales que permiten intercambio de opiniones como son los comentarios-. (2012, pp. 17-18)

En la misma línea, Manuel Castells (2009) confirma dicha exposición al destacar que actualmente los candidatos políticos emplean el Internet para “coordinar actividades, dar noticias de última hora sobre la campaña y recibir las opiniones de ciudadanos interesados. Los foros de debate y las redes de información en Internet se han convertido en herramientas organizativas esenciales para la política electoral actual” (p. 307). Así mismo, otro atractivo del uso de la internet en los procesos electorales, siguiendo con Castells, obedece a las páginas web, “cuya funcionalidad es convertirse en la marca de identidad de los proyectos políticos, tanto en lo que se refiere a su efecto en la conducción de campaña como en la proyección de una imagen de modernidad, interactividad y eficacia por parte del candidato (p. 307).

De esta manera, el tránsito tecnológico e histórico entre la fusión campañas políticas y artefactos comunicativos mediante la internet, también fue incorporado a los diversos tipos de debates electorales celebrados en Colombia. Comenzó a ser notorio en las campañas presidenciales efectuadas en las últimas dos décadas; basta con recordar el caso de las elecciones del 2010, entre los aspirantes Juan Manuel Santos Calderón y Antanas Mockus, donde el aspirante por el Partido Verde aprovechó las redes sociales para llevar a cabo un boom mediático en Facebook, herramienta elegida por los adeptos. Según indicó Gamboa (2010):

... captando el mayor número de fans hacia Mockus y su partido, llevándolo en tan solo doce días a escalonar 12 puntos en las encuestas, pasando a ocupar el segundo lugar en intención de voto, algo que no se había registrado en la historia política de Colombia de cara a unas elecciones presidenciales. Asimismo, las redes sociales como Facebook y Twitter se convirtieron en iniciativas propias de la ciudadanía y se llegó a registrar un fan cada 6 segundos, llegando a 400 mil seguidores, un efecto mediático tan fuerte que hasta un importante sector de actores representativos de la vida nacional se suman a tal acontecimiento, y producen y publican a través de Youtube un video por iniciativa propia, al margen del partido pero apoyándolo directamente. (párr. 20-21)

Cabe destacar que el boom mediático de los candidatos y partidos políticos en la internet, ha tenido un realce predominante gracias a la consolidación de la era Google en la red, logrando un rápido afianzamiento en los usos y costumbres de los ciudadanos, pasando a ser uno de los medios comunicativos de última generación más apetecidos también por la dirigencia política, quien ha encontrado en la web una plataforma digital segmentada a distintos públicos, es decir “la carta, que busca ofrecer a través de la red un tratamiento personal y cercano al futuro elector” (Del Cerro, 2015, p. 158). En este contexto surge el interés por adelantar el siguiente artículo, partiendo de la fusión entre las estrategias emprendidas para captar votos y la apropiación de algunos medios digitales como los sitios web, lo cual fue notorio en la elección presidencial de Colombia 2022, esencialmente con los aspirantes Federico Gutiérrez³, Gustavo Petro⁴ y Rodolfo Hernández⁵, quienes se acomodaron no solamente a los tradicionales artefactos comunicativos, sino que también se valieron de los canales digitales para lograr la exposición y recepción de sus mensajes.

Para avanzar en la consecución de los principales hallazgos que materializa el artículo, se propusieron las siguientes preguntas a discutir: ¿Qué estrategias emplearon los candidatos a la presidencia mediante las páginas webs? ¿Cuáles han sido las principales características de los sitios web desde las categorías de interactividad, usabilidad y estética? ¿Existieron diferencias representativas en el desarrollo o estructura de las páginas de cada candidato? De estos interrogantes se desprende el desarrollo de un estudio descriptivo y analítico sobre los diversos elementos que hicieron parte de las páginas webs usadas por los competidores a la presidencia de Colombia, destacando la importancia que tienen los medios digitales, especialmente la inclusión de las pantallas de última era como mecanismos de formalización de los procesos comunicativos, en donde las campañas políticas han encontrado otros canales no solamente para visualizar contenidos, sino también para establecer estrategias de persuasión o captación de votos; lo cual, desde las actuales tendencias que encierra la web 3.0, hasta los acercamientos con la web 4.0, conocida como la web IA ‘inteligencia artificial’, permiten resaltar algunos aspectos novedosos en la presente investigación.

Discusión de los Casos y Modelos Teóricos

Las páginas webs tuvieron su origen en las páginas corporativas, cuyo objeto fue “ofrecer información sobre aspectos relacionados con la compañía y sus productos, por lo que al ser un lugar donde los posibles clientes amplían sus conocimientos” (Pintado, 2012, p. 67), se convirtieron en uno de los vehículos comunicativos más importantes al momento de querer posicionar algún producto online, en razón al auge tecnológico presentado en las últimas dos décadas, a la usabilidad ofrecida, y la posibilidad que tienen las empresas de diseñar diversas estrategias de visualización en una sola plataforma informativa. Es decir, poder encontrar y brindar en un canal imágenes, animación, descargas, interacción, textos, audios y videos, que describen los principales discursos de la marca proyectada; también el grupo de tecnologías, dispositivos y aplicaciones que sustentan la proliferación de espacios sociales en la Internet.

3 Conformó la coalición Equipo por Colombia, ganando la consulta de los precandidatos para la presidencia de Colombia por el movimiento MIRA y los partidos Conservador colombiano, País de Oportunidades, Creemos Colombia, Partido de la U. Al final no logró llegar a la segunda vuelta presidencial.

4 Estuvo en la coalición Pacto Histórico y venció en la consulta interpartidista a los integrantes de los partidos o movimientos políticos Colombia Humana, Unión Patriótica, Polo Democrático, Alianza Verde, MAIS y Alianza Democrática Amplia-ADA. Además, fue elegido como presidente de Colombia para el periodo 2022-2026.

5 Candidato independiente de la Liga de Gobernantes Anticorrupción, ex alcalde de Bucaramanga. Logró llegar a la segunda vuelta presidencial, obtuvo 10.580.412 votos y perdió frente al candidato del Pacto Histórico.

En la actualidad convergen distintos tipos de portales webs que ofrecen información especializada en temas de noticias, blogs de personas públicas o privadas, temas empresariales, los sitios de venta en línea de productos, y los portales de campaña política que brindan información de candidatos, partidos políticos o temas institucionales. Sobre esta perspectiva de los portales webs, Druckman et al. (2009) destacan algunas características del portal web de un candidato presidencial:

... debe contener al menos, una representación del mismo, su biografía, el programa político que pretende desarrollar desde el gobierno, la agenda diaria de actos previstos, un espacio para la inclusión de declaraciones formales y noticias de los eventos propagandísticos de la campaña. (p. 221)

En esta línea, las páginas web también han revolucionado los modos tradicionales de hacer política, especialmente en los procesos de elección popular, donde los candidatos pasaron de los medios habituales a la apropiación de canales digitales, entre los que cabe destacar el caso de los candidatos republicanos Bill Clinton y Barack Obama. El primero, en 1992, “colgó por primera vez, y de forma casi experimental, discursos y algunos textos de su candidatura” (Rodríguez & Ureña, 2016, p. 366); luego Obama en 2008 y 2012 hizo presencia activa en el internet, consiguiendo transformar los diversos enfoques hasta el momento relacionados con estudios afines a la comunicación política. Esto conllevó a la formalización de una estrategia digital desplegada por partidos políticos y los equipos de estrategias de campañas.

Metodología

El estudio se realiza desde el análisis de contenido, el cual para Krippendorff (1997) trasciende también en los “nuevos medios de comunicación y del papel que éstos desempeñan en la transmisión de información dentro de la sociedad” (p. 10). Para el autor, se formalizan cuatro revoluciones concernientes a los conceptos de la comunicación, de las cuales “la idea de mensajes y la idea de canales” han sido discutidas de manera general. Krippendorff destaca que el análisis de contenido “es una técnica de investigación destinada a formular, a partir de ciertos datos, inferencias reproducibles y validas que puedan aplicarse a su contexto” (1997, p. 28). En misma línea Berelson (1952) “sostiene que el análisis de contenido es una técnica de investigación para la descripción objetiva, sistemática y cuantitativa del contenido manifiesto de la comunicación” (p. 18).

Desde este enfoque metodológico se desprenden las categorías de análisis en un sitio web, conforme a los aspectos técnicos y de lenguaje comunicativo político que han permitido a las páginas generar diversas proyecciones en su uso y formas de concentrar variedad de contenidos en un mismo espacio. Ello determina ocho categorías principales en los sitios webs según coinciden (Du Preez, 2007; Ferrer, 2005; Hartshorne et al., 2006, 2008; Ng, Parette & Sterrett, 2003; Romero et al., 2002): contenido, organización, navegación, apariencia, diferenciación, velocidad, accesibilidad y utilidad (como se citó en Tardío-Crespo y Álvarez-Álvarez, 2018). Estas serán detalladas más adelante, especialmente en las páginas webs de los candidatos a la presidencia de Colombia Federico Gutiérrez (<https://federicogutierrez.com/>), Gustavo Petro (<https://gustavopetro.co/>) y Rodolfo Hernández (<https://www.ingrodolfohernandez.com/>), entre los fechas del periodo electoral (campaña electoral según el Consejo Nacional Electoral colombiano) comprendidas entre marzo 13 y mayo 29 de 2022. Cabe destacar, los sitios webs seleccionados han sido valorados en el presente artículo debido al tráfico activo que manejó cada página, actualizaciones constantes, coaliciones con diversos grupos sociales y políticos, y la fuerza mediática política que ejercieron dentro del ecosistema informativo.

El análisis de contenido permitió identificar las ocho categorías desarrolladas en este estudio, lo que permitió adelantar un análisis conceptual y pragmático de códigos empleados por los aspirantes para promover sus discursos políticos, los distintos contextos que abordó cada campaña, los diversos contenidos expuestos (textos, imágenes, fotos), mensajes (verbales y no verbales), y demás herramientas configurativas del lenguaje político durante los procesos electorales. Es necesario resaltar que para Coseriu (1995) el lenguaje político puede entenderse como la “terminología relativa a instituciones políticas. El modo de emplearse los signos lingüísticos en la política y los significados que tienen según las distintas ideologías, y el conjunto de procedimientos propios de los políticos (empleo de discursos o textos políticos)” (p. 11). En ese sentido, estos elementos que estructuran el lenguaje político hacen parte de los diversos contenidos alojados en los sitios webs de los candidatos estudiados.

Para ello se articulan las categorías en la herramienta gráfica diagrama Ishikawa⁶ o cola de pescado (véase diagrama Ishikawa -candidatos- N° 1, 2 y 3) que condensa de forma teórica y práctica los diversos estilos de mensajes abordados en las tres candidaturas. Mediante el proceso de pesquiasaje se hicieron 38 tomas en la página de Federico Gutiérrez, 47 de Gustavo Petro, y 31 de Rodolfo Hernández. También la herramienta digital en línea GTmetrix, midió la velocidad en las páginas webs de los candidatos Gustavo Petro y Rodolfo Hernández, como aporte técnico en la dimensión *velocidad*.

Resultados

El primer diagrama representado en el esquema Ishikawa muestra los resultados del pesquiasaje adelantado en la página web del candidato Federico Gutiérrez, donde se obtiene desde el *contenido* información básica sobre la presentación del candidato y su fórmula vicepresidencial; además el programa de gobierno y el logo que identifica la candidatura; por último, los enlaces de redes sociales, elementos útiles que permiten crear un contacto básico entre el candidato y el público cibernauta (véase Figura 1).

En la misma categoría, el aspirante de la coalición Pacto Histórico coincide con los elementos presidente, vicepresidente, programa de gobierno y enlaces de redes, pero se destacan inicio y cambio por la vida, los cuales demuestran síntesis esenciales de la propuesta de gobierno (Figura 2). Por otra parte, el candidato de la Liga de Gobernantes Anticorrupción agrega elementos novedosos como Historia y contáctenos, quien también se diferencia por ubicar en su web la fórmula vicepresidencial y redes sociales, como lo demuestran Gutiérrez y Petro, quienes solamente coinciden en visualizar el programa de gobierno (Figura 3).

Figura 1. Diagrama de Ishikawa Federico Gutiérrez



Nota: diseño adaptado por el autor

Figura 2. Diagrama de Ishikawa Gustavo Petro

⁶ Ishikawa, pionero del movimiento de los “Círculos de la Calidad” propuso “una herramienta gráfica llamada diagrama causa - efecto que permite la identificación, orden y visualización de las posibles causas de un problema” (Ishikawa, 1986, citado en Zapata y Isaza, 2004). Es decir, el diagrama de Ishikawa o espina de pescado es una técnica usada para identificar las posibles causas de un problema central, usado también para mejorar procesos y recursos en una organización (Coletti et al., 2010).



Nota: diseño adaptado por el autor

Figura 3. Diagrama de Ishikawa Rodolfo Hernández



Nota: diseño adaptado por el autor

En cuanto a la segunda categoría, *organización*, existen por parte de los tres candidatos igualdad en cuanto a las líneas de distribución principal en las páginas webs, como biografía, programa de gobierno y contactos en redes o *contáctenos* (caso Rodolfo Hernández). Hay similitud entre Federico Gutiérrez y Gustavo Petro, destacándose la apropiación abierta para el descargue de herramientas de publicidad para ambas campañas, es decir, los cibernautas al estilo del *Software libre* tienen la oportunidad no solamente de descargar las distintas piezas publicitarias que ofrece la campaña, sino que también pueden transformarlas y redistribuirlas en canales comunicativos físicos o digitales.

También esta categoría registra tres características notables con respecto a los candidatos. En la página del aspirante del Pacto Histórico se aprecia el comando *Fake News*, que permitió refutar la amplia circulación de noticias falsas en los medios masivos de comunicación destinadas a afectar de la imagen de Petro; el Ingeniero Hernández manejó un enlace donde publica fotomontajes de obras civiles que adelantó como alcalde de Bucaramanga; y, por último, el aspirante de la coalición Equipo por Colombia siguió una tradición de las primeras páginas webs gubernamentales al emplear el enlace de notas de prensa sobre el proselitismo de campaña.

Es importante resaltar que en lo pertinente a Petro, el propio equipo de campaña “se mostró cansado de que se difundan noticias falsas sobre su vida, sus planes de Gobierno y su equipo de asesores, al punto que el sitio web que lo presenta tiene un apartado en el que desmiente y explica 54 “fake news” diseminadas durante la campaña” (Télam Digital, 2022). Algunas de las *Fake News* en contra del candidato que circularon en las diversas redes sociales digitales estuvieron dedicadas a la relación directa entre Petro y el grupo guerrillero de las Farc (Farc NO usaron camisetas de Petro), el tema de la expropiación de bienes (Petro JAMAS ha dicho que va a expropiar a los ricos), las acusaciones de tener vínculos con el expresidente de Venezuela Hugo Chávez (Petro NUNCA trino que si llegaba al poder continuaría el legado de Chávez y cerraría medios).

Por otra parte, la categoría *navegación*, desde las estrategias de facilidad y eficiencia, evidencia en los tres aspirantes comandos básicos como programa de información, inscripción de testigos electorales o voluntarios, lo cual constituye la fácil accesibilidad al sitio web, especialmente en la exposición de asuntos necesarios en una campaña como el conocimiento de la propuesta gubernamental y la incorporación en línea de testigos electorales para el día de los comicios y demás acciones de campaña. Esta última estrategia de crear y reclutar *comunidades en línea* o *interactivas*, para Ismael Crespo et al. (2011), se representa en la:

interactividad y la participación como elementos clave en el diseño de un portal de candidato. Por ejemplo, en las presidenciales francesas de 2007, los candidatos principales colgaron en la red portales de campaña en los que se incluían ya algunos elementos de interactividad como la opción de enviar preguntas, una aplicación para poder hacerse simpatizantes. (p. 225)

Esta estrategia de atraer electores de manera “disfrazada” la emplean algunos grupos de asesores de campaña desde la interactividad controlada. Precisamente, en un estudio realizado por Juan Larrosa y María Trinidad García, los autores destacan que la “interactividad no ocurre en automático, los partidos políticos y sus candidatos han utilizado la comunicación digital en un modo de ‘interactividad controlada’. Este tipo de interactividad siempre está supeditada al objetivo más importante de las campañas: ganar la contienda electoral” (2020, párr. 9). La estrategia obedece a un proceso forjador de ‘reglas para la deliberación y el diálogo público’, lo cual sintetiza las reglas para la comunicación y la discusión aparentemente pública. Los participantes deberían tener una “visión común” sobre sus objetivos y características. Pero en diversas investigaciones se plantea que “estos diseños, a través de reglas explícitas y públicas, y que a veces incluyen la presencia de moderadores, son condiciones fundamentales para que puedan desencadenarse diálogos públicos” (Larrosa-Fuentes & García, 2020, párr. 19).

Con respecto a la interactividad en la web, Marcelo Luis Aceituno (2018) desarrolla distintos tipos de interactividad, según los cuales un usuario se puede relacionar recíprocamente con las computadoras: explorativo, manipulativo y contributivo.

El primero, es el nivel más bajo de interactividad, el usuario puede desplazarse por los nodos de contenido siguiendo los recorridos previamente diseñados; el segundo, posibilita un mayor nivel de relación con el entorno. El usuario puede manipular distintos objetos de la interfaz y con ello, transformar la apariencia de una sesión; el último, implica que los usuarios pueden obtener de los sistemas, al punto que lo pueden alterar en su funcionamiento, entorno y reacciones (2018, párr. 2).

La categoría *navegación* también suele asociarse con las categorías usabilidad y estética. La primera, según la Organización Internacional para la Estandarización (ISO), se refiere a “la eficacia, eficiencia y satisfacción; en tanto la usabilidad como la capacidad de un software de ser comprendido, aprendido, usado y ser atractivo para el usuario”. Es decir, los candidatos ofrecen páginas ajustadas a dichas líneas; estas brindan comandos accesibles a contenidos básicos que manejan las campañas políticas, y son compatibles con diversos artefactos comunicativos o softwares. Sobre la estética, Elena Sáez Jiménez, señala que “para captar la atención de los usuarios es fundamental que la página guste visualmente, en cuanto a la disposición de los elementos, manejo de colores, y lleve imágenes o gráficos” (2009, párr. 3).

La cuarta categoría, *apariencia*, representa la imagen ‘corporativa’ de la campaña, es decir, los elementos o símbolos que identifican las tres campañas: los colores, logos, contextos y públicos influyentes en cada organización electoral. Esto puede estar relacionado con la apariencia política, que desde la teoría política, Jacques Rancière entiende como ‘la metáfora sobre las artes escénicas’ y desarrolla la relación entre arte y política de diversas maneras, “predominando la lectura que reduce la politicidad al contenido o el mensaje de una obra artística” (Capasso, 2018, párr. 2).

Las páginas webs se convirtieron en una especie de ‘obras de arte’, donde predominan el tricolor de la bandera colombiana, en los casos de Federico Gutiérrez y Gustavo Petro. Se aprecia también la uniformidad de estos competidores en cuanto a la exclusividad de colores ligados a la estrategia de cada campaña, a excepción de Rodolfo Hernández quien emplea diversas gamas de colores en los canales comunicativos. En tal orden, Hans Baumann (2022) destaca que los diseños webs como herramientas visuales ayudan a generar páginas más dinámicas. La animación web es la encargada de los elementos que están en movimiento. De igual forma, para Daniel García y Natalia Abuín (2020), estos generan espacios de debate para los ciudadanos, buscan participar activamente y manifestar su opinión en el entorno online (p. 4).

En consecuencia, la apariencia en las webs se describen desde trilogía de colores alusivos a los símbolos patrios

de Colombia (amarillo, azul y rojo); a colores que interiorizan cada estructura de campaña (predominan los fondos blancos y el gris); el manejo de fotos sobre proselitismo electoral; foto- montajes (especialmente el candidato de la Liga de Gobernantes Anticorrupción); y a la estética de cada página, desde la distribución espacial y los elementos que la constituyen, que generan atracción o rechazo en el público cibernauta.

La categoría *diferenciación* permite identificar elementos similares en los comandos de acceso en las candidaturas de Federico Gutiérrez y Gustavo Petro; sin embargo, estos presentan piezas diversas. Es decir, ambos pretendientes coinciden en facilitar el uso del *software libre o disponer de plantillas*, que ofrecen variedad de fragmentos publicitarios en formato digital que son redistribuidas e impresas por parte de simpatizantes. Dentro de los distintos segmentos publicitarios que comparten los equipos de campaña aparecen afiches, documentos, camisetas, stickers para automóviles, volantes, manillas y hasta canciones o jingles. Otro elemento idéntico es una posible *interacción cibernauta* “semidirecta”, que buscó vincular más seguidores en las respectivas propuestas políticas: *Quiero ser unificador voluntario* (Gutiérrez) y *Testigos* (Petro). Es decir, la presencia de una posible democracia participativa semidirecta moderna, donde en el actual caso interviene el público “seguidor”, quien se expresó de manera controlada en algunos aspectos del proselitismo político. Casos como la opción de participar en el sitio web de Federico Gutiérrez: ‘Tu propuesta’, ventana donde los seguidores dejaban propuestas específicas de campaña; respecto a Gustavo Petro, la página dispuso de la inscripción en línea para ser testigo electoral bajo la pestaña ‘vigilancia electoral’, para así promover la transparencia en las votaciones.

Entre las páginas webs abordadas con mayores elementos diferenciadores, definitivamente el sitio de Rodolfo Hernández se muestra atípico, al destacar obras civiles que adelantó como alcalde de Bucaramanga, fotomontajes, no registra información sobre la fórmula vicepresidencial y no emplea el tricolor que representa la bandera colombiana. En cuanto al candidato del Pacto Histórico, sobresale el comando *fake news*, donde se defiende de las acusaciones en contra de su campaña o propuesta, mediante el derecho de réplica, el cual en Colombia aparece consagrado en los artículos constitucionales 15 y 21. Referente a los fotomontajes incluidos en la campaña del Ingeniero, se destacan como una estrategia persuasiva e instrumento propagandístico que manejó el equipo asesor con el fin de proyectar una realidad condicionada ‘acciones en obras civiles en cuanto a la vivienda y el campo’; esto también buscó seducir y captar votos. Barthes (como se citó en Sánchez y Callejón, 2016, p. 73) hace énfasis en las “diferentes posiciones que el candidato muestra a la sociedad en las representaciones fotográficas. Expondrá tres de ellas, la posición social, la intelectual y la del «buen muchacho»”.

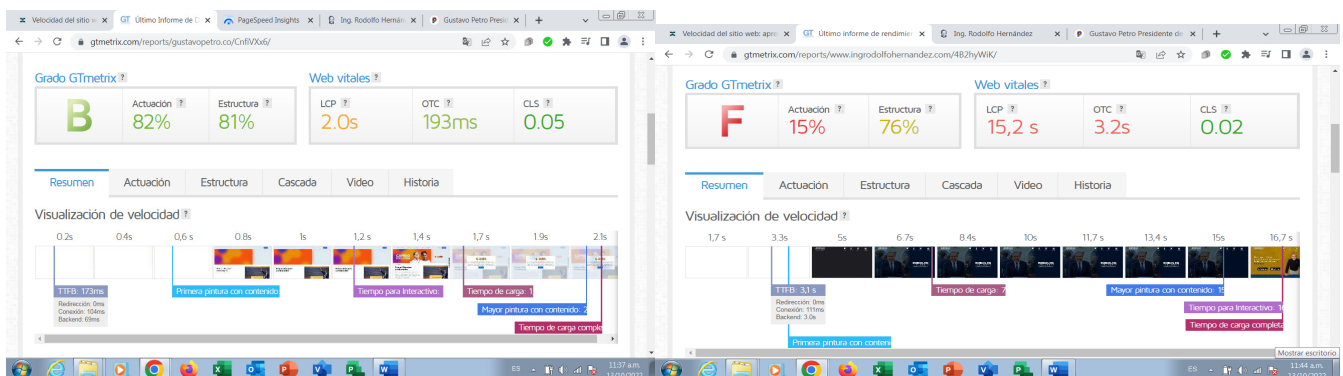
Según Diego Luján, la actual categoría también puede relacionarse con la diferenciación ideológica, que consiste en la contraposición a formas alternativas de diferenciación, y facilita la coordinación electoral, tanto entre élites como entre votantes. Permite a las élites políticas coordinar sus decisiones de entrada (y de salida), conformando candidaturas focales a partir de retiros estratégicos. También accede a los votantes a concentrar sus votos en los candidatos fuertes, ya que hace más visible las diferencias entre ellos (2019, p. 31). Para Luján es necesario la diferenciación de los actores políticos cuando compiten electoralmente; ello genera expectativa entre el público de votantes, marca distancia o en algunos casos las reduce entre los competidores, y propone novedosas estrategias de proyectar la candidatura. Como sucedió con la campaña de Hernández, la exposición en su página de fotomontajes y su constante discurso (oral y visual) en contra de la corrupción; y en los casos de Gutiérrez y Petro el manejo de símbolos patrios ‘colores de la bandera nacional’, al utilizar diversidad gama de colores, acercamiento en línea con los seguidores, entre otros medios o elementos de atracción de votantes y configuradores de una comunicación política, obviamente enfocada en una estrategia hacia la propaganda electoral.

Por otra parte, la categoría *velocidad* demuestra el desarrollo de páginas pequeñas y sitios amplios. El caso de Federico Gutiérrez expone en 8 comandos los diversos contenidos permitiendo que la página sea minúscula; en tanto Gustavo Petro y Rodolfo Hernández sobrepasan el número de accesos directos por parte del aspirante de la coalición Equipo Colombia, con 15 y 10, respectivamente. Al intentar responder sobre la estrategia de *velocidad*, esta logra asociarse a la era de la inmediatez, según Yzavho Bermudez, quien subraya que “si la velocidad de carga es lenta decaerá la visibilidad del sitio y con ello el ingreso monetario, la velocidad de carga corresponde a la inmediatez como clave para el éxito” (2023, párr. 4). Es decir, las páginas webs son diseñadas pensando también en ahorrar tiempo y alcanzar un valor agregado, deben ser prácticas en cuanto a la usabilidad para cualquier público o en el direccionamiento temático que la determina, como ocurre con las webs electorales. En tal línea, Ospina (2021) refiere el tiempo que un sitio web lleva para cargar con relación con los competidores como uno de los puntos influenciadores del posicionamiento orgánico de los sitios web. Esto lo corrobora con algunos estudios referentes a su rendimiento, al establecer que:

Cada segundo de más en la carga de una página genera una caída de 11% en las visualizaciones de página y 16% en la satisfacción de los clientes, de acuerdo con Aberdeen Group; según una investigación de Kissmetrics, 40% de los visitantes abandonan las páginas que llevan más de 3 segundos para cargar y cada 1 segundo a más en el tiempo de carga del sitio web reduce las conversiones en un 7%; 88% de los usuarios que tuvieron una mala experiencia al ingresar en un sitio web debido a la velocidad de carga son menos propensos a comprar en el mismo y más de un tercio de esos usuarios compartirá su mala experiencia con los amigos, reveló una investigación de Econsultancy. (Ospina, 2021)

Para intentar medir la velocidad en las páginas webs de los candidatos, se escogieron los sitios de Gustavo Petro y Rodolfo Hernández, con el fin de realizar un breve test mediante la plataforma en línea GTmetrix, que evalúa el tiempo de carga de una página e identifica puntos de mejora por la facilidad de uso y variedad de datos que presenta, los resultados se muestran en las siguientes gráficas:

Figura 4. Test velocidad Páginas Webs Gustavo Petro y Rodolfo Hernández



Fuente: pantallazos sitio web: <https://gtmetrix.com/>

Los datos abordados en las gráficas muestran los sitios webs de los candidatos que avanzaron a la segunda vuelta electoral Gustavo Petro y Rodolfo Hernández. Allí las métricas de navegación favorecen a Petro con un rendimiento (Actuación) del 82% por ello la página alcanza una valoración de B (buena); mientras Hernández logra una calificación baja del 15% (F-baja), es decir que la página del candidato de la coalición Pacto Histórico obtiene un rendimiento de mayor velocidad entre 0,2 a 2,1 segundos de velocidad en el tiempo de carga de los contenidos expuestos, frente a la página del Ingeniero que registra de 5 a 16,7 segundos de carga.

La categoría *accesibilidad* está definida como la exposición de los contenidos en las páginas web, los cuales deben ser accesibles para los usuarios independientemente de sus capacidades físicas, sensoriales o tecnológicas. Según Riaño y Ballesteros (2014), es de gran relevancia porque muchos de los sistemas de información interactúan con los usuarios intercambiando información a través de páginas web (p. 27). Desde esta apreciación se evidencia en la presente dimensión una desconexión con la estructura de las páginas webs de los tres aspirantes. Federico Gutiérrez no logra identificarse CON elementos de accesibilidad (disponibilidad de recursos audiovisuales), mientras que Gustavo Petro y Rodolfo Hernández solo comparten videos referentes a las campañas, facilitando un *breve* intercambio de información con el público cibernauta, algo que intenta corresponder con la intención de facilitar la circulación de contenidos audiovisuales para las personas con limitaciones físicas, pero no asegura la accesibilidad en casos de restricciones visuales.

En tanto otras formas de entender la accesibilidad, esta se relaciona con lo perceptible, operable, comprensible y robusto. La primera categoría de videos expuestos solo son percibidos a través de imágenes y audios; sin embargo, no garantiza su accesibilidad con personas de baja visión o pérdida auditiva; la segunda, dispone de la descarga de videos o documentos que pueden ser compartidos en las distintas redes sociales, lo cual permite la operacionalización y redistribución de mensajes electorales; la tercera, los tres candidatos coinciden en presentar sus planes de gobierno de manera práctica y concisa, proporcionando la comprensión de los principales discursos de campaña; finalmente, las páginas se ajustan a los diversos formatos digitales de pantalla (móvil, ordenador, tablets). También los videos son reproducidos en pantallas tradicionales, lo cual genera una posible adaptación tecnológica de recursos audiovisuales encontrados en los

distintos artefactos digitales.

La última categoría, *utilidad*, reconoce la compatibilidad de la página desde las tendencias tecnológicas, los buscadores, el diseño, colores, contenidos expuestos y la disponibilidad de atraer a diverso tipo de público. En ese orden se encuentran en las webs de los tres candidatos hipervínculos de acceso a las redes sociales digitales (Facebook, Instagram, Twitter); páginas compatibles en dispositivos móviles, ordenador y tablets; igualmente, un diseño que combina la animación, el dinamismo y son estáticas; variedad de los contenidos que la robustecen (propuesta gubernamental, actividades de proselitismo electoral, hoja de vida del candidato y vicepresidente); y para los casos de Gutiérrez y Petro, los sitios están orientados a distintos públicos (comunidades LGTBQ+, afrodescendientes, jóvenes, mujeres, adulto mayor, etcétera). En cuanto a la página de Hernández, se caracterizó por la selección de contenidos alusivos a las obras que realizó como alcalde, su experiencia profesional de Ingeniero Civil, fotografías tipo fotomontajes de las localidades de Bucaramanga y Piedecuesta (municipio de origen) e imágenes con comunidades del departamento de Santander (especialmente Bucaramanga). No registra información de la fórmula vicepresidencial Marelén Castillo. Es decir, desde el concepto de *utilidad*, la campaña del Ingeniero estuvo dedicada a determinados públicos y contenidos (tematización corrupción) que evidencian un estilo diferente con respecto a las páginas webs de los otros dos contrincantes.

Conclusiones

Retomando el interrogante “¿qué estrategias emplearon los candidatos a la presidencia mediante las páginas webs?”, los tres candidatos en sus páginas webs determinan una participación “clásica” al usar los sitios para difundir actividades o correrías políticas, espacios para difundir notas de prensa, la presentación de la propuesta de gobierno e información profesional y personal del candidato, también la fórmula vicepresidencial. Otro aspecto a destacar parte de la notoriedad en cuanto a los contenidos programáticos, donde los candidatos coinciden en abordar desde narrativas diferentes temas públicos como la paz, corrupción, violencia y asistencia social. Asimismo se recalca el acceso o hipervínculo “especial” que tuvo la página de Gustavo Petro, en cuanto a las refutaciones de las llamadas noticias *Fake News* que hicieron parte de las confrontaciones entre los equipos de campañas en contra del aspirante del Pacto Histórico.

Por otra parte, desde el segundo interrogante “¿cuáles han sido las principales características de los sitios web desde las categorías de interactividad, usabilidad y estética?”, se establece que la interactividad que ofrecieron los equipos de las tres campañas estuvo enmarcada solo en la inscripción en línea de hacer parte de la logística de campaña, especialmente para el día de elecciones (voluntario, testigo electoral, únete). De igual forma, en la posibilidad de descargar piezas publicitarias de los candidatos como Marca e Identidad gráfica (en los casos de Gutiérrez y Petro), y acceder a los canales de redes sociales que manejaron los aspirantes. Es decir, en lo pertinente a las webs de los aspirantes abordados, se manejó una interactividad exploratoria, donde el público cibernauta sólo “examinó” los contenidos expuestos sin poder editarlos o presentar nuevas publicaciones. También existió una interactividad “manipulativa”, especialmente con la diversidad de mensajes o formatos que estuvieron en las plataformas redes sociales digitales. Mediante el apoyo de las herramientas accesibles de marca e identidades gráficas surgieron memes, caricaturas, videos Tik-Tok o spots publicitarios. En lo concerniente a la interactividad contributiva no hay elementos vinculantes. Sobre la estética, asociada a la categoría navegación, también termina fusionada a la diferenciación, donde sobresalen las páginas con el tricolor alusivo a la bandera colombiana o colores neutros como los fondos blanco, gris y verde. Además, dentro de la diagramación de los sitios webs se destaca una organización similar en la estructura de las páginas de cada aspirante; la distribución espacial de comandos tiende a coincidir; manejan contenidos esenciales y páginas interiores, fotografías de campaña y los textos son acompañados con imágenes.

El último interrogante “¿Existieron diferencias representativas en el desarrollo o estructura de las páginas de cada candidato?”, muestra que los candidatos intentaron imprimir un sello propio en los sitios webs, como emplear cifras del número de Unificadores (seguidores registrados en la página), la descarga de marca (descarga de arte gorra, artes manillas, camisetas, canciones, etcétera), enlace Tu propuesta, publicaciones permanentes (cartillas con la propuesta sectorizada) y visualización de notas de prensa para el caso de Federico Gutiérrez. Gustavo Petro se caracterizó por hacer transmisiones en vivo, un enlace especial para desmentir las noticias *fake news*, promover la inscripción de testigos electorales y voluntarios por el cambio, descarga de documentos por regiones, buscador de palabra clave para el programa de gobierno, visualizar las propuestas de Francia Márquez, e inscripción en línea ¿cómo puedes contribuir? (logística, donaciones, territorio, producción audiovisual, etcétera). Finalmente, Rodolfo Hernández manejó fotomontajes, fotos tipo maquetas, no hay información de la fórmula vicepresidencial, enlace Únete (amigos del Ingeniero),

estadísticas sobre las obras adelantadas como alcalde de Bucaramanga y fotos en compañía de comunidades de Bucaramanga y Piedecuesta.

Desde la estructura técnica que mostraron las páginas se destaca los degradados de colores y una mezcla de tres tonalidades, especialmente en los sitios de Gustavo Petro y Federico Gutiérrez. El primer aspirante, representa un efecto de degradado entre los colores morado y rojo que simbolizan la lealtad, sabiduría y el éxito; en tanto la trilogía de colores que usa el aspirante de la coalición Equipo por Colombia, representa de forma invertida los colores de la bandera colombiana. Referente a Rodolfo Hernández, en algunas imágenes del candidato hay efectos de neomorfismo, donde prevalecen los fondos sobrios, formas sin borde y el uso de sombras y luces. Otras técnicas a resaltar en los tres candidatos, converge el desarrollo de títulos e imágenes en gran tamaño, con el fin de promover la inserción (visual), y obviamente llamar la atención de las audiencias; y la exposición de contenidos incluyentes (verbales o no verbales), donde se evidencia a personas de diversas clases sociales, grupos étnicos e individuos con alguna discapacidad física.

En conclusión a partir de los principales hallazgos registrados, se confirma la tendencia de personalizar e intervenir en sitios webs con el propósito de captar votos. De igual manera, los candidatos emplearon tales plataformas para promover una comunicación política unidireccional en los diferentes certámenes electorales. Es decir, el uso de las páginas webs, como escenario de exposición de una “imagen única” confeccionada por el equipo de campaña, a pesar de alojar en los sitios digitales hipervínculos de redes sociales (Facebook, Twitter o Instagram), donde los procesos comunicativos en su mayoría son multidireccionales. Asimismo, se destaca una profesionalización de las campañas políticas en Colombia, generando más apropiación de las nuevas tecnologías de la información, donde se materializa la articulación de un lenguaje binario, que incluye exposición del discurso y demás estrategias de búsqueda de votos. Por último, se reconoce una falta de arraigo hacia los partidos e ideologías tradicionales, que fueron omitidas por los equipos de asesores de los candidatos, sin importar el apoyo implícito que recibieron de grupos políticos hegemónicos.

Estas apreciaciones reflejan una articulación epistemológica entre algunos elementos teóricos y conceptuales asociados al mercadeo político o la propia comunicación política, como el desarrollo de estrategias de persuasión o captación de públicos en las diversas campañas electorales, a pesar de la tendencia de emplear otros canales de difusión en los distintos procesos de comunicación electoral como las redes sociales de última era. Las páginas web aún generan expectativas e interés por parte de los competidores y el mismo público cibernauta, quien combinan las tradicionales estrategias de visualización que enmarcó el camino de la Web 1.0 (Web estática) con los actuales estilos que ofrece la Web 4.0 (IA-Inteligencia Artificial), es decir, la materialización de una Página Web híbrida que alberga un lenguaje tipo transmedia en un solo escenario. Esto conlleva a un desarrollo creciente de las páginas que han optimizado las operaciones organizacionales y funcionales, partiendo de los últimos adelantos de las Tecnologías de la Información y las Comunicaciones-Tic. Esencialmente, como futura línea de estudio e investigación a realizar sobre el tema, se recomienda analizar el papel que desempeña los sitios web electorales en los diversos elementos asociados a las Tic, el caso del consumo digital de las páginas web especializadas en temas de elección popular en las plataformas móviles; también el lenguaje transmedia, el cual puede ser alojado en un sitio web (televisión en vivo, cine, cómic o caricaturas, radio, podcast etcétera); y las actuales tendencias IA llevada a las páginas web, como herramienta estratégica para los equipos asesores de campaña o línea de estudio en la comunicación política, donde puede ser articulada a la propaganda electoral-dialógica, y a los modelos clásicos sobre cambio de conducta y los cambios tecnológicos entorno al proselitismo político.

Referencias

Aceituno, M. (2018). *Seminario de producción multimedia*. Secretaría de Posgrado. Universidad

Nacional de Quilmes. http://libros.uvq.edu.ar/spm/525_niveles_de_interactividad.html#:~:text=Los%20distintos%20tipos%20de%20interactividad,sistema%20le%20permite%20realizar%20al

- Ballesteros-Ricaurte, J., & Riaño, J. (2014). Aspectos y normas de accesibilidad web. *Ing. USBMed*, 5, (2), 26-32. https://www.researchgate.net/publication/271705663_Aspectos_y_normas_de_accesibilidad_web
- Berelson, B. (1952). *Content analysis in communications research*. Free Press.
- Bermúdez, Y. (2023). ¿Por qué es importante la velocidad de carga de un sitio web? Lo último del BLOG. <https://contenttu.com/blog/desarrollo-web/por-que-es-importante-la-velocidad-de-carga-de-un-sitio-web>
- Burgasí, D., Cobo, D., Pérez, K., Pilacuan, R., & Rocha, M. (2021). El diagrama de Ishikawa como herramienta de calidad en la educación: una revisión de los últimos 7 años. *TAMBARA*, 14 (84), 1212-1230. http://tambara.org/wp-content/uploads/2021/04/DIAGRAMA-ISHIKAWA_FINAL-PDF.pdf
- Capasso, V. (2018). Lo político en el arte. Un aporte desde la teoría de Jacques Rancière. *Estudios de Filosofía*, 58, 215-235. <https://www.redalyc.org/journal/3798/379857582010/html/>
- Castells, M. (2009). *Comunicación y poder*. Alianza Editorial.
- Cicowiez, M. (2017). *El Candidato y la Vecindad. La campaña de Cambiemos 2015*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Bellas Artes.
- Coletti, J., Bonduelle, G., & Iwakiri, S. (2010). Avaliação de defeitos no processo de fabricação de lamelas para pisos de madeira engenheirados com uso de ferramentas de controle de qualidade. *Acta Amazonica*, 40, 1, 135-140.
- Coseriu, E. (1995). Lenguaje y política. En Alvar, M. (coord.), *Política, lengua y nación* (pp. 11-32), Fundación Friedrich Ebert.
- Crespo, I., Garrido, A., Carletta, I. y Riorda, M. (2011). *Manual de comunicación política y estrategias de campaña. Candidatos, medios y electores en una nueva era*. Editorial Biblos.
- Del Cerro de Utrilla, R. (2015). Análisis de la evolución en la utilización de internet por parte de los partidos y políticos españoles 2004-2014. Tesis de grado, Facultad de Ciencias Políticas y Sociología. Universidad Nacional de Educación a Distancia UNED.
- Gamboa, J. (2010). La utilización de redes sociales y sus herramientas para campañas electorales. <https://www.alainet.org/es/active/39263#sdfootnote5sym>
- Krippendorff, K. (1997). *Metodología de análisis de contenido. Teoría y práctica*. Paidós.
- Larrosa-Fuentes, J., & García, M. (2020). Interactividad controlada entre élites políticas y ciudadanos: diálogos públicos en Facebook en las campañas electorales jaliscienses de 2018. *Revista Virtualis*. <https://www.revistavirtualis.mx/index.php/virtualis/article/view/357/412>
- Luján, D. (2020). Diferenciación ideológica y coordinación estratégica en elecciones presidenciales en América Latina. *Colombia Internacional*, 103, 29-55. <https://doi.org/10.7440/colombiaint103.2020.02>
- Martínez-Martín, M. (2012). *Redes sociales y política 2.0: Presencia en Twitter de los candidatos a las elecciones andaluzas de 2012*. Tesis Máster, Facultad de Comunicación. Universidad de Sevilla. <https://idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/25473/tmaster25.pdf;sequence=1>
- Massuchin, M.; González-Pedraza, C.; Calvo, D., & Etura, D. (2017). Análisis de las webs de los partidos de Castilla y León en las elecciones autonómicas del 2015. *Dígitos*, 3(2), 99-114.
- Ospina, A. (2021, 26 de octubre). *Velocidad del sitio web: A prende a hacer tests y dejar tu página más rápida*. <https://www.rdstation.com/es/blog/velocidad-sitio-web/>
- Pintado-Blanco, T. y Sánchez-Herrera, J. (2012). *Nuevas tendencias en comunicación*. ESIC-

BUSINESS&MARKETING SCHOOL.

Restrepo-Echavarría, N. (2014). *La Profesionalización de las campañas electorales en Colombia:*

Elecciones Presidenciales 1994-2014. Tesis de doctoral, Facultad de Ciencias de la Información. Universidad Complutense de Madrid. https://www.ucm.es/data/cont/docs/1208-2017-07-12-Tesis_Julian_Restrepo.pdf

Rodríguez, R., & Ureña, D. (2016). Marketing político 2.0: Estrategias digitales aplicadas a las campañas electorales. En R. Sánchez Medero. (Dir.). *Comunicación política. Nuevas dinámicas y ciudadanía permanente* (pp. 365-395). Editorial Tecnos.

Sáez-Jiménez, E. (2009, 17 de junio). *La estética como factor clave del éxito de un sitio web*.

OPINIONTECNOLOGICA. <https://www.opiniontecnologica.com/desarrollo-web/la-estetica-como-factor-clave-del-exito-de-un-sitio-web.html>

Sánchez, F., & Callejón de La Hoz, D. (2016). La construcción simbólica del candidato a través de la

fotografía en la propaganda electoral. *Revista de la Asociación Cultural Arturo Cerdá y Rico*, 10, 69-82. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6876099>

Tardío-Crespo, V., & Álvarez-Álvarez, C. (2018). Análisis de las Páginas Web de los Centros Públicos

de Educación Secundaria de Cantabria (España). *Revista Iberoamericana sobre Calidad, Eficacia y Cambio en Educación*, 16(3), 48-63. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=55160077003>

Télam Digital. (2022). Petro: el progresista cansado de las noticias falsas que busca la Presidencia por

tercera vez. <https://www.telam.com.ar/notas/202206/595857-petro-presidencia-colombia-elecciones.html>

Zapata, C., & Isaza, J. (2004). Alineación entre metas organizacionales y elicitación de requisitos del

software. *Dyna*, 71, 101-110. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=49614310>



Foto: Juan Simón López Cruz

AFILADORES



Foto: Juan Simón López Cruz



100 años de Maruja Vieira: Acercamiento a la obra
periodística de una poeta

Adriana Villegas Botero

100 años de Maruja Vieira: Acercamiento a la obra periodística de una poeta

Por Adriana Villegas Botero¹

Resumen

El 25 de diciembre de 1922 nació en Manizales la poeta Maruja Vieira, autora de al menos 20 libros de poesía, incluyendo varias antologías de su obra. Su trabajo poético hace parte de la Biblioteca de Escritoras Colombianas, publicada en 2022 por el Ministerio de Cultura de Colombia, y sus volúmenes de poesía la hicieron merecedora en 2012 del premio “Vida y Obra” entregado por el Ministerio de Cultura. Su reconocimiento como poeta contrasta con la poca visibilidad de su obra periodística, que, aunque abundante y rica en referencias literarias, no se encuentra compilada ni ha sido estudiada. El trabajo que se presenta a continuación es un primer acercamiento descriptivo a una pequeña parte del corpus que compone el trabajo en prensa de Maruja Vieira, principalmente su “Columna de humo”, publicada desde 1955 en *El Espectador*, que se encuentra archivado en formato electrónico en el fondo donado por la escritora a la sala de autores caldenses de la Biblioteca de la Universidad de Caldas ubicada en el Centro Cultural Rogelio Salmona, de Manizales.

Palabras Clave: literatura caldense; literatura y periodismo; prensa colombiana; crítica literaria

100 years of Maruja Vieira: An approach to the journalistic work of a poet

Abstract

The poet Maruja Vieira was born in Manizales on December 25, 1922. She is the author of at least 20 books of poetry, including several anthologies of her work. Her poetic work is part of the Library of Colombian Women Writers, published in 2022 by the Ministry of Culture of Colombia, which also recognized in 2012 the value of her poetry with the award “Vida y Obra” (Life and Work). Her recognition as a poet contrasts with the low visibility of her journalistic work, which was abundant and rich in literary references but has not been compiled or studied. The work presented below is a first descriptive approach to a small part of the corpus that comprises Maruja Vieira’s work in the press, mainly her “Columna de humo” (Smoke Column), published since 1955 in the newspaper *El Espectador*. This work rests in an digital format archive donated by the writer to the room of Caldas’ authors of the Library of the University of Caldas, located in the Rogelio Salmona Cultural Center, in Manizales.

Keywords: Caldas’ literature; literature and journalism; Colombian journalism; literary criticism

Introducción

¹ Docente de la Universidad de Manizales. Comunicadora Social y Periodista, Abogada, Especialista en Literatura Colombiana, Magíster en Estudios Políticos. Estudiante del Doctorado en Literatura de la Universidad Tecnológica de Pereira. Autora de la novela “El oído miope” (Alfaguara, 2018) y el libro de cuentos “El lugar de todos los muertos” (Secretaría de Cultura de Caldas, 2019). Orcid: [0000-0002-4978-3259](https://orcid.org/0000-0002-4978-3259) Cvlac: https://scienti.minciencias.gov.co/cvlac/visualizador/generarCurriculoCv.do?cod_rh=0000078607
Mail: avillegas@umanizales.edu.co

“¿Cómo quisiera ser recordada?». «Como escritora, sencillamente. Como poeta, como periodista. Sin complicaciones, palabras raras ni invenciones extrañas. Me interesa que comprendan lo que digo»” (Villegas Botero, Prólogo, 2021, pág. 23).

La mitad de ese deseo expresado por Maruja Vieira de ser recordada “como poeta, como periodista”, quedó satisfecho con el volumen dedicado a su obra poética dentro de la Biblioteca de Escritoras Colombianas, publicada por el Ministerio de Cultura en 2022. Esta colección, que “busca salvaguardar la memoria de la literatura hecha por mujeres en nuestro país y dar a conocer sus obras” (Quintana, 2022, pág. 55), incluyó a 18 escritoras colombianas nacidas entre la época de la Colonia y hasta la primera mitad del siglo XX. Fueron incluidas cuatro poetas (Maruja Vieira entre ellas), una dramaturga y 13 narradoras: novelistas, cuentistas, así como las periodistas Emilia Pardo Umaña y Silvia Galvis, quienes aparecen en la colección con trabajos fruto de su ejercicio periodístico. También fue incluida una novela de Soledad Acosta de Samper, precursora en Colombia en el rol de editora y directora de revistas durante el siglo XIX, en una época en la que “las mujeres de su generación (en Hispanoamérica y en Europa) escribieron a la vez gracias y en contra de los espacios diseñados para ellas por la modernización” (Alzate, 2022, pág. 13).

Aunque desde finales de los años 20 el diario *La voz de Caldas* de Manizales ya incluía a una mujer, Uva Jaramillo Gaitán, en su nómina de colaboradores regulares, se reconoce a Emilia Pardo Umaña como la primera mujer en instalarse a una sala de redacción en Colombia: “en 1934, a los 27 años de edad, ingresó como redactora del periódico liberal *El Espectador* (...) escribió durante veintisiete años en los principales medios nacionales, y fue una de las pioneras del periodismo femenino en Colombia” (Flórez & Pérez, 2018, pág. 23). De acuerdo con la profesora Mariluz Vallejo, en *El Espectador* Emilia Pardo Umaña “congenió de maravilla con sus colegas, con quienes compartía cigarrillos, tragos y noches de bohemia en los céntricos cafés bogotanos” (Vallejo Mejía, 2022, pág. 13). Ese rol la llevó a convertirse en la primera mujer en ser reconocida como reportera en Colombia, según lo señala Daniel Samper Pizano:

Antes de Emilia Pardo Umaña hubo, ciertamente, mujeres dedicadas al periodismo, pero ninguna en la forma de perseguidora de noticias, buscadora de reportajes, usurpadora de zonas informativas antes vedadas a la mujer, como ella. Con Emilia Pardo, el periodismo colombiano y los jefes de redacción empezaron a olvidarse de que había un periodismo para hombres —trabajo de calle y reportería— y otro para mujeres: notas sociales, páginas femeninas, comentarios culturales. Por su mismo temperamento, independiente y descomplicado, fue la llamada a quebrar esa línea divisoria artificial que hoy prácticamente no existe, o se encuentra reducida a casos muy especiales. (Samper Pizano, 2001, pág. 75)

Tan solo 14 años después de la irrupción de Emilia Pardo Umaña en la sala de redacción de un periódico colombiano, Maruja Vieira empezó su propio trabajo periodístico, primero en Bogotá y luego en Venezuela, a donde viajó autoexiliada en 1950, y en donde fue contratada por la Radiodifusora Nacional para realizar programas informativos sobre la cultura colombiana. A su regreso a Colombia en 1955 empezó a publicar su Columna de humo, en *El Espectador*, cuando todavía eran muy escasas las voces femeninas en la prensa colombiana. Antes de irse a Venezuela ya había conocido a Emilia Pardo Umaña, a quien retrató así en una pieza titulada: “Las tertulias del siglo XX” (Vieira, Las tertulias del siglo XX).

Fue El Automático el primer café que acogió a las periodistas y escritoras. “Ser bellas y callar” era la norma dictada por la escritora venezolana Teresa de la Parra para la conducta adecuada de las mujeres en medio de hombres, más aún si se trataba de escritores, pintores y políticos. Contertulia indispensable del Automático era la periodista Emilia Pardo Umaña, quien no cumplía ninguna de las condiciones recomendadas por Teresa de la Parra. Según Enrique Uribe White, “las opiniones de Emilia sobre personas y acontecimientos tenían punta de cuchillo”.

Aunque Emilia Pardo Umaña era 15 años mayor que Maruja Vieira, las dos cultivaron una amistad entrañable, que influyó en la poeta manizaleña. Emilia Pardo fue el ejemplo vivo que tuvo Maruja Vieira para abrirse paso entre los medios de comunicación, en un ambiente que hasta ese momento estaba profundamente masculinizado.

Hablaban todos los días y las dos se convirtieron, con Cecilia Fonseca de Ibáñez, en las primeras mujeres en visitar el café El Automático. Para Vieira, Emilia Pardo fue su periodista preferida y por eso no se perdía ninguna de sus columnas. Las leía y luego las discutían juntas en el café. Aunque El automático, por ese entonces, era un espacio masculino, tanto Vieira como Pardo siempre fueron muy bien recibidas para hablar de temas del pasado, del presente y de muchos sueños para realizar en el futuro. (Almonacid Velosa, 2018)

Los estilos de escritura de Emilia Pardo y Maruja Vieira son notoriamente diferentes. En Emilia Pardo hay ironía y beligerancia, mientras que a Maruja Vieira le interesa la prosa exquisita que informa sobre el acontecer cultural. Ella misma se definió como una “periodista cultural” (Ángel Echeverri, 2012) y sus textos suelen girar en torno a la literatura y otras artes. No obstante, la influencia de Emilia Pardo se hace evidente en Maruja Vieira en el gesto de la escritura: en lo que implica tener una columna firmada con un nombre femenino en un periódico liberal de circulación nacional, en una época en la que la prensa, las tertulias de los cafés y la vida cultural tenían como protagonistas a los hombres. Abrirse ese espacio y persistir en él fue el acto revolucionario que las Hermanó y las convirtió en pioneras.

La Poesía Periodística de Maruja Vieira

*Encontrar la palabra precisa
que esté en plenitud de fuerzas
que esté tranquila
que no se ponga histérica
que no tenga fiebre
que no coja depresiones*

Este poema del periodista polaco Ryszard Kapuściński muestra lo que, según él mismo explicó en 2004 en la Feria Internacional del Libro de Bogotá, fue el legado que su paso por la poesía le dejó a su ejercicio periodístico: el reto por encontrar la palabra precisa para cada crónica escrita.

El tránsito de Maruja Vieira entre el periodismo y la poesía, dos roles que ejerció de manera paralela a lo largo de su vida en su oficio de escritora, también dan cuenta de esa búsqueda de la palabra precisa, pero impactan otros ámbitos de su creación: por un lado, buena parte de sus textos periodísticos son columnas, crónicas, reseñas y críticas sobre escritores, libros y personajes literarios; y por otra parte, más allá de las palabras precisas que iluminan sus poemas, ella define su obra como “poesía periodística” porque considera que sus poemas son crónicas: “relatos de su vida, sus afectos, sus duelos y sus lugares queridos, así como postales sobre el conflicto armado y la violencia política, tan cercana a su vida” (Villegas Botero, Prólogo, 2021, pág. 23). Sobre la poesía de Maruja Vieira, el escritor Díaz Granados ha señalado: “Su poesía es una crónica intermitente de sucesos vividos o soñados, de recuerdos acariciados, de vivencias estelares. Su temática recurrente es la infancia, sus padres, los paisajes y ciudades, los maestros entrañables, la trayectoria del tiempo y el amor” (Díaz Granados, 2014, pág. 88).

El lenguaje sencillo, sin palabras rebuscadas, que es una de sus grandes preocupaciones, revela una necesidad profunda de comunicar, de ser comprendida por el lector, y en ese interés hay un punto común con el trabajo periodístico. Quizás por ello el periodista y escritor Fernando Garavito le confiesa por correo electrónico, en medio del duelo por la muerte de su esposa: “A los poemas de Machado, casi tópicos, prefiero los poemas de Maruja Vieira, que me han hablado directo al corazón en estos días de misterio” (Garavito, 2007).

En “La tertulia Tienes la Palabra” Edda Cavarico y otras participantes analizaron distintos poemas de Maruja Vieira para identificar conexiones entre su trabajo periodístico y su trabajo poético.

“Un grupo de mujeres que comanda Edda Cavarico, hizo un estudio sobre mi poesía y llegó a la conclusión de que es periodística por lo concreta, directa y sencilla. Y eso es cierto. Mi poesía es clara, comprensible, jamás utilizo palabras extrañas y eso sí es periodístico totalmente. En ella cuento mucha cosa” (Ángel Echeverri, 2012).

Entre las conclusiones están el uso preciso del lenguaje, como una huella periodística en la poesía: “por razón no solo de su cultura idiomática sino de la precisión con que se hace periodismo, tiene en cada palabra la precisión que requiere la expresión para materializar su sintiente YO”, y agregan que “Maruja Vieira inconscientemente, por razón de su profesionalismo, hace de cada primera estrofa, en los 9 poemas analizados, un lead periodístico, lo que concreta y hace ameno el discurso poético. Lo acerca al público escucha o lector” (Cavarico, 2013).

Caracterización de la Prosa Periodística de Maruja Vieira

Una parte del corpus de la obra periodística de Maruja Vieira se encuentra en formato electrónico en el fondo donado por la autora a la sala de autores caldenses de la Biblioteca de la Universidad de Caldas ubicada en el Centro Cultural Rogelio Salmona. Una pequeña parte de estos textos también está disponible en la página web www.marujavieira.com, construida con la curaduría de Ana Mercedes Vivas Vieira, hija de la poeta. El archivo electrónico donado a la Universidad de Caldas está compuesto por 15 carpetas digitales (algunas con subcarpetas) que contienen 263 archivos en formato Word y jpg, entre otros, con fotografías, dibujos y textos escritos por Maruja Vieira así como por otros autores. Luego de la revisión de todo este material se concluye que hay 221 textos escritos por Maruja Vieira, algunos de los cuales son variaciones distintas sobre un mismo asunto o versiones inacabadas de un mismo texto.

No puede afirmarse que los 221 textos sean trabajos periodísticos escritos para ser publicados en medios de comunicación masivos, aunque en todas las piezas, incluyendo los ensayos y conferencias de mayor extensión, sí se evidencia un marcado interés por hacer un ejercicio divulgativo: por compilar, organizar y comunicar información en lenguaje sencillo para un público interesado. Por ejemplo, las conferencias leídas ante la Academia Colombiana de la Lengua y los ensayos extensos sobre distintos autores, como Antonio Machado, José Asunción Silva, Carmelina Soto, Elisa Mújica o Emilia Ayarza, entre otros, son trabajos en los que prima el dato biobibliográfico y la cita entre comillas, con la respectiva atribución a la fuente, antes que el ejercicio lírico. Se trata entonces de textos de extensión variable (el más corto es de 308 caracteres con espacios y el más largo de 41.508, con un promedio general de 4.587 caracteres, que equivale a 760 palabras, es decir cuartilla y media) que no incursionan en el terreno de la ficción y que buscan la palabra precisa en la descripción, la narración y el análisis crítico literario.

Tan solo 52 archivos incluyen dentro del texto digital la fecha de su publicación, o del texto se puede inferir al menos el año probable de escritura. Entre éstos, el más remoto es un artículo sobre Baldomero Sanín Cano, leído el 27 de junio de 1951 ante la Asociación Venezolana de Periodistas, y el más reciente es un comentario sobre Pablo Neruda, de 2014, aunque el archivo incluye también una carta en la que Maruja Vieira recomienda a la escritora Guiomar Cuesta para un premio en 2017. En cuanto al medio de publicación, solo ocho de los 221 textos incluyen esta información de manera taxativa: hay dos discursos ante la Academia Colombiana de la Lengua, dos artículos publicados en *El Espectador*, uno en *El Tiempo*, otro en la *Revista Aces* otro leído en la *HJCK* y el que leyó en la Asociación Venezolana de Periodistas. No obstante, es claro que muchos de los que no mencionan el medio de publicación aparecieron en su Columna de humo, de *El Espectador*.

De los 221 textos hay numerosos trabajos que oscilan entre la reseña y la crítica literaria: se trata de textos de carácter informativo cargados de datos biobibliográficos sobre distintos autores nacionales y extranjeros. Sin embargo, hay también crónicas periodísticas que encajan dentro de lo que se conoce como “notas ligeras”: recuerdos sobre Popayán, Manizales, Venezuela, o evocaciones sobre el cable aéreo, los incendios, la infancia, o reflexiones sobre el matrimonio, entre otros temas. De los 221 textos, 113 son sobre Colombia o autores colombianos y los restantes se ubican en otros países: hay 32 de Venezuela y 28 de España. En total, Maruja Vieira trabaja autores o temas de 23 nacionalidades distintas a Colombia, lo que da cuenta de su espíritu y formación cosmopolita, teniendo en cuenta que buena parte de su obra se produce antes del acceso a Internet.

Venezuela y Colombia, Prensa, Radio y Televisión

El archivo electrónico de textos en prosa escritos por Maruja Vieira permite reconstruir una parte de su recorrido vital como periodista. Maruja Vieira nació en 1922 en Manizales en el hogar conformado por Joaquín Vieira, Mercedes White y su único hijo hasta entonces, Gilberto, quien en ese momento tenía ya 12 años y más adelante se convertiría en el presidente del Partido Comunista en Colombia, durante medio siglo. En 1932 la familia se trasladó a vivir en Bogotá y a los 16 años Maruja se retiró del colegio y empezó a trabajar como secretaria. Desempeñando ese rol, en 1946 se animó a enviar algunos poemas a las *Lecturas Dominicales* de *El Tiempo*, y las primeras publicaciones la estimularon para seguir escribiendo y enviando poesías, hasta que en 1947 publicó “Campanario de lluvia”, su primer poemario.

Al tiempo que publicaba poemas empezó también a escribir breves piezas periodísticas y publicó “una que otra cosita en el *Diario popular*, un periódico que era de mi hermano Gilberto y salía en Bogotá” (Ángel Echeverri, 2012). Ese interés por la prosa periodística, así como sus amistades del café El Automático la motivaron a afiliarse en 1948 como socia del Círculo de Periodistas de Bogotá, fundado en 1945. Hacían parte del

CPB amigos suyos como Eduardo Zalamea Borda, Ismael Enrique Arenas y José Salgar. Muchas décadas más tarde, luego del suicidio de María Mercedes Carranza en 2003, Maruja Vieira, ya como miembro honorario del CPB, fue invitada a leer unas palabras en honor a la poeta (Vieira, Un minuto de silencio en el CPB, 2003), que comienzan diciendo “María Mercedes Carranza fue periodista como nosotros”, en una ratificación de la importancia que tiene el rol periodístico en la identidad que Maruja Vieira le da a su obra como escritora.

Luego de la violencia desatada con El Bogotazo, y en particular a raíz de la persecución a algunos de sus contertulios de El Automático, Maruja Vieira se radicó en Venezuela a partir de 1950 y es allí en donde despegó su faceta periodística, a la que en esos años se dedica de tiempo completo.

Su amiga, la conocida periodista Elvira Mendoza, le había sugerido trasladarse a Caracas donde su padre, el exministro liberal Plinio Mendoza Neira, trabajaba exitosamente como editor y publicista. Al llegar al aeropuerto de la capital venezolana, Maruja fue recibida por Antonia Palacios, una conocida novelista con quien se escribía desde años atrás, quien se hizo acompañar por el escritor cubano Alejo Carpentier, de quien la colombiana sería amiga predilecta (Díaz Granados, 2014, pág. 37).

En Venezuela se vincula a la Radiodifusora Nacional de Venezuela en donde produce programas culturales sobre Colombia, en donde aprovechó el talento que había desarrollado como declamadora, cuando recitaba poesía ante sus padres, su hermano y su abuela.

Maruja Vieira se integró rápidamente al círculo intelectual de periodistas y políticos de Caracas. Se hizo amiga de periodistas como Aquiles Nazoa, Eduardo Carreño y Miguel Otero Silva, entre otros, y era invitada frecuente a las tertulias de la Asociación Venezolana de Periodistas. Paralelo a su trabajo en la Radiodifusora Nacional de Venezuela, colaboró con publicaciones para *El Nacional*, *El Universal* y *El Heraldo de Caracas*, así como para *El Espectador* de Bogotá, al tiempo que oficiaba como corresponsal de *Semana* en Caracas, desde donde informó sobre el magnicidio del general Carlos Delgado Chalbaud, el presidente venezolano asesinado el 13 de noviembre de 1950.

En 1953 regresa a Colombia y en el 54 vuelve a Venezuela a trabajar en la televisión de ese país, al lado del director de cine Román Chalbaud y el dramaturgo español Alberto de Paz y Mateos:

... la llamaron sus antiguos compañeros de la radio venezolana y la invitaron a trabajar en la naciente televisión de ese país. Entre los amigos que la llamaron estaba el conocido productor Román Chalbaud con quien montó una serie documental (con libretos escritos por Maruja) sobre la escritora Teresa de la Parra. (Díaz Granados, 2014, pág. 37)

En Caracas se convierte en la primera presentadora colombiana en la Radio Televisión de Venezuela. La primera emisión de la televisión venezolana fue el 22 de noviembre de 1952, es decir, año y medio antes de que se encendiera la televisión en Colombia, y las crónicas que Maruja Vieira envió desde Venezuela sobre sus experiencias en la televisión fueron publicadas en *El Espectador* y resultaron útiles para el proceso de invención de la televisión colombiana.

Aunque en el libro “Creación y creencia”, sobre la vida y obra de Maruja Vieira, publicado por el Ministerio de Cultura, se indica que la Columna de humo empezó a aparecer en *El Espectador* en 1947 (Díaz Granados, 2014, pág. 94). La propia autora fija esa fecha varios años más adelante, hacia 1955, cuando regresó de nuevo a vivir en Colombia, como lo recordó ella misma en “La última columna de humo” (Vieira, La última columna de humo, 1981), un texto escrito a raíz de la muerte de Gabriel Cano Villegas, director de *El Espectador*, ocurrida el 22 de febrero de 1981:

Fue en 1950, don Gabriel. Desde entonces y hasta 1955 yo venía, iba y volvía de Venezuela. Cuando llegaba a Bogotá, mi primera visita era para usted, en su alto mirador de la Avenida Jiménez de Quesada. Muchas veces me invitó a su refugio cordial, iluminado por la presencia amable de su compañera de toda la vida. En 1954 *El Espectador* publicaba mis crónicas sobre la televisión de Venezuela y los innumerables sustos y aventuras que allí me sucedían. Usted—me siento orgulloso al recordarlo—la salababay se iría de mis locuras.

Pero yo quería tener también una columna lírica, romántica, poética. Fui a proponérsela y usted aceptó, don Gabriel. Pero yo no sabía qué nombre darle. Entonces se quedó mirándome, con esos brillantes ojillos pícaros, por donde se asomaba el mago Merlín al siglo XX. Esbozó su sonrisa leve, apenas insinuada en las comisuras de su fina boca. Yo fumaba mucho en aquel tiempo y tenía, por supuesto, un cigarrillo encendido en la mano. “Creo—me dijo usted, maestro inolvidable—que una columna tuya tiene que ser de humo...”.

Así nació mi Columna de Humo, que publicó *El Espectador* durante mucho tiempo. Más tarde, amortiguado el fuego por los huracanes que azotaron mi vida, renació con el mismo nombre en *El País de Cali*. Pero hace tres años volvió a morir y esta es la última, para usted don Gabriel Cano, maestro querido, amigo inolvidable.

Al llegar de Venezuela Maruja Vieira se radicó en Popayán, y fruto de su corta estancia en esa ciudad publicó algunas crónicas literarias sobre la capital del Cauca, sus lugares y sus personajes, que luego compiló en “Ciudad remanso”, su único libro de prosa, publicado por la Universidad del Cauca en 1956. En *La Voz del Río Cauca*, de Popayán, empezó a producir el programa “Mundo Cultural”, espacio radial que la consolidó como periodista cultural. Al trasladarse a Cali en 1956 el programa se siguió emitiendo desde esa ciudad y se mantuvo al aire durante más de 20 años, hasta que fijó su residencia definitiva en Bogotá, en 1977.

—Durante veinte años tuve un programa radial llamado Mundo Cultural, en Cali, que se transmitía todos los domingos a la nueve de la mañana, donde leía poemas de mis autores predilectos y promocionaba la poesía de todos los tiempos. Una vez un hombre desconocido me detuvo en la calle y me dijo: —Gracias a usted, aprendí a amar la poesía. (Díaz Granados, 2014, pág. 75)

“Mundo Cultural” nació durante la dictadura de Gustavo Rojas Pinilla, de la que Maruja Vieira era opositora, así como su hermano Gilberto Vieira, presidente del Partido Comunista. El espacio radial tuvo un comienzo tortuoso y no escapó a la censura de prensa, tan común en esos años, como ella misma lo escribió en una “Columna de humo” titulada Las cartas de Nieto Caballero (Vieira, Las cartas de Nieto Caballero):

Yo había iniciado “Mundo Cultural” en La Voz del Cauca de Popayán y lo trasladé en Cali a una emisora de RCN, cuyo nombre he olvidado. Mi trabajo en KLM me daba material para mi programa, que se transmitía los domingos y se llamaba “Viajes Imaginarios”.

Un domingo, sorpresivamente, el programa no se transmitió. Cuando llamé para saber qué había sucedido, me contestaron muy secamente que era necesario que fuera el lunes, porque necesitaban entregarme algo.

Ese algo era una citación para que compareciera inmediatamente ante el jefe del SIC de Cali. Estaba acusada de subvertir el orden público (claro, con ese apellido).

Pero no era esta vez por el apellido. El oficial que me recibió me hizo saber que la acusación era grave, no me dijo que podía ir a la cárcel, pero sí puso cara de circunstancias. Le pregunté de qué se me acusaba y me contestó: “Señorita, usted está repartiendo en Cali las cartas del señor Luis Eduardo Nieto Caballero, donde se ataca al gobierno y a la persona del General Gustavo Rojas Pinilla”.

“Sí – le contesté – como lo está haciendo mucha gente en Cali... Luis Eduardo Nieto Caballero es una gloria del periodismo colombiano y las cartas están muy bien escritas. Por eso las reparto.”

Todo con voz de gatito bueno... El ángel de mi guarda batió sus alas blancas y la expresión del oficial cambió un poco. “¿Me promete, ya que es la primera vez que la veo por aquí, que no va a seguir repartiéndolas?”

Claro que dije que no, que nunca, que cómo se le ocurría; que yo podía mostrarle una foto en la que estaba bailando en el Club Manizales con mi General... (cierto, la foto existía y había sido verdad). Me firmó un papel que para KLM no era necesario y para la emisora fue inútil. Me suspendieron de inmediato. Se me olvidaron el nombre de la emisora y el del gerente. Ni falta que hizo, porque Eduardo Rueda Santos me llevó inmediatamente para la Voz del Río Cauca.

En Cali, Maruja Vieira también colaboró en Radio Sutatenza y en el periódico *El País*, en donde incluso llegó a tener una columna diaria titulada “El País Cultural”. En 1977 se radicó en Bogotá y a partir de 1978 fue editora cultural de la revista *Guión*. También escribió para la *Revista Aces* y en *El Siglo* (hoy *El Nuevo Siglo*) tuvo una columna permanente de crítica teatral en “Siglorama”, la sección en la que además escribía sobre la agenda cultural de Bogotá. Todas estas vinculaciones a medios de comunicación los alternó con trabajos como relacionista pública y jefe de comunicaciones en entidades como Colcultura o el Sena, entre otros.

Creo que yo nací periodista, es lo que más me ha interesado en la vida. Lógicamente no lo podía ejercer públicamente cuando estaba trabajando en otras cosas como la Texas Petroleum Company o J. Glottmann. Pero cuando resolví irme, ya no seguí trabajando en cargos fijos, comencé a colaborar en periodismo cultural en *El Espectador* y en *El Tiempo*. También con *El Herald*, *El Nacional* y *El Universal* de Venezuela. Y curiosamente, la última cátedra que ejercí fue la de periodismo cultural, en la Universidad Central, a la que adoro. Isaías Peña me sucedió, cuando me

tocó retirarme, pues tenía que ir de noche (...) Todos los días leo El Tiempo y El Espectador y creo que han perdido en el aspecto cultural. ¿Tú sabes que en El Tiempo me publicaron por primera vez mis poemas? En ese momento, el suplemento cultural lo manejaba un español llamado Baltasar Miró. Él decidió que yo debería publicarlos allí. Y yo me dije: “¿Qué dirán con este apellido?”, porque esa sí fue una parte dura, no fue por ser mujer. (Restrepo S. , 2014, pág. 104)

Columna de Humo

La “Columna de humo” fue el espacio de periodismo escrito más importante de Maruja Vieira, ya que la puso en contacto cotidiano con periodistas como Gabriel Cano y José Salgar y le dio visibilidad nacional a través de *El Espectador*. La “Columna de humo” consistió en notas ligeras, reseñas literarias y comentarios culturales que aparecieron semanalmente, durante “mucho tiempo” en *El Espectador* y luego en *El País* de Cali, en donde publicó hasta 1977, cuando Maruja Vieira se radicó definitivamente en Bogotá.

No es claro cuándo dejó de circular la “Columna de humo” en *El Espectador*. En caso de que hubiese circulado semanalmente de manera ininterrumpida entre 1955 y 1977 habrían sido más de mil columnas. En la página web www.marujavieira.com solo hay cinco y en el archivo digital donado a la Universidad de Caldas se pueden identificar otras más, para un total de 18 columnas disponibles² que están marcadas inequívocamente como “Columnas de humo”. Teniendo en cuenta que el libro “Ciudad Remanso”, publicado en 1956, consistió en una compilación de crónicas publicadas en prensa, se pueden entonces agregar a este corpus otros dos textos³ disponibles en el archivo digital de la Universidad de Caldas. Sin embargo, dado que estos textos guardan similitudes en términos de extensión con al menos otros 150 de los 221 títulos digitales donados por la autora a la Universidad de Caldas, es posible entonces sacar algunas conclusiones preliminares sobre las características de la producción periodística en prensa de Maruja Vieira.

Brevedad: En “La última columna de humo” Maruja Vieira escribió que aprendió de Gabriel Cano Villegas “a escribir corto” y ese es sin duda uno de los principales rasgos de su producción periodística. El promedio de extensión de las 20 columnas de humo disponibles en el archivo digital es de 2.442 caracteres con espacios, es decir, artículos de 400 palabras o cinco párrafos: menos de una cuartilla.

Maruja Vieira no desperdicia espacio ni lenguaje en adornos que se aparten del interés informativo del texto, y este rasgo evidencia un trabajo riguroso de edición orientado a la economía del lenguaje. Cada línea, incluso las de vuelo lírico en prosa, contiene datos precisos que enriquecen el texto. Los títulos suelen ser informativos, entre 2 y 5 palabras, y por lo general incluyen el nombre del autor o la obra reseñada, o del lugar o la persona a evocar. Son títulos que ubican al lector en el tema, sin mayor ambigüedad y en general son títulos escuetos. Las reseñas literarias suelen incluir datos biobibliográficos precisos del autor y de la obra, con una clara intención informativa y de sistematización de la información disponible en una época previa al auge de internet.

2 Los 18 títulos de las columnas de humo disponibles en el archivo digital de Maruja Vieira en la Universidad de Caldas son: “Matilde Espinosa “Los ríos han crecido””, “Memoria de Claudina Múnera”, “Rosas y poesía de Bulgaria”, “La cruz de Lorena”, “La abuelita Rita”, “Las cartas de Nieto Caballero”, “El Cable”, “El incendio”, “Un pintor mexicano”, “Sopetrán”, “Tarde de lluvia en Belalcázar” (que hace parte del libro Ciudad remanso), “Carta sin dirección a Tristán Klingsor”, “Manizales ciudad nuestra” y “Una iglesia en penumbra”.

3 Estas dos publicaciones son “El anillo de María Teresa” y “Verano en Popayán”. La crónica Réquiem por una casa generosa, disponible en el archivo digital, fue escrita después del terremoto de 1983 y fue incorporada en una edición posterior de Ciudad remanso.

Temas: Las columnas de Maruja Vieira se pueden clasificar preliminarmente en dos grandes bloques temáticos: por un lado están las reseñas literarias, que componen la mayoría del corpus, y por otro lado están las columnas sobre temas generales, algunas de las cuales encajan dentro de lo que se conoce como “notas ligeras”.

Las reseñas literarias son principalmente de libros de poesía y en ellas suelen aparecer datos biográficos del autor, datos sobre los títulos previamente publicados, algún comentario de carácter crítico (por lo general elogioso o celebratorio) y esto se intercala con algunos versos del autor a comentar. Así, por citar solo un ejemplo entre muchos, es la reseña “Matilde Espinosa ‘Los ríos han crecido’”, un texto de seis párrafos que incluye dos extractos del primer poemario de Matilde Espinosa, publicado en 1955. Al final de esta pieza se indica: “‘Columna de Humo’ escrita en 1955 y publicada en *El Espectador* de Bogotá y *El Nacional* de Caracas”, lo cual evidencia que algunos de estos textos semanales se publicaban de manera simultánea en Colombia y Venezuela.

El archivo digital de los textos en prosa de Maruja Vieira incluye reseñas breves sobre autores tan variados como Meira Delmar, María Gómez Lara, Mariela del Nilo, Mónica Saad, Carlos Martín, José Pedroni, Eduardo Gómez, Gloria Cepeda Vargas, Teresa de la Parra, Gabriela Mistral, Oscar Echeverri Mejía, Juana de Ibarborou y Alfonsina Storni, entre muchos otros. En algunos casos el texto se ocupa de un libro específico, pero en otros (a veces con ocasión de la muerte o el aniversario de la muerte del autor) el texto tiende a ser un ensayo más completo, con vocación totalizadora sobre la vida y obra del escritor.

Con relación a las columnas sobre temas generales, vale recordar que tan solo unos pocos años antes de que Maruja Vieira empezara a publicar su Columna de humo en *El Espectador*, Gabriel García Márquez había comenzado su carrera periodística estrenándose como columnista en *El Universal* de Cartagena en 1948, en una época en la que el censor de prensa era una figura cotidiana dentro de las salas de redacción (Villegas Bote-ro, *Lo animal y lo femenino en los primeros 10 textos periodísticos de Gabriel García Márquez: la semilla del nobel*, 2020). Esas primeras columnas de García Márquez suelen hablar de temas cotidianos o de novedades que llegan a través de los cables de prensa y que él aborda con un extrañamiento del lenguaje que desde el comienzo puede describirse como “garciamarquiano”. En el caso de Maruja Vieira, la actualidad no hace parte de su agenda temática pero sí el asombro ante la cotidianidad. Además, los asuntos generales suelen ser narrados desde un ángulo intimista y es frecuente la alusión a personajes o asuntos públicos desde la anécdota personal.

Así, por ejemplo, escribe sobre el muralista mexicano David Alfaro Siqueiros a partir del recuerdo de una visita a Colombia, en la que Maruja Vieira estuvo encargada de acompañar a su esposa Angélica Arenal y a su pequeña hija; escribe sobre la pintora Lucy Tejada, recordando la tarde de su boda, en la que Maruja Vieira actuó como madrina; y para hablar de la Liberación de París, en la II Guerra Mundial, recuerda las visitas que hacía a la Iglesia de las Angustias, en Bogotá, para orar por Francia ocupada.

Una de esas notas intimistas fue “¿Cuándo te casas?” (Vieira, *¿Cuándo te casas?*, 1952) una crónica escrita desde Caracas y publicada en *Dominical*, de *El Espectador* en 1952, antes de consolidar el espacio semanal de la “Columna de humo”. Se trata de un texto feminista, sin utilizar explícitamente ese término, que sigue teniendo plena vigencia y que comienza así:

Cuando cumplí los veintisiete años y, desde entonces con frecuencia creciente, hasta convertirse en gota de agua que horada la piedra, estoy oyendo la pregunta consabida y ritual:

¿Cuándo te casas?

A veces la respuesta que acudía a mis labios sinceros era:

¡Pero si no tengo novio!

Y venía el argumento contundente:

¿Cómo me vas a hacer creer que una chica como tú (aquí una enumeración de atributos físicos y mentales que callo por modestia) no tenga novio? Eso no es cierto. Tú tienes que tener un amor en alguna parte. Cuenta...cuenta...

Y por cortesía había que inventar un novio.

Este divertido y agudo texto motivó una respuesta de Gabriel García Márquez en su columna Día a Día, de *El Espectador*; en la que luego de tres párrafos remata con éste:

Casarse con una escritora de prestigio- piensan tontamente los hombres solteros- es sin duda un honor, pero un honor demasiado estrepitoso y apabullantes para quienes consideran que ya es suficiente peligro para sus complejos, el hecho de casarse con alguien que sepa mejor que ellos cómo se remiendan las medias (García Márquez, 2015, pág. 738).

Series: El nombre de los archivos o el uso de antetítulos o subtítulos en los textos permite identificar algunos nombres comunes que funcionan como series de columnas para agrupar piezas con un mismo enfoque o diseño escritural.

Así, existen por ejemplo varias columnas rotuladas como “Recuerdo de hoy” o “El recuerdo de hoy”, en las que Maruja Vieira escribe a partir de la evocación de un suceso remoto, bien sea de su infancia o su adolescencia. A esta serie pertenecen columnas como “La abuelita Rita”, sobre su abuela materna Rita Uribe; “El libro”, sobre los libros de su infancia y con los que se aficionó a leer; “El cable”, sobre el cable aéreo de Manizales; “El incendio”, sobre el incendio de 1926 que consumió la Catedral de Manizales; o “La cruz de Lorena”, sobre la liberación de París.

Otra serie de columnas aparecen marcadas como “Diálogos con la poesía” y consisten en un interesante ejercicio de escritura, en el que Matilde Vieira toma un poema como pretexto para referirse a un tema o personaje. Así, en “Recuerdo poético de María Estuardo”, escribe sobre la historia de la Reina de Escocia a partir de unos versos de Anatole France, Premio Nobel de Literatura en 1921; en “La muerte de Lincoln” explica cómo los versos de Walt Whitman ¡Oh capitán, mi capitán! tienen su origen en el asesinato de Abraham Lincoln; en “Rosas y poesía de Bulgaria”, escribe sobre ese país y sus flores para celebrar los 50 años de “La Eterna y la Sagrada”, un poemario publicado por Elizaveta Bagriana; y en otra columna escribe sobre Sopetrán para recordar al poeta Porfirio Barba-Jacob.

El ángulo femenino: Otra característica recurrente de los textos de Maruja Vieira es la presencia femenina, que se da por descontada en las reseñas sobre autoras como Dora Castellanos, Elisa Mújica, Dulce Marúa Loynaz, Flor Romero, Gilma de los Ríos, Emilia Ayarza, Carmelina Soto, Laura Victoria, Matilde Espinosa y muchas otras, pero que aparece también en textos en los que el protagonista principal es un hombre.

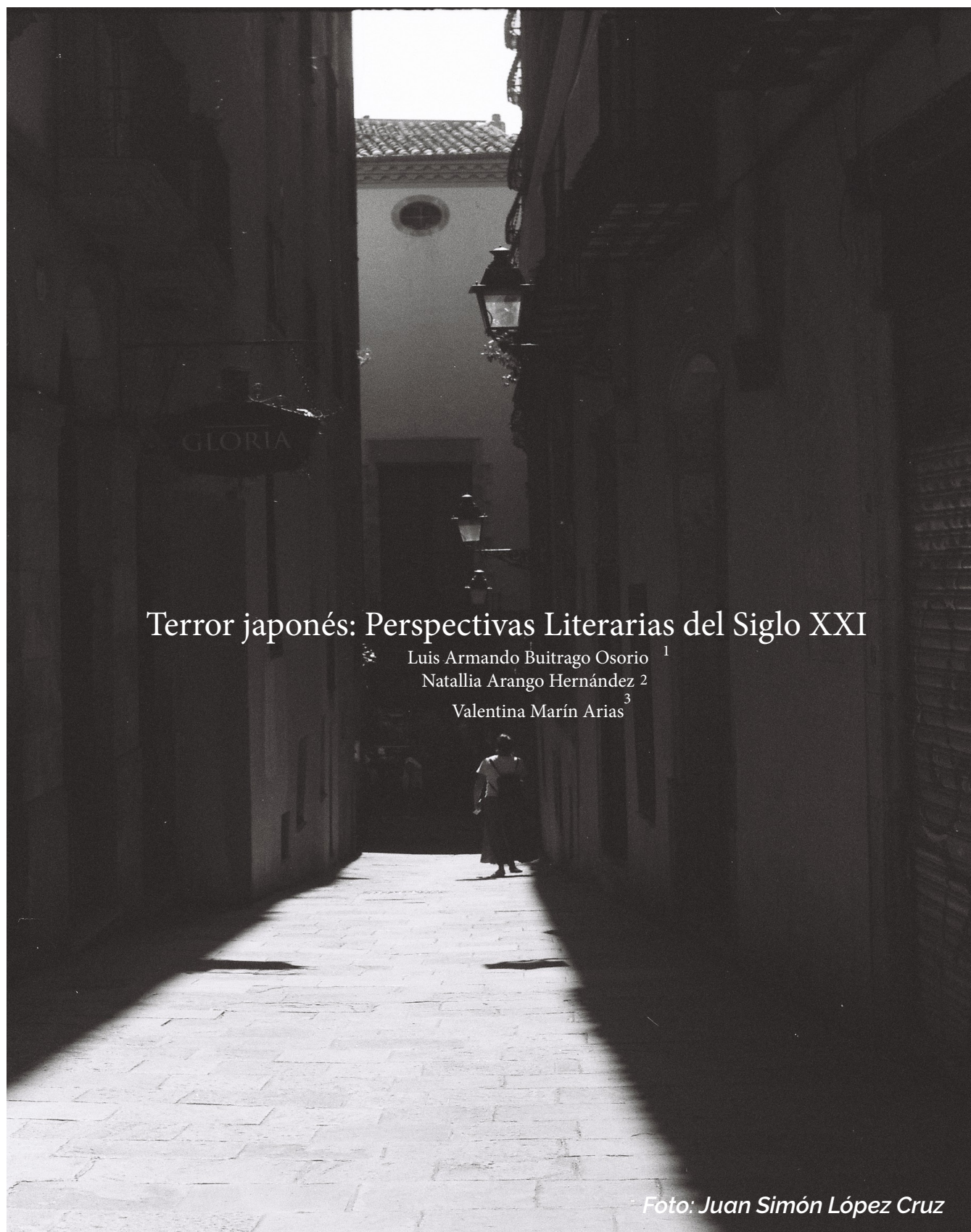
Así, cuando escribe sobre Rubén Darío, Maruja Vieira se centra en su compañera Francisca Sánchez, y lo mismo hace cuando aborda la historia de Juan Ramón Jiménez a través de la figura de Zenobia Camprubí. En “El anillo de María Teresa”, uno de los textos incluidos en *Ciudad remanso*, Maruja Vieira escribe sobre Bolívar a partir del anillo de bodas de su esposa María Teresa Toro y Alayza. Su ensayo sobre José Asunción Silva profundiza en la historia de su hermana Elvira, y en vez de escribir sobre Pablo Neruda, el chileno que le recomendó cambiar su nombre de María por el de Maruja, la poeta se detiene en la figura de Delia del Carril, una de sus esposas.

Algunas Conclusiones

La obra poética de Maruja Vieira es ampliamente conocida y ha sido objeto de compilaciones, antologías y estudios críticos. No obstante, su prolífica obra periodística está aún por investigar. Los archivos digitales disponibles permiten acercarse a su obra en prensa, que consiste en columnas, reseñas y notas ligeras, publicadas en medios de Caracas como *El Nacional*, *El Universal* y *El Herald*o, y en medios colombianos como *El Espectador*, *El País*, *El Siglo* y *la Revista Aces*, entre otros. Por su duración en el tiempo y el alcance que tuvo entre los lectores, la “Columna de humo” que publicó semanalmente en *El Espectador* ofrece un buen punto de partida para analizar intereses temáticos y rasgos estilísticos de su obra periodística. Un segundo enfoque consiste en continuar el trabajo propuesto por Edda Cavarico para identificar la huella periodística en la obra poética de Maruja Vieira, y una tercera posibilidad es la del análisis comparativo de los textos que reposan en el archivo digital y que son variaciones o reescrituras de un mismo artículo, y que pueden ser útiles para comprender los procesos de autoedición de la escritora.

Referencias

- Almonacid Velosa, E. (2018). *Emilia Pardo Umaña y el sexto sentido del periodismo literario*. Bogotá: Trabajo final de Maestría, Universidad Nacional de Colombia.
- Alzate, C. (2022). Prólogo. En S. Acosta de Samper, & M. León (Ed.), *Una holandesa en América* (Vol. 2, pág. 288). Bogotá, Colombia: Biblioteca de Escritoras Colombianas, Ministerio de Cultura.
- Ángel Echeverri, G. (14 de Octubre de 2012). Maruja Vieira: «soy una periodista cultural». *Papel Salmón, de La Patria*, págs. 4-5. https://issuu.com/lapatia/docs/papel_salmon_oct_14_-2012/3
- Cavarico, E. (2013). Maruja-Periodista. La tertulia “Tienes la palabra”. Obtenido de <http://www.aveviajera.org/site-buildercontent/sitebuilderfiles/MARUJAPERIODISTA.pdf>
- Díaz Granados, J. (2014). *Maruja Vieira. Creación y creencia*. Bogotá, Colombia: Ministerio de Cultura. <https://www.mincultura.gov.co/planes-y-programas/programas/programa-nacional-estimulos/publicaciones/Documents/MARUJA%20WEB.pdf>
- Flórez, L., & Pérez, P. (2018). Introducción. En E. Pardo Umaña, L. Florez, & P. Pérez (Edits.), *Crónicas de una mujer de 1,49. Antología periodística*. (pág. 336). Bogotá, Colombia: Fondo de Cultura Económica.
- Garavito, F. (04 de Julio de 2007). El alimento de cada día. Estados Unidos.
- García Márquez, G. (2015). La importancia de llamarse Maruja. En G. García Márquez, *Entre Cachacos. Obra periodística 2. 1954-1955*. (pág. 832). Bogotá: Penguin Random House. <https://www.marujavieira.com/obra/cronicas/116-cuando-te-casas-garcia-marquez-le-responde-a-maruja>
- Quintana, P. (2022). *El camino de las escritoras en Colombia* (Vol. Nota editorial). Bogotá, Colombia: Biblioteca de Escritoras Colombianas, Ministerio de Cultura.
- Restrepo S., C. (2014). Entrevista. Conversaciones con Maruja Vieira. En J. Díaz Granados, *Maruja Vieira. Creación y Creencia* (pág. 107). Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Samper Pizano, D. (2001). *Antología de grandes reportajes colombianos*. Bogotá, Colombia: Aguilar.
- Vallejo Mejía, M. (2022). Prólogo. En E. Pardo Umaña, & N. Mejía Echeverri (Ed.), *Autobiografía de una uña* (Vol. 5, pág. 151). Bogotá, Colombia: Biblioteca de Escritoras Colombianas, Ministerio de Cultura.
- Vieira, M. (1952). ¿Cuándo te casas? *Dominical, de El Espectador*. <https://www.marujavieira.com/obra/cronicas/115-cuando-te-casas-i>
- Vieira, M. (1981). La última columna de humo.
- Vieira, M. (2003). Un minuto de silencio en el CPB.
- Vieira, M. (s.f.). Las cartas de Nieto Caballero.
- Vieira, M. (s.f.). Las tertulias del siglo XX.
- Villegas Botero, A. (15 de diciembre de 2020). Lo animal y lo femenino en los primeros 10 textos periodísticos de Gabriel García Márquez: la semilla del nobel. *Comunicación*(43), 50-69. <https://doi.org/10.18566/comunica.n43.a04>
- Villegas Botero, A. (2021). Prólogo. En M. Vieira, & C. Charry Noriega (Ed.), *El nombre de antes* (Vol. 10, pág. 108). Bogotá, Colombia: Biblioteca de Escritoras Colombianas, Ministerio de Cultura.



Terror japonés: Perspectivas Literarias del Siglo XXI

Luis Armando Buitrago Osorio ¹

Natallia Arango Hernández ²

Valentina Marín Arias ³

Foto: Juan Simón López Cruz

Terror japonés: Perspectivas Literarias del Siglo XXI

Luis Armando Buitrago Osorio¹

Natalia Arango Hernández²

Valentina Marín Arias³

Resumen

Este artículo pretende mostrar las principales características del género del terror en Japón para, a través de un proceso de comparación con el mismo género en Occidente, visibilizar las similitudes y diferencias que existen en el mismo género en hemisferios diferentes. Igualmente, se analizan las principales influencias académicas y culturales que han tenido los mayores exponentes de este género en Japón. Así, lo que se evidenciará es un trabajo donde, a través de la lectura diligente de algunas obras del género del terror en Japón, se han logrado marcar algunas pautas que serán útiles para el estudio de la literatura japonesa, y para el estudio de la literatura de terror más adelante. Así como un análisis de cómo se ve reflejada la tradición y la cultura del país del sol naciente, en sus escritos y representaciones artísticas.

Palabras clave: literatura japonesa, terror japonés, horror corporal, estética, psicología.

Japanese Horror : 21st Century Literary Perspectives

Abstract

This article aims to show, through a process of comparison with the West, the main characteristics of the horror genre in Japan and the similarities and differences that exist between both hemispheres. Likewise, it analyzes the main academic and cultural influences on the greatest exponents of this genre in Japan. This work presents, through the reading of some of the novels that represent the horror genre in Japan, some useful guidelines for the study of Japanese literature and, more specifically, the horror literature. Also, this article shows an analysis of how Japanese tradition and culture are reflected in their writings and artistic representations.

Keywords: Japanese literature, Japanese horror, body horror, esthetics, psychology.

¹ Licenciado en Lenguas Modernas de la Universidad de Caldas. Magíster en Filosofía del Lenguaje de la Universidad de Caldas. Docente coordinador del grupo de investigación *Litterae*. Adscrito, en calidad de docente, al departamento de Lingüística y Literatura de la Universidad de Caldas. Correo electrónico: luis.buitrago@ucaldas.edu.co

² Licenciada en Lenguas Modernas de la Universidad de Caldas. Miembro del grupo de investigación *Litterae*. Correo electrónico: natalia289805@gmail.com

³ Estudiante de Licenciatura en Lenguas Modernas de la Universidad de Caldas. Estudiante en formación del grupo de investigación *Litterae*. Correo electrónico: valentina.221824493@ucaldas.edu.co

El Terror como Género Literario

El terror ha estado acompañando al ser humano desde los comienzos mismos de su existencia consciente, si pudiéramos datar con fecha exacta uno, pero dado que el período histórico más largo de la humanidad es precisamente la prehistoria, se podría afirmar que el terror es anterior a la historia humana, pues es una sensación constante de peligro y de indefensión del ser frente a las circunstancias que lo amenazan, siendo estas de naturaleza humana, divina o circunstancial. Esto es evidente cuando se piensa al ser humano de la prehistoria como uno nómada, que tuvo que sufrir constantemente las inclemencias del hambre, del clima, de tener que buscar dónde pasar la noche o regresar a salvo a su morada, de ser perseguido por depredadores e incluso, de la persecución de otros seres humanos por razones de territorio o liderazgo de su grupo. Es por ello que Ligotti (2016) afirma que “también se puede catalogar al terror como una de las sensaciones primarias del ser humano” (p. 5).

Es por esta misma característica que el terror también se manifestó de manera escrita en una época muy temprana de la historia humana. Las historias de fantasmas clásicas del siglo XVII y XIX no fueron las primeras, pues desde el período clásico, junto a la civilización romana, se tienen evidencias de historias de fantasmas de personas que, tras fallecer violenta o injustamente, regresaban a atormentar a sus familiares, como es el caso que relata Plinio el joven en sus cartas, sobre una casa encantada en Atenas, llena de espectros, y que Atenodoro debe apaciguar⁴, donde también se habla de espíritus vengativos que se apoderaban de las personas cuando estas sufrían un ataque de ira. Estas características se mantendrán en el tiempo para inspirar historias de terror más contemporáneas, y siguen siendo fuente de inspiración para autores que han sabido revitalizar esta fórmula sin cambiarla del todo, como es el caso del terror filosófico de Thomas Ligotti, del que se ha hablado en un artículo anterior⁵. Uno de los aditivos a la fórmula que este autor ha sabido tratar, es el aspecto psicológico de los personajes que intervienen en sus obras, aspecto que se ha profundizado desde que Poe empieza a implementarlo en escritos como “El corazón delator” (1843), o “El cuervo” (1845) y que Ligotti lleva más allá en publicaciones como “La conspiración contra la especie humana” (2010).

Hay que empezar entonces con el aspecto del género que hizo que se renovara y que fuera más allá de los fantasmas de cementerio y maldiciones antiguas. Es imposible no comenzar, así, con publicaciones como “Frankenstein” (Shelley, 1818) o “El gran dios Pan” (Machen, 1894), cuyo desarrollo plantea a un protagonista que, más allá de un ser humano que teme y huye a los fantasmas, es en sí mismo un dilema ético, moral, científico y existencial. Estas nuevas miradas al género permitieron que él mismo se expandiera de las fronteras de lo sobrenatural a lo humano, pues dotaban a la criatura, objeto del miedo del lector, con las mismas cavilaciones y padecimientos con los que el ser humano lucha en el día a día, y dejó la puerta abierta para que Poe, por ejemplo, desplazara el objeto que produce miedo, de una criatura ajena a la existencia humana, al ser humano mismo y que será retomada por Lovecraft para convertirse en una especie de mezcla entre lo ajeno a la existencia humana y la humanidad (y que luego tomará Thomas Ligotti, para desplazar el objeto de miedo del ser humano a la existencia humana misma). El hecho de que autores como Shelley o Poe repensaran y replantearan las formas en las que asustar con sus escritos, y mostraran que, a pesar de que la tradición en el terror y el suspenso dictaran que había que temerle a lo sobrenatural e inexplicable, había cosas mucho más aterradoras y profundas en los pensamientos y acciones de los seres humanos. En sus motivaciones, finalidades y deseos, se escondía la maldad que por tanto tiempo había inspirado aquellas antiguas historias de fantasmas. En otras palabras, se reafirmó que a lo que había que temer, era al autor de estos escritos. Era al ser

4 Plinio el joven (61 -112 d.C.) a Lucio Licinio Sura (Cartas 7, 27).

5 En esta misma revista, bajo el título “El terror filosófico, perspectivas de la literatura del siglo XXI”.

humano mismo.

Es así como se establece un canon fuerte en Occidente del género del terror. Autores posteriores explorarían estas bases y ampliarían los alcances que el mismo tiene, y se encargarían de perpetuarlas, como el caso de Lovecraft y su horror cósmico, el género negro o policiaco y más recientemente, el terror filosófico del mencionado Tomas Ligotti. La clave para encontrar estas variantes fue desplazar el objeto en el que reside el terror, pero también, la forma en la que se cuenta la historia, y aquí no solo hay que tener en cuenta si la narración está en primera o tercera persona, sino la fidelidad con la que se cuentan los hechos, la riqueza de las descripciones y la crudeza de las acciones. Esta crudeza, que va más centrada hacia la sangre, las mutilaciones o los asesinatos explícitos en la narrativa, se recoge en Occidente, por ejemplo, dentro de lo que tan polémicamente se bautizó como *Splatterpunk*, una variante del horror que pertenece al también polémico género Gore, que no teme ahondar en esta clase de temas para provocar miedo (o náusea, como lo expresó Robert Bloch).

Esta suerte de realismo crudo, si se puede llamar así, permea tanto la literatura como el cine y la pintura, y representa otra de las facetas del terror en las que lo que asusta es el detalle con el que se muestran escenas fuertes, que pueden llegar a ser perturbadoras, pues rompen con el esquema común de las historias clásicas y canónicas. De ahí su popularidad tanto positiva como negativa, pues son comunes las discusiones hoy día sobre la carga artística de estas creaciones. Sin embargo, la apreciación de esta variante del horror parece ser bien diferente en Oriente y en lo que se entiende por terror allí, pues esta es una gran facción de lo que, en países orientales, y sobre todo en Japón, se ha pensado como terror, en una suerte de amalgama que se explicará más adelante. Es, por ello, motivo de atención el hecho de que estas historias de terror parecen tener finalidades diferentes tanto en Occidente como en Oriente, aunque debería ser así, puesto que ambos hemisferios se han desarrollado bajo estándares de pensamiento y cultura distintos. En este artículo se pretende explorar aquella faceta del terror en Japón, las características que lo diferencian del terror occidental, así como el desarrollo que ha tenido con el paso del tiempo, ya que, en nuestro hemisferio, la información sobre la evolución de este género en Oriente parece escasa, y la línea que lo diferencia de otras instancias de la literatura, sobre todo en países como Japón, es también difusa.

Para lograr lo anterior, se retomarán las obras de tres autores conocidos por el desarrollo del terror en su literatura, a saber, Ango Sakaguchi, Hideaki Sena y Kanae Minato. También se abordarán elementos que vinculan la manifestación literaria a los valores y tradiciones de Japón, y aquellos que presentan una marcada influencia del pensamiento de Occidente. Así, se analizarán aspectos relacionados a la configuración estética, la psicología y la fijación por lo corporal para manifestar el terror en sus obras.

La Estética de lo Crudo: el Horror Corporal o Body Horror

Se puede tomar como ejemplo de esta disonancia entre los esquemas narrativos del terror entre Oriente y Occidente, a una de las historias precursoras del actual terror en este país, “Parasite Eve” (1995), de Hideaki Sena. En ella, se nos cuentan tres historias que poco a poco van convergiendo en una sola, a través de un entramado que involucra la exclusión que sufre una estudiante de secundaria en su institución por haber recibido un trasplante de riñón; la pena que vive un científico que perdió a su esposa en un accidente automovilístico, y que fue la donante del riñón; y las ganas de su creación de laboratorio por sobrevivir a pesar de las limitaciones que se le impusieron, y que busca eliminar mediante su fusión con un huésped humano. Es una historia que mezcla con delicadeza el drama, el romance, la ciencia, el terror, el horror y el splatterpunk en cantidades suficientes para resaltar, incluso ahora, y convertirse en un referente de la literatura japonesa de terror contemporánea, y que para propósitos prácticos de este artículo, reúne una serie de características que vale la pena analizar a profundidad durante todo este recorrido, pues sus puntos fuertes son fuente de inspira-

ción para otras historias que también son populares en la literatura de terror japonesa y que son útiles para este escrito, dado que muestran un distanciamiento de la literatura de terror occidental en tanto parecen centrarse mucho en ellos.

Durante sus inicios, el género del terror contemplaba la posibilidad de que los fantasmas y seres sobrenaturales estuvieran definidos por unas características físicas como levitar, voces distorsionadas o ausencia de voz, color definido, como es el caso de la transparencia blanquecina de los fantasmas, idea que fue reforzada, además, por el cine. Pero no fue sino hasta el surgimiento del horror como variante del terror, que las características de los seres que se tomaban como objeto del miedo, empezar a cambiar a tal punto, de distanciarse de las características clásicas. Ya Lovecraft en escritos como “Herbert West: reanimador o en La sombra sobre Insmouth” dotaba a sus personajes con una apariencia cuando menos extraña, y en ocasiones, físicamente repulsiva. Una percepción que lograba gracias a que los dotaba con apariencias similares a los de los seres del mar profundo, con texturas gelatinosas, verdosas, escamosas o con olores de la misma naturaleza oceánica.

Lovecraft es también el responsable de la imagen del *zombie* que se adoptó en muchas otras publicaciones. Un ser no muerto, sin voluntad, cuyo propósito es devorar la vida para tratar de buscar lo que no tiene, y que se va descomponiendo con el tiempo. Este resurgir de los seres del cementerio, ya no como fantasmas sino como una existencia diferente, generó también el que se explorasen otras posibilidades del cuerpo en las historias de terror (y en otros géneros, como lo hizo Phillip K. Dick en novelas como “Dies Irae”). Con el paso del tiempo, se fue moldeando la idea del no muerto, a las narraciones más viscerales sobre amputaciones y asesinatos sangrientos. El nacimiento de subgéneros como el Splatterpunk en la literatura y del Gore en el cine, son muestras de la popularidad por la fijación en estos hechos crudos de la cultura occidental, reflejados en obras como “The walking dead”, “Saw”, etc. Son tres los aspectos fundamentales que inspiran al body horror japonés, en la historia reciente: La bomba atómica, el boom del anime y la influencia cultural de occidente. Ya que Japón fue especialmente sensible a este cambio. “Parasite Eve” es solo una de las muestras de esta forma de apreciación de lo crudo, pero se ve en otras novelas como “Confesiones”, de Kanae Minato, y en otro tipo de formatos como manga, (Chainsaw man), el cine (Akira Kurosawa), la pintura (Shintaro Kago) e incluso, el anime (Elfen Lied, Neon Genesis Evangelion, Another) y los videojuegos (Bayonetta, Lollipop Chainsaw). Eve, en la novela de Hideaki, se muestra en principio como una amalgama carnosa que, para poder reproducirse, necesita de su creador, por lo que, después de escapar de la cámara que servía como prisión, procede a abusar sexualmente de él, y el autor es realmente específico en la forma en la que este hecho sucede, pero también, de cómo se siente su creador a medida que todo avanza. Esto no es solo una consecuencia de la influencia occidental. Está en gran parte inspirado por la propia mitología japonesa, pues son clásicas las historias como la *Nure-onna*, o mujer serpiente, una serpiente gigante con cabeza de mujer y de cabello siempre mojado, que devora a los hombres infieles cerca de los ríos. La *Hone-onna*, el espectro esquelético de una mujer que se alimenta de la energía vital de los hombres, o de mujeres que se transforman en horribles demonios llamados *Hannya*.

Pero todos estos aspectos no pudieron condensarse en lo que hoy se conoce como el body horror japonés sino hasta pasados los hechos de la tragedia de la bomba atómica. Pues muchos de los seres de las historias de terror y horror posteriores, parecieran tomar inspiración de las deformidades causadas por la radiación a los sobrevivientes, como la misma Eve o los seres de las publicaciones de la popular Akira de Katsuhiro Otomo, sin mencionar obras como “Hadashi no Gen” de Keiji Nakazawa (1973), que relata la vida del autor como sobreviviente de la bomba, incluyendo escenas viscerales sobre la explosión en Hiroshima; todas estas obras también animadas a fines de los 80 para que fueran todavía más reconocidas fuera de su población objetivo. El boom del anime a partir de la década de los 80 y de los videojuegos a partir de la de los 90, también permitió que el horror corporal se manifestara con más intensidad como parte de las historias de terror en Japón. Por una parte, el anime que llega a Occidente comienza a mostrar historias cada vez más alejadas del

arco del héroe que se enfrenta a todo peligro para salir victorioso (como en el caso de Dragon Ball, la obra de Akira Toriyama), y se acercaban más a una atmósfera lúgubre, llenas de escenas terroríficas y sangrientas. Tal es el caso de obras como “Hellsing” (2001) y “Elfen Lied” (2004) y adaptaciones más recientes de clásicos del terror japonés, como “Another” (2012), que anima la historia homónima de Yukito Ayatsuji de 2009. Por otro lado, en el auge de los videojuegos, la misma “Parasite Eve” fue adaptada como un juego de acción para varias consolas de Sony, e historias originales posteriores mostrarían estar fuertemente influenciadas por estos conceptos, como en el caso del primer videojuego de “Resident Evil” en 1996 y de “Silent Hill” en 1999, juego que resume perfectamente la ideología del body horror japonés, pues está llena de seres antropomórficos, mezclados con elementos de tortura e inmersos en una atmósfera siniestra. Es, entonces, a través de una relación histórico-cultural, que el body horror ha venido formando parte de la literatura de terror japonesa, en una dinámica que parece alimentarse en retrospectiva, pues no es sólo la literatura la que alimenta a las obras en formatos audiovisuales de distintas índoles, sino que, estos formatos, como anime, videojuegos, manga y cine, alimentan también a la literatura de terror y horror, de modo que todos salen beneficiados en cuestión de nuevas producciones.

La Estética de lo Siniestro y lo Sencillo en Ango Sakaguchi

El aspecto estético del terror japonés es uno de los elementos que más llama la atención dentro de la literatura contemporánea de este género, pues se distancia en gran medida de la acartonada atmósfera de las ambientaciones de Occidente, para explorar aspectos poco usuales en nuestro hemisferio. Uno de sus más grandes ejemplos se encuentra en las obras del escritor japonés Ango Sakaguchi, que se caracterizan por cautivar al lector con un estilo tan oscuro como poético. Tanto sus ensayos como sus narrativas literarias representan una posición osada y compleja de la guerra, el poder, la belleza y la condición humana. De igual forma, su visión decadente del mundo, reflejada en su escritura, permitió vincularlo, junto a otros de sus contemporáneos, en el grupo *Buraiha*, denominado con frecuencia como una *escuela de la irresponsabilidad y la decadencia*. (p. 103). Este grupo de escritores, en el que figuran Sakunosuke Oda, Osamu Dazai y el propio Ango Sakaguchi, representaron en su literatura la destrucción física y moral del ser humano después de la Segunda Guerra Mundial. Así, Ryôtarô Kato (1954), en un artículo titulado “Modern Japanese Literature”, publicado por la Universidad de Oklahoma, precisa el carácter mordaz y provocador con el que estos autores se referían a una realidad fútil, vacía y desesperanzadora.

De esta manera, se puede evidenciar cómo la literatura de Sakaguchi cuestionó la tradición japonesa de la época, con sus valores y sus imaginarios, para incitar a sus lectores a reflexionar, entre otros temas, sobre la naturaleza oscura, pero profundamente humana que permea todas las dimensiones del ser. A pesar de este distanciamiento entre Sakaguchi y algunas costumbres japonesas, no puede referirse como un divorcio total, pues también es posible identificar diversos elementos que han caracterizado la literatura japonesa, como lo son, un lenguaje sencillo, una belleza simbólica y un estilo sutil.

Particularmente, “En el bosque, bajo los cerezos en flor” (Sakaguchi, 2013) es una obra que reúne tres cuentos y que se distingue por su sutileza, su gracia poética, su sencillez lingüística, y a la vez, por su ferocidad y complejidad. Así, se pretende realizar un análisis de las figuras presentes en los relatos, para caracterizar el terror de los mismos por su belleza siniestra y por su lenguaje sencillo. A partir de este propósito, se busca abordar, por un lado, aspectos como la delicadeza, la belleza y la sencillez reflejadas en los personajes femeninos, las formas, las ambientaciones y las imágenes orientales, que diferencian el terror de Sakaguchi del terror occidental, y, de igual forma, fenómenos como el Ero-guru para justificar el carácter disruptivo y grotesco de la obra, y que representan una ruptura con elementos de la tradición japonesa.

Lo Sencillo como Método

Una de las características fundamentales de la literatura de Japón es la particularidad de su belleza, concepto, que como lo afirma Donald Keene (2018), se encuentra presente en casi cualquier aspecto de la cultura japonesa. Este historiador refiere cuatro elementos que considera importantes para abordar la noción de belleza japonesa, a saber, la sugestión, la irregularidad, la sencillez y lo efímero. El propósito es identificar la manera como estos elementos se manifiestan en los relatos de Ango Sakaguchi para reconocer la influencia oriental en el terror fantástico del autor.

De esta suerte, la sugestión hace referencia a la especial atención a los principios y los finales de los acontecimientos. Donald Keene (2018) afirma que en Occidente no se consideran los inicios ni las terminaciones, pues no corresponden al clímax de los eventos. En cambio, en Oriente los principios y los finales estimulan la imaginación, pues insinúan lo que sigue y sugieren lo que fue (p. 12). Un ejemplo presentado por el autor refiere a los cerezos, que constituyen uno de los emblemas de la cultura japonesa. En el relato “En el bosque, bajo los cerezos en flor” es posible evidenciar la sugestión en el poder silencioso de este árbol. Así, se narra cómo en el momento en que los pétalos de los cerezos caen, una madre muere presa de la locura. Incluso, el protagonista, que es un sujeto cruel y sanguinario, describe: “Con la caída lenta y suave de los pétalos sentía cómo su alma se consumía y su vida se marchitaba” (Sakaguchi, 2013, p. 8).

Sobre la sencillez, se expone la tendencia a ésta por parte de los japoneses en los diferentes ámbitos de la vida humana (comida, mobiliarios, ceremonias). En lo que respecta a la literatura, desde las obras más clásicas hasta las más contemporáneas, es persistente una manifestación poética silenciosa, sutil y sencilla. La filosofía zen, que desde el siglo XII ha tocado profundamente la cultura japonesa, se expresa en la literatura oriental a través de narraciones inacabadas, espaciosas y sugerentes. El profesor Nobuaki Ushijima (2004) fundamenta esta tendencia de lo sencillo en lo que él denomina “el arte por la vida”. Ushijima argumenta que la cultura de Japón favorece las valoraciones cotidianas, vitales y emocionales, antes que las explicaciones racionales o metafísicas pues, a diferencia de Occidente, en Japón no se han elaborado grandes métodos filosóficos, con nociones lógicas para explicar los fenómenos del mundo, sino que su cosmovisión se encuentra concentrada en la literatura.

Los relatos de Sakaguchi no escapan de esta sencillez. El escritor utiliza un lenguaje directo con descripciones simples de los lugares y los personajes, y los diálogos se caracterizan por su brevedad y concisión. Aunque inserte componentes fantásticos para el desarrollo literario del terror, el autor se vale de imágenes cotidianas para la expresión de los problemas más complejos de la existencia humana. Los cerezos son un vehículo para posicionar sutilmente el problema de la soledad y la finitud; en “La princesa Yonaga y Mimio” (2013) una escultura terrorífica manifiesta la relación entre el amor, la belleza y el dolor; y en “El gran consejero Murasaki” (2013), posiblemente el cuento más mágico de los tres, una flauta es objeto de dolor, pena y locura. De igual suerte, los acontecimientos suceden en lugares cotidianos protagonizados por sujetos comunes (las montañas, el río, la capital, la cabaña, el lago, el campo, el carpintero, el ladrón, el maestro, entre otras figuras que sitúan al lector en escenarios de la tradición japonesa).

Finalmente, la característica de lo perecedero, en la inclinación estética japonesa, hace alusión a la constante búsqueda de la impermanencia y al hecho de otorgar valor a aquello que presenta signos de desgaste. En la historia occidental, en cambio, la noción del paso del tiempo genera angustia e incertidumbre, y la

fragilidad humana no se concibe generalmente como una condición necesaria de la belleza, como sí ocurre en la cultura japonesa. Precisamente, la fijación por parte de los japoneses hacia los cerezos reside en su amor por lo efímero, pues se trata de una flor que en general se marchita después de tres días de floración.

Así, el primer cuento de Sakaguchi inicia y finaliza con los cerezos como protagonista supremo. Al inicio, aparecen con una caracterización aterradora, y al final, como un misterio sobrecogedor: “En silencio e imperceptiblemente, los pétalos caían... Nadie sabe cuál es el secreto de las flores de cerezo de Suzuka. Quizá sea eso que algunos llaman «soledad». El hombre ya no tenía motivos para temerla. Él mismo era la soledad” (2013, p. 32). Posteriormente, se refiere a la desaparición de la mujer que se encontraba tendida en el suelo, y después a su desaparición propia. Luego, “Solo quedaron los pétalos y el frío vacío infinito” (2013, p. 32).

La anterior descripción corresponde a una manifestación increíblemente poética y simbólica de la finitud humana. No obstante, Sakaguchi, influenciado por sus inclinaciones decadentistas, no aborda este elemento como habitualmente se hace en la literatura japonesa, sino que lo presenta con aspectos siniestros y como un evento desafortunado desde el inicio: “Pero todo es una gran farsa ... la gente se reúne bajo los cerezos para emborracharse, vomitar y, finalmente, acabar peleándose bajo sus ramas en flor” (2013, p. 6). Aun así, las escenas en las que intervienen los cerezos evocan con sutileza el carácter efímero de la existencia humana. Su caída, al final, congenia armoniosamente con la desaparición de los personajes enterrados bajo los pétalos y con la atmósfera insoportablemente triste y solitaria que llena de pena a los personajes y al lector.

Entonces, se evidencia cómo la belleza en la literatura japonesa se encuentra profundamente relacionada con los elementos de la sencillez, lo perecedero y la sugestión. Aunque el autor introduce elementos fantásticos y siniestros en su literatura del terror, se puede identificar estas características que son propias de la literatura japonesa en la brevedad de sus diálogos, el uso de imágenes y espacios cotidianos, los silencios sutiles y los símbolos poéticos para la expresión de la existencia humana.

Lo Siniestro como Constante

La manifestación de lo terrorífico en los relatos de Sakaguchi también corresponde a una estética particular, que lo vincula a su cultura, pero que también es la muestra de una fuerte influencia de la tradición occidental. Así, se retoma el concepto de belleza japonés con sus propiedades para exponer una de las primeras características de la expresión del terror en el autor, a saber, que este se expresa mediante figuras delicadas, sutiles y aparentemente frágiles.

En las dos primeras historias, “En el bosque, bajo los cerezos en flor” y “La princesa Yogama y Nimio”, los personajes femeninos se describen como mujeres hermosas pero temibles, capaces de elevar sus acciones a un sadismo insospechado. En la tercera historia, “*El gran consejero Murasaki*”, el personaje femenino no se caracteriza por su encarnizamiento, pero la locura sigue siendo, como en las otras dos historias, el hilo conductor que es producto de la belleza de la mujer. Así, lo siniestro se expresa a través de protagonistas que encantan por su inagotable belleza. La primera mujer, caprichosa, interesada y terriblemente sanguinaria, experimenta un torrente de satisfacción al jugar con cabezas que le pedía a su amante cortar para ella, y que apilaba con místico cuidado. El segundo personaje femenino es una joven “de infantil rostro y sonrisa pura y transparente”, pero es, a la vez, despiadada, inescrupulosa e inhumana.

La manera cómo el autor armoniza los espacios, las figuras y las imágenes delicadas con la expresión

de lo siniestro, a través de eventos malignos y sangrientos, permite crear una atmósfera diferente a la que se crea en la literatura de terror occidental, pues en esta última generalmente existe una correspondencia entre la descripción macabra del suceso y una estética visualmente oscura y perversa. En la tradición occidental se ha planteado la relación existente entre lo feo, lo siniestro y lo abominable.

Específicamente, en la “Historia de la fealdad”, Eco (2007) realiza un estudio sobre la percepción de lo feo en la historia de Occidente. En su análisis se nombran relaciones de diversa índole, entre las que se encuentran la vinculación entre lo feo y el horror, la muerte, el infierno, el satanismo, los monstruos, lo obsceno, la decadencia, la enfermedad y el pecado, entre otros fenómenos asociados culturalmente a la fealdad. De igual modo, el filósofo italiano, Enrico Castelli (2007), en su libro “Lo demoníaco en el arte: su significado filosófico”, aborda diversas representaciones de lo demoníaco en el arte europeo entre el siglo XIV y XVII para ligar lo siniestro a una estética de desgarramiento, oculta y horrenda.

De esta forma, se expresa una propiedad que permite distinguir el terror de Sakaguchi del terror occidental. El autor relata con increíble naturalidad acontecimientos siniestros y sobrecogedores por medio de figuras hermosas, frágiles e inocentes. En Occidente, la ambientación terrorífica se encuentra plagada de criaturas infernales, de oscuridad, disparidad, caos, entre otras categorías que históricamente han estado sujetas a lo demoníaco y lo siniestro en la cultura occidental. Sin embargo, como ya se expuso, Ango Sakaguchi se caracteriza por sus inclinaciones decadentes. En sus manifiestos y ensayos, el escritor presenta críticas a los valores de la cultura japonesa, y en su literatura busca desarrollar elementos disruptivos que provocan al lector y a los imaginarios predominantes de la época. En este sentido, recibe una fuerte influencia occidental que le permite canalizar su personalidad rebelde y configurar un estilo propio de terror en sus relatos.

Particularmente, el autor desarrolla en sus historias lo que se conoce como *ero-guru*, esto es, un erotismo grotesco y absurdo, que surge como un movimiento artístico japonés en oposición a los valores tradicionales marcados por la censura de los temas tabú. El segundo, denominado en español *la literatura de la carne*, constituye una reivindicación ideológica del cuerpo y sus deseos. Ambos movimientos se encuentran profundamente conectados con los valores del Buraiha –decadentismo– a los que se encontraba inscrito Sakaguchi, y son abiertamente receptivos a la influencia occidental en términos de la filosofía del cuerpo. El mismo autor (1998) expresaría su admiración por Sartre en su ensayo “Nikutai ga shikōsuru” («El cuerpo piensa»), y por lo tanto su influencia en la manifestación de lo erótico en sus cuentos de terror.

De esta manera, en las historias se retratan diversos momentos que inquietan al lector con escenas desagradables, corruptas y salvajes. Algunas descripciones contienen una ferocidad tan impresionante que lo conducen a espacios delirantes y encarnizados. Se pueden referir algunos fragmentos sardónicos que dan cuenta de la escritura violenta de Sakaguchi. Así, en el primer cuento, se describe con detalle la escena en que la sádica mujer se encuentra en su juego de cabezas: “Las dos cabezas habían perdido el cabello, estaban podridas, habían criado gusanos y los huesos ya sobresalían y, sin embargo, se divertían degustando manjares y haciendo el amor. Los dientes entrechocaban ruidosamente, la carne tumefacta se despegaba del hueso, las narices se desprendían y los ojos se descolgaban de sus cuencas” (Sakaguchi, 2013, p.20). En el segundo cuento, la princesa describe la muerte de una joven de la siguiente manera: “Enako se mató rajándose la garganta con el puñal con el que te había cortado la oreja...” (Sakaguchi, 2013, p. 61).

Así, se puede evidenciar el estilo mordaz, indómito y rebelde en la literatura de terror de Ango Sakaguchi. Sus relatos se caracterizan por conservar valores pertenecientes a la cultura japonesa, principalmente en lo que concierne a los aspectos de la sencillez, lo efímero y lo sugerido. Igualmente, su narrativa particular es reconocida por su hábil combinación entre figuras sensibles y delicadas, y la expresión de lo grotesco y lo

sinistro en sus relatos, estrategia que se diferencia del terror occidental, en tanto este último materializa el horror a través de figuras visualmente oscuras, caóticas y pérfidas. No obstante, en tanto el autor se enmarca en un movimiento de confrontación con ciertos valores de la tradición japonesa, y su escritura refleja el estallido de un espíritu rebelde, Sakaguchi reivindica ciertas luchas por medio de la literatura con el respaldo de la influencia occidental. Particularmente, el empleo del cuerpo como un móvil ideológico que permite retratar lo erótico y aterrador en las narraciones, corresponde a una filosofía del cuerpo proveniente de Occidente. Lo anterior permite posicionar a Sakaguchi como un escritor versátil que incorpora diversos elementos en su escritura y que la convierte en una muestra literaria única, pues sus letras permiten evidenciar una fuerza tan poética, sensible y sutil, como maligna y terrorífica.

Todos estos elementos, que pueden agruparse dentro de lo estético, rozan temas que también deben considerarse como propios del pensamiento del japonés, por lo que, habiendo profundizado un poco en los orígenes del terror, debe hablarse también del cómo se evidencia el mecanismo del terror dentro de las historias propias de este género en ese país. Es necesario entonces que se consideren aspectos culturales como la represión de las emociones, la naturaleza de los escenarios y los personajes, y su conexión con el lector, pues juegan un papel determinante a la hora de entender este género y de diferenciarlo de su homólogo occidental. Así las cosas, estos aspectos serán abordados en las páginas siguientes.

La Psicología del Terror Japonés

El género de horror japonés es bien conocido por el impacto emocional y psicológico que deja entre quienes consumen literatura, películas, videojuegos, etc., de este tipo. Pero muchos desconocen el origen de este género o tan siquiera se han preguntado el porqué es tan aterrador y a la misma vez adictivo. Con la popularidad que han tomado las películas de terror/horror en la actualidad, también llega el reconocimiento hacia los japoneses sobre increíble forma de producir un ambiente en donde el espectador se sienta sumergido en la historia y que haga fluir sus emociones más reprimidas mientras que observa imágenes, que no siempre son crudas, que lo marcan desde lo más profundo de su psique. Si bien muchas de las metáforas visuales que aparecen en dichas películas son más reconocibles para el público japonés, se resalta el hecho de que quienes no pertenecen a esta cultura llegan a entenderlos e incluso a sentirse identificados, en algún grado.

Takashi Shimizu, director de cine conocido por dirigir una de las obras más emblemáticas del J-horror, “Ju-On” (The Grudge, para la versión estadounidense), habló en el 2015 sobre uno de los retos de adaptar este tipo de películas al estilo americano, entre ellos encontraba difícil expresar la finalidad de su obra sin depender de una visión compartida debido a que la audiencia tiene un bagaje cultural muy diferente (2015). En esa entrevista también menciona algo muy importante sobre las diferencias entre el horror americano y el horror japonés. El horror americano utiliza un miedo de tipo “masculino”, este es directo, y te hace saltar de tu silla cuando se presenta; este tipo de audiencia busca disfrutar de un miedo físico temporal, del cual pueden reírse después. Este tipo de miedo proviene del miedo real que los humanos sentimos cuando percibimos un peligro físico y es un miedo que trasciende las barreras culturales (2015).

Por el contrario, el horror japonés utiliza un miedo de tipo “femenino”, (Shimizu, 2015, como se citó en Go, 2015) que es aterrador, y afecta indirecta y psicológicamente, y esto es lo que prefieren los japoneses. Es el tipo de miedo que se acumula silenciosamente, creando una sensación inminente de fatalidad intangible. Shimizu alude a los valores religiosos el hecho de que los japoneses encuentren aterradora la imagen de un fantasma que está presente sin hacer nada, hace que piensen sobre los posibles remordimientos y emociones negativas que tiene ese ser, y eventualmente los obliga a pensar sobre sus propias emociones reprimidas. Esto último es el origen del miedo más aterrador para los japoneses.

Al indagar un poco más sobre la literatura de horror japonés, se encuentran historias de fantasmas tradicionales que datan del siglo VIII, y así lo afirma Ozawa (2006). En ellas encontraremos el canon más típico en J-Horror: un espíritu vengador femenino que regresa para vengarse. De hecho, Sadako, personaje de la película “Ringu”, (Samara para la versión estadounidense), está basada en estas historias tradicionales. Buscher (2017) afirma que al principio, estas historias tradicionales se transmitían oralmente de generación en generación, y tienen origen en el sistema de creencias sintoísta autóctono de Japón. Como la mayoría de las mitologías, estas historias se utilizaron para reforzar las normas culturales y explicar lo enigmático en una época precientífica. Buscher (2017) agrega que un subgénero dentro de estas historias populares que tratan temas de lo oculto son las llamadas historias de *yokai* (fantasmas), y son una presencia familiar en la cultura popular japonesa.

Existen varias subcategorías dentro de los *yokai*, como los *yurei* (espíritus vengativos). Un tipo de *yurei* que puede resultar familiar al público occidental proviene de la historia de Okiku, que fue arrojada a un pozo por un samurái por rechazar sus avances románticos. Okiku vuelve como un espíritu vengativo y se le representa con una larga cabellera negra y una voz grave y susurrante. Al igual que Okiku, muchas de estas *yurei* son espíritus femeninos que buscan vengarse de los hombres que les han hecho daño, y que sólo son vistos por la persona a la que atormentan, y que poco a poco las vuelven locas.

En 1904, el folclorista irlandés Lafcadio Hearn, recopiló una serie de historias de *yokai* en el libro “Kwaidan: Stories and Studies of Strange Things”. Muchos autores de literatura y manga japoneses han basado su producción en este recopilatorio. Más recientemente, los videojuegos también han tomado como base de su relato muchos elementos folclóricos que son fácilmente reconocibles. Incluso teniendo diferentes formatos de presentación, en estas producciones encuentran objetivos comunes: el impacto emocional y crear experiencias emocionantes y memorables en espectadores y participantes.

Una anotación importante, que va más allá de la literatura, es el hecho de que después de la revolución tecnológica que experimentó Japón muchos jóvenes y adolescentes se refugiaron en los videojuegos. Esto como una forma de escape a su realidad, encontrando allí una manera de liberar sus emociones, las cuales normalmente están reprimidas, como se ha mencionado anteriormente, por cuestiones culturales y por sus tradiciones milenarias en donde es casi obligatorio mantener una “fachada” dependiendo del entorno en donde se encuentren- familiar, laboral, personal, etc.- por lo cual, al final del día solo tienen para sí mismos su verdadero ser, el cual nunca nadie más conocerá.

Es así como el *role-play* aparece para que los jóvenes que quieren sacar a flote ese verdadero ser puedan hacerlo sin temor a ser estigmatizados o a tener repercusiones en su vida diaria. Y, como muchas de esas emociones reprimidas son de carácter negativo, es el role-play de horror el que adquiere mayor popularidad en Japón. Kamm (2019), escribe al respecto y dice que al inicio muchos de estos videojuegos estaban basados en las historias de Cthulhu, pero más adelante también tomarían las historias de su folclor, dando más variedad al género.

En este género de videojuegos se pueden encontrar las mismas características de la literatura y de las películas de horror que ya se han mencionado, agregando algo bastante interesante que en los demás formatos es difícil de hacer y aquí se hace directamente: se pone a prueba al participante y lo hace resolver esas emociones reprimidas. Kamm (2019) menciona que este es el objetivo máximo del juego, el jugador debe encontrar pistas en el juego para corregir un error que cometieron en el pasado, pero olvidaron.

Los Espacios como Herramienta del Terror

Otra de las características importantes del J-Horror que se puede visualizar claramente en el formato de película y videojuego es la espacialidad. Esta es particular entre las historias japonesas y es esencial, pues es con ella que el espectador se siente familiarizado y llega a tener una conexión fuerte con lo que le están presentando, se siente como una parte más de la historia. Es decir, que con ello el impacto emocional se intensifica, “todo lo que pasa allí podrá pasarme a mí en algún momento”, esa será la sensación con la que quedarán después de haber presenciado o experimentado con esos formatos.

Ozawa (2006) menciona que en Occidente se ha presentado siempre en este género a fantasmas con el poder de la omnipresencia y que las maldiciones tienen un origen en un lugar concreto.

“Los fantasmas o los monstruos, incluso los asesinos en serie, conservan la máxima movilidad, libres de toda limitación espacio-temporal mientras se encuentren dentro de su campo. Al mismo tiempo, como sugieren los cuentos góticos tradicionales, una maldición o un espíritu están estrechamente ligados a lugares concretos, como una casa encantada o un lugar donde están enterrados los muertos”. (Ozawa, 2006 p. 6)

Según Ozawa (2006), en “Ringu” se ve un caso diferente. Primero, la maldición se esparce a través de la tecnología; segundo, el “anillo” no solo representa el lugar donde se encuentra el cuerpo enterrado de Sadako, sino que también simboliza la manera como la maldición circula desde su lugar de origen hacia el resto del mundo (en la versión estadounidense se presentan imágenes redondeadas para enfatizar en este hecho); tercero, los personajes deben desplazarse para encontrar el origen de la maldición, con el constante acechamiento de Sadako, lo que pone en conflicto la movilidad del espíritu con la inmovilidad del cuerpo en deceso; por último, los personajes se dan cuenta que no habrá nunca un final feliz pues para romper su propia maldición deberán replicar la cinta de video y aprovecharse de la vida de alguien más para prolongar la de ellos.

Ozawa (2006) también menciona que en esta película también se refleja la demarcación que hace el J-Horror entre seres humanos y animales o seres humanos y la tecnología. Y para que se pueda realizar esa delimitación se debe hablar de la corporalidad y de la materialidad de los cuerpos. Además de darle a Sadako la típica apariencia del típico espíritu vengativo, el director también optó por darle a su cuerpo un movimiento particular, Sadako se arrastra grotescamente hacia la habitación cuando la cinta es reproducida en la televisión. Este estilo de movimiento es un sello de las películas de J-Horror producidas en los noventa, y tiene su origen en el estilo japonés de danza experimental de vanguardia, “Ankoku Butoh” (“Danza de la Oscuridad”), fundado por Tatsumi Hijikata y Kazuo Ohno en la década de los sesenta.

En el artículo de Ozawa (2006), se pone en manifiesto que, a través de este movimiento, los cuerpos se transforman en otras criaturas o materiales; insectos, fantasmas e incluso humo y polvo, son las transformaciones más utilizadas en este género. En “Ringu”, por ejemplo, el objetivo del director, Hideo Nakata, era enfatizar en un miedo que se origina a partir de la animalidad reprimida de los seres humanos, o de una cultura, que vuelve para vengarse, y esta animalidad se representa a través del mismo cuerpo de Sadako.

El mangaka Junji Ito es otro ejemplo de autores que han utilizado estos elementos en sus obras, aunque

Ito va un poco más allá, pues las transformaciones corporales que muestra en sus mangas no solo se relacionan con el miedo a liberar instintos primitivos, también con el miedo a la perfección o a no poder alcanzarla nunca. Shimizu habló un poco sobre esto trayendo a colación el término *wabi-sabi*, que se refiere al ideal de los japoneses de que los objetos imperfectos son más hermosos que los objetos perfectos (2015). La periodista Lily Cossley-Baxter explica en un artículo que el *wabi-sabi* es parte fundamental de la estética japonesa que rige las normas de buen gusto y la belleza del país nipón desde la dinastía Song (2018).

Cuando los personajes de Ito sucumben a la desesperación, transmutan en formas grotescas y exageradas, luchan con los ideales de comportamiento que la sociedad japonesa les impone desde muy pequeños. Irónicamente, la perfección es una carga constante para los japoneses y no cumplir con los estándares esperados les genera miedo, miedo que se va acumulando y cuando ya se rebosa se convierte en una maldición, desde allí es que los personajes de Ito empiezan a transformarse físicamente, sus miedos y su locura es expuesta sin dejar nada oculto. Esto hace que el lector también experimente el miedo latente de que su faceta más oscura quede al descubierto.

Los Dilemas Internos como Herramienta

Ahora, si bien lo que se ha explicado hasta el momento es sobre la versión de J-Horror más popularizada, este género no solo utiliza elementos de carácter fantástico. Las emociones y pensamientos reprimidos por los japoneses no siempre son representados por fantasmas o seres sobrenaturales, vuelven convertidos en espíritus para tomar venganza. En relatos más contemporáneos, esa represión tiene repercusiones más violentas y más reales, y lo que causa miedo es en esencia las consecuencias que traen o que puedan traer el dejarse llevar por las emociones primitivas o por liberar nuestros más oscuros pensamientos. Lo que entra en juego aquí es la lucha interior entre lo que el personaje cree que es y no es correcto.

En este punto hay dos situaciones que han sido atractivas para los autores del nuevo milenio. Por una parte, está la cultura del *stalker*; y por otra, la violencia silenciosa, aquella generada por comportamientos pasivo-agresivos. En Japón, el acoso ha sido un tema delicado, no es algo de lo que se hable a grandes voces, pero no deja de ser grave. Es en los países occidentales que este fenómeno suele denunciarse con más facilidad, bien sea porque las acusaciones no se toman en serio en los países tercermundistas o porque no se practica con frecuencia allí. Beyer (2018) menciona que hasta 1999 en Japón no se consideraba como un delito grave, por lo que ha sido uno de los últimos países desarrollados en aplicar leyes contra el acoso.

La cultura del *stalker* está muy normalizada, por lo que es común encontrar este elemento en adaptaciones animadas, cinematográficas y literarias. El fenómeno del acoso captura adecuadamente el aislamiento en la sociedad moderna, las relaciones abusivas y obsesivas, y las enfermedades mentales. Esto hace que autores y directores utilicen estos rasgos con frecuencia en los antagonistas de sus producciones. Por supuesto, en ocasiones se combinarán con elementos sobrenaturales, pero es cuando se da el elemento realista que genera un verdadero impacto emocional y psicológico en el espectador. El temor a ser perseguido y a perder la privacidad son miedos reales y son situaciones que, al día de hoy, le pueden pasar a cualquier persona.

Frecuentemente, y como resultado de la obsesión, los daños psicológicos y el deseo de no sentirse aislado, los acosadores ven su comportamiento como algo normal o como un medio de sobrevivir a una sociedad hermética. En virtud de lo cual, tienden a perder el control fácilmente cuando sus deseos no son satisfechos, terminado en fatalidad para la persona objetivo del acosador. Siendo estos últimos casos tan mediáticos, muchos escritores tomaron inspiración en ellos creando obras magistrales como “Perfect Blue” (Satoshi Kon,

1997), donde se retrata el acoso hacia las idols japonesas y las claras consecuencias de ello.

Finalmente, tenemos el caso de la violencia silenciosa, siendo ésta la que más se desliga de J-Horror, y se suele designar en el género de suspenso o policial. Los relatos que contienen este elemento casi nunca presentan situaciones sobrenaturales, o si lo hacen, no son la parte central sobre la cual gira la historia. Son historias de personas reales con comportamientos poco éticos, y con consecuencias desgarradoras y aterradoras. Muchas de estas obras han ganado popularidad en los últimos años, y aquellas que son literarias han tenido una adaptación cinematográfica exitosa.

En 2008, la autora Kanae Minato publicó su libro “Confessions”, en el que narra la historia de una profesora llamada Yuko Moriguchi. Unos días antes de retirarse de su profesión, su hija apareció ahogada en la piscina de la escuela, un hecho que en apariencia ocurrió de manera accidental. Sin embargo, Yuko sabe la verdad de los hechos y descubre que fue asesinada por dos alumnos de su clase. Este último día de clase, les contará que ya ha puesto en marcha su venganza contra ellos. Con mente fría planea que los responsables de asesinar a su querida hija sufran un destino cruel, pero no será la muerte sino la enfermedad y el estigma que esta conlleva, los contagia con el virus del VIH. Tan grotesco como pueda llegar a percibirse no es algo que visualmente sea impactante, pero emocional y psicológicamente hace un trabajo excepcional. En 2010, “Confessions” recibió una adaptación cinematográfica la cual tuvo mucho éxito. La actitud pasivo-agresiva de la protagonista está bien fundada por lo que el lector puede fácilmente apoyar esa situación y hacerse cómplice, a pesar de ser un comportamiento poco ético. Así, se deja ver cómo la psique del lector es manipulada por la obra y expone ese lado que quiere permanecer oculto y que se niega a ser materializado.

Conclusiones

El terror, como género, ha tenido una evolución paulatina para adaptarse a las formas en las que la literatura y la cultura cambian, para de este modo, mostrar que puede desplazar el objeto que produce miedo con el paso de los años, hasta refinar la fórmula y expandirla a fronteras en principio insospechadas, pero que han funcionado y siguen siendo objeto de estudio. Dicho cambio se ha producido gracias a autores como Mary Shelley, Nathaniel Hawthorne, Edgar Allan Poe, Howard Phillips Lovecraft y Thomas Ligotti.

En Occidente, el terror se ha centrado más en explorar las formas en las que se puede llegar a asustar a quien lee, explorando temas como los monstruos, las existencias paranormales, los seres de otras dimensiones o los peligros de la existencia humana misma, mientras que en Japón, se ha intentado describir el aspecto de la psique humana, que parece un tema tan amplio para abordar pero que logra hacerse en forma de historias de miedo, al tiempo que logra distanciarse del terror occidental en temas como la estética y lo artístico. En este sentido, hay que destacar temas como el Body horror, cuyo desarrollo e influencias en Oriente son de vital importancia para el género del terror japonés, pues se ve reflejado en muchos de los trabajos de los autores aquí expuestos.

La belleza, como tópico recurrente en la literatura oriental, estará presente en el género de terror para presentar sucesos escalofriantes y macabros mediante un lenguaje sencillo y figuras delicadas y sutiles. Así, se puede reflejar una primera diferencia entre el terror oriental y occidental, pues este último se caracteriza por sus descripciones complejas y el uso de elementos que en Occidente se han alejado del arquetipo de belleza, como monstruos, lugares oscuros y criaturas infernales, entre otros.

Por otro lado, han existido movimientos o escuelas que han buscado, a través de la literatura, oponerse a los valores tradicionales de la cultura japonesa. El *buraiha* o *ero-guru* son ejemplos de expresiones que presentan la decadencia del Japón de la postguerra y que reivindican al cuerpo a través de la combinación del erotismo y prácticas o elementos grotescos como las mutilaciones, la sangre o las parafilias.

A diferencia del terror occidental, el japonés no es que trate principalmente de fantasmas, sino la forma en que los representa y los elementos psicológicos que conllevan. El objetivo principal del J-Horror es asustar a través de medios psicológicos, y los fantasmas son una parte importante de la cultura japonesa, lo que significa que son el medio a través del cual hacerlo. El poder psicológico de la introducción de un espíritu vengativo ligado a un objeto cotidiano, como una casa o una cinta de vídeo, es el verdadero quid del terror japonés. Es mucho más fácil decir que un *slasher* cualquiera no es real que creer que la sombra de la esquina de la habitación no es un fantasma. Esa ligera duda es lo que diferencia al terror japonés y lo hace capaz de ser un género propio.

El J-Horror no sólo es identificable por el uso de los elementos sobrenaturales sino también por darle importancia a las emociones reprimidas que ha llevado a los japoneses a comportarse con mucha reserva en ese apartado. El temor a que esas emociones sean expuestas o a que su faceta más oscura tome el control de sus vidas, lleva a que los relatos del J-Horror sean más efectivos y a que los espectadores establezcan una conexión más fuerte con los personajes o con las situaciones allí descritas, dándole el toque de realismo necesario para que el miedo quede incrustado en la psique de quien consume este género, volviéndolo más consciente de sí mismo y de lo que lo rodea. El consumidor, al identificarse con la situación descrita, tratará de compensar o satisfacer sus emociones viendo al personaje de la historia hacerlo por él.

Referencias

- Beyer, Vicki L. (23, diciembre, 2018). Ladies & the Law: The murder that resulted in Japan's anti-stalking act. JAPAN TODAY. <https://japantoday.com/category/crime/ladies-the-law-the-murder-that-resulted-in-japan%E2%80%99s-anti-stalking-act>
- Buscher, R. (2017). A Brief History of Japanese Horror. Rikumo journal. <https://journal.rikumo.com/journal/paaff/a-brief-history-of-japanese-horror>
- Castelli, E. (2007). *Lo demoníaco en el arte: su significado filosófico*. Ediciones Siruela.
- Crossley-Baxter, L. (noviembre 20, 2018). ¿Qué es wabi-sabi, la particular manera japonesa de ver el mundo y de entender la imperfección como belleza?. BBC News Mundo. <https://www.bbc.com/mundo/vert-tra-46259069>
- Eco, U. (2007). *Historia de la fealdad*. Lumen.
- Go, T. (2015) Fear Inducing Japanese Horror, Explained by the Director of “The Grudge” Defining fear: How fear differs in Japan and the US. <https://medium.com/ignition-int/defining-fear-e42a4f78fc73>
- Jacobs, P. (2011). *Sakaguchi Ango and his flesh literature* (Doctoral dissertation, University of Colorado at Boulder).
- Kamm, B. O. (2019). A short history of table-talk and live-action role-playing in Japan: Replays and the horror genre as drivers of popularity. *Simulation & Gaming*, 50(5), 621-644. <https://doi.org/10.1177/1046878119879738>
- Kato, R. (1954). Modern Japanese Literature. *Books Abroad*, 28(3), 290–297. <https://doi.org/10.2307/40095861>
- Keene, D. (2018). *Los placeres de la literatura japonesa* (Vol. 93). Siruela.
- Ligotti, T. (2015). *La conspiración contra la especie humana*. Valdemar.
- Lovecraft, H.P. (2003). *La llamada de Cthulhu*. Grupo Editorial Tomo.
- Minato, K. (2014). *Confessions*. Hachette UK.

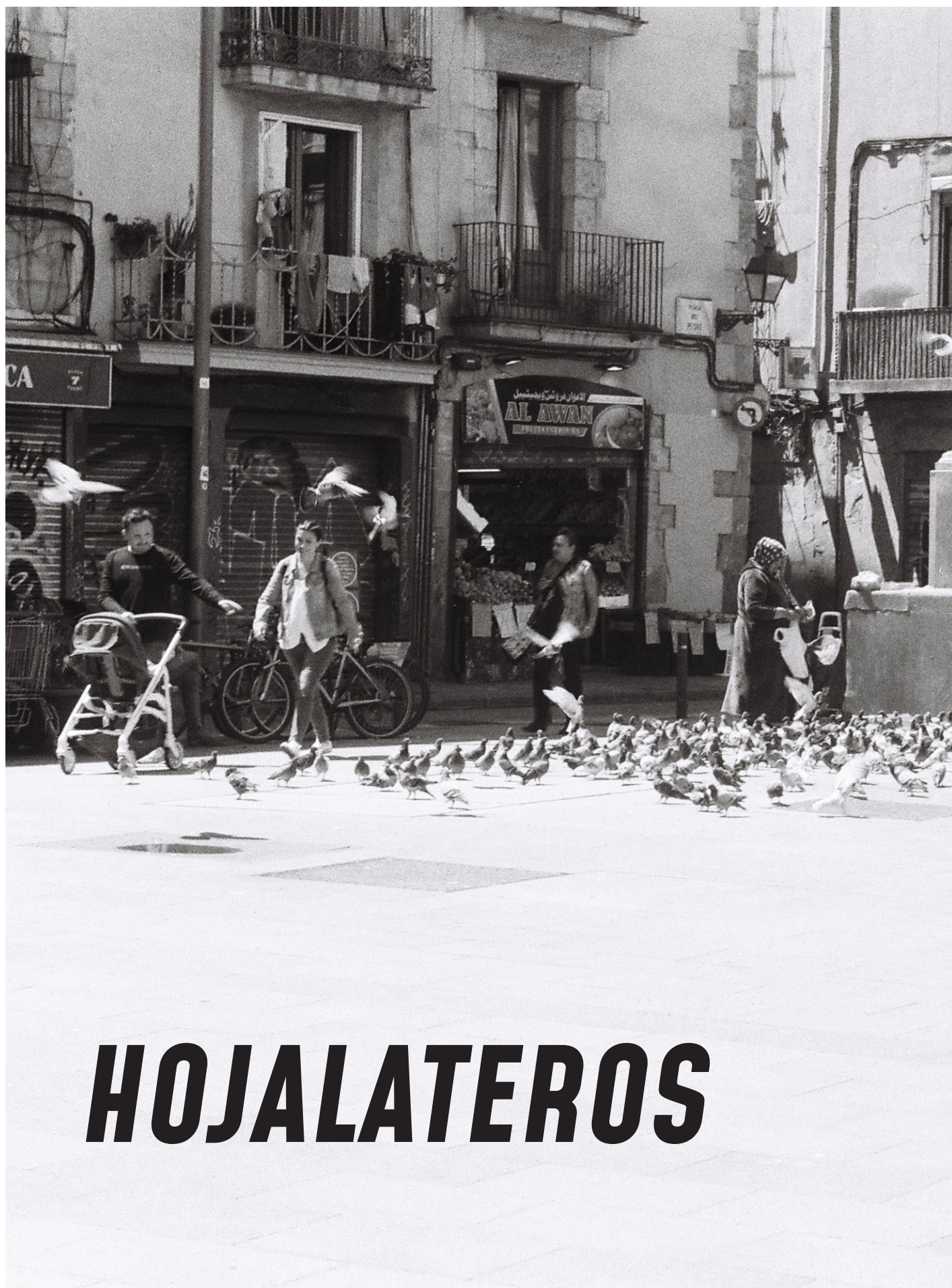
Ozawa, E. (2006). Remaking corporeality and spatiality: US adaptations of Japanese horror films. 49th Parallel, 19.

Palacios, J. (2013). Descubriendo a Sakaguchi Ango. In A. Sakaguchi, *En el bosque bajo los cerezos en flor* (pp. 98 - 110). <https://ww2.lectulandia.com/book/en-el-bosque-bajo-los-cerezos-en-flor/>

Sakaguchi, A. (2013). *En el bosque bajo los cerezos en flor*. <https://ww2.lectulandia.com/book/en-el-bosque-bajo-los-cerezos-en-flor/>

Sena, H. (2008). *Parasite Eve*. Vertical

Ushijima, N. (1987). Características generales de la Literatura Japonesa (Conferencia dictada en la Universidad Javeriana). *Universitas Humanística*, 28(28).



HOJALATEROS



Foto: Juan Simón López Cruz



Foto: Juan Simón López Cruz

“Hacia las sendas ignoradas del Edén”:

Crónica íntima de un melancólico

Felipe Osorio Vergara¹

“Hacia las sendas ignoradas del Edén”: Crónica íntima de un melancólico

Felipe Osorio Vergara¹

Resumen

El siglo XIX vino cargado con ideas románticas que, aunque nacidas en Europa, encontraron en Sudamérica terreno fértil donde echar raíces. Fue así como la nostalgia y la melancolía del Romanticismo calaron en los escritores y la vida cultural de los entonces Estados Unidos de Colombia, pero también en algunas personas que se habían acercado a estas ideas. Esta crónica de expediente judicial expone la muerte por suicidio de Francisco y Orjuela, detenido en la cárcel de Salamina en 1884, que por aquella época hacía parte del Estado Soberano de Antioquia. Orjuela compuso, como notas suicidas, unos versos que reflejan su melancolía e influencia romántica decimonónica, al igual que la nostalgia por un amor cortado de tajo por los barrotes penitenciarios. He aquí la reconstrucción periodística, basada en el sumario criminal original, de sus últimos momentos, que a su vez retratan una sociedad que aún estaba marcada por la Colonización antioqueña.

Palabras clave: Salamina, cárcel, suicidio, Romanticismo, siglo XIX.

“Towards the ignored paths of Eden”: An intimate chronicle of a melancholic man

Abstract

In the 19th century romantic ideas emerged in Europe, but it was in South America that they found fertile ground to put down roots. Soon, the nostalgia and melancholy of Romanticism permeated the writers and cultural life of the United States of Colombia, but also left a mark on some people who had approached these ideas. This journalistic chronicle exposes the suicide of Francisco y Orjuela, arrested in the prison of Salamina in 1884, which at that time was part of the Sovereign State of Antioquia. Orjuela composed, as suicidal notes, some poems that reflect his melancholy and nineteenth-century romantic influence, but also nostalgia for a love harmed by jail bars. Here is the journalistic reconstruction, based on the original criminal summary, of his last moments, that also portray a society that was still marked by the process called “Antioquian colonization”.

Keywords: Salamina, prison, suicide, Romanticism, 19th century.

¹ Estudiante de Periodismo de la Universidad de Antioquia. Correo electrónico: felipe.osoriov@udea.edu.co

Introducción

Esta crónica estriba sobre un caso de muerte por suicidio dentro de las instalaciones de la cárcel pública de Salamina, que por entonces hacía parte del departamento del Sur, en el Estado Soberano de Antioquia². Se narra también cómo, días antes del hecho, la víctima había dado a entender sus intenciones y manifestado señales de alarma. Se evidencia cómo los demás detenidos minimizaron la situación y nunca creyeron que tales comentarios fueran a traducirse en una verdadera acción suicida. Además, los testimonios de los compañeros reflejan una situación social marcada por el analfabetismo y la falta de educación.

Destaca que Francisco y Orjuela, el protagonista del expediente, aunque “era sumamente pobre” y se ignora su procedencia, era una persona sensible. No en vano, en medio de una sociedad rural y mayoritariamente analfabeta, no solo sabía leer y escribir, sino que también componía poesía, en la que expresaba su nostalgia y su amor por su compañera sentimental³. En sus versos reconoce que su cercano deceso quebrantaría el orden establecido: “Si parto es si por medio del suicidio / Violando de un poder su santa ley”⁴, porque, tal y como señala Pabón (2021) “El suicidio ha mantenido tradicionalmente cierta relevancia como atentado religioso, ya que se entiende como un grave quebrantamiento a los designios de Dios y su potestad sobre la vida de los seres humanos” (p. 282).

De hecho, aunque no se escribe en el sumario, lo más posible es que su cuerpo no hubiera sido enterrado en el cementerio cristiano, sino en otro destinado para aquellos que contravenían la moral y las reglas establecidas por la Iglesia. “Es importante señalar que, a la mayoría de las muertes violentas, pero especialmente a los suicidas, la Iglesia e incluso el pueblo, no sólo les negó la sepultura cristiana, sino también cualquier tipo de duelo y oraciones o misas” (Gómez, 1995, p. 181). Ahora bien, en el expediente se evidencian los rastros de la Colonización antioqueña al sur, ya que algunos de los testigos y peritos no eran vecinos de Salamina, sino que sus lugares de vecindad se ubicaban en municipios del interior de Antioquia, como Medellín, La Ceja, Abejorral y Sonsón.

Cabe anotar que medio siglo después de este caso, hacia los años 1930 y 1940 estuvo en auge en el Eje Cafetero el conocido Club de los Suicidas. Este grupo, compuesto por personas de clase alta de Armenia, Pereira y Manizales, vieron en esta asociación una especie de válvula de escape a la Crisis del Café y a los coletazos tardíos de la Gran Depresión de Estados Unidos. Así las cosas, mencionan Andrade et al. (2021) que, para el Club de los Suicidas, el honor y una suerte de reivindicación de hombría fungían como los mayores motivos para buscar la muerte. “Quien se suicidase era simbólicamente el más macho, el más gallo; aquel que es capaz de anteponer a la familia, la sociedad y a Dios, sus necesidades y deseos” (Andrade et al., 2021, p. 90)

Brochazo Metodológico

La crónica judicial de expediente es aquella crónica que dispone del expediente judicial o sumario criminal como fuente primaria para reconstruir el relato periodístico. Por tratarse de un caso de finales del siglo XIX, en el que es imposible conocer a los protagonistas para entrevistarlos, sus declaraciones y testimonios anotados en las diligencias de justicia son las únicas voces de que se dispone. De ahí la importancia de entender el expediente y leerlo a la luz de la legislación y contexto de ese tiempo, lo que se logró a través de revisión documental y entrevistas a expertos. Este caso reposa entre las polvorientas cajas de archivo, escrito

² Cabe anotar que conforme a la [Ley 17 de 1905](#), Salamina dejó de pertenecer a Antioquia y pasó a integrar el recién creado departamento de Caldas.

³ Cabe resaltar que no se encontraba casado con ella, por lo que también se estaba averiguando en el expediente por esta relación. Para las autoridades, ella era una “manceba”, pues estaba amancebada con él sin mediar casamiento.

⁴ Archivo Histórico Judicial de Medellín, *juicios criminales*, caja 115, documento 2398, f. 8v.

a mano, por lo que el conocimiento en paleografía (estudio de las escrituras antiguas) es un valioso préstamo de la disciplina histórica en el quehacer periodístico de este tipo de narraciones.

El Expediente y su Contexto

El caso se encuentra en el Archivo Histórico Judicial de Medellín, custodiado en el laboratorio de fuentes históricas de la Universidad Nacional de Colombia. No está digitalizado, está manuscrito y en general está en muy buen estado de conservación. Cuenta con 23 folios. En el proceso comparecieron 17 testigos (14 hombres y 3 mujeres)⁵. Además, hubo 4 peritos: 2 para reconocer la agonía y subsiguiente muerte de Orjuela, y 2 para cotejar si la letra de los poemas correspondía a la de él.

Tabla 1. Información del expediente.

Lugar de vecindad de los testigos entrevistados en el proceso	
Municipio de vecindad	Cantidad
Salamina	10
Pácora	2
Aguadas	1
Aranzazu	1
Sonsón	1
La Ceja	1
Medellín	1
Total	17

Fuente: elaboración propia con base en información del expediente.

Cabe resaltar que el contexto en el que se creó el sumario está marcado por la Constitución de Rionegro de 1863 (de corte liberal y federal) que dio una organización de la república en forma de estados soberanos, y que nombró al país como Estados Unidos de Colombia.

El caso aconteció en Salamina, municipio fundado en 1825 y que, tomando como guía el censo de 1870⁶, contaba con 7.792 habitantes, 1.451 de ellos en el centro poblado. Este municipio fue, además, capital del departamento del Sur de Antioquia hasta 1876, fecha en la que, según el historiador caldense Guillermo Duque (1974) se trasladó a Manizales. Para la segunda década del siglo XIX, señala **Ángel María Ocampo**, historiador y director de la Academia de Historia de Caldas, que Salamina era “un pueblo con mucha preeminencia en la región. De allí partieron focos de colonización que fundaron Neira, Manizales y varias poblaciones del Oriente de Caldas” (entrevista telefónica, 12 de octubre de 2022). Fue también bastión conservador del sur de Antioquia durante las guerras civiles decimonónicas.

⁵ Hubo, además, dos testigos que no habían cumplido la mayoría de edad, pues contaban con 16 y 17 años.

⁶ Este censo es muy valioso porque presenta datos como nombre, edad, profesión y estado civil. Se encuentra en Archivo Histórico de Antioquia, fondo *República*, título Censos, tomo 2723, documento 8. Para encontrar el consolidada general de población, remitirse al folio 737r. Vale señalar que en dicho censo no se encuentra registrado Francisco y Orjuela, lo que deja sobre la mesa la posibilidad que fuera oriundo de otro municipio y se hubiera afincado posteriormente en Salamina.

Figura 1. Portada original del expediente.

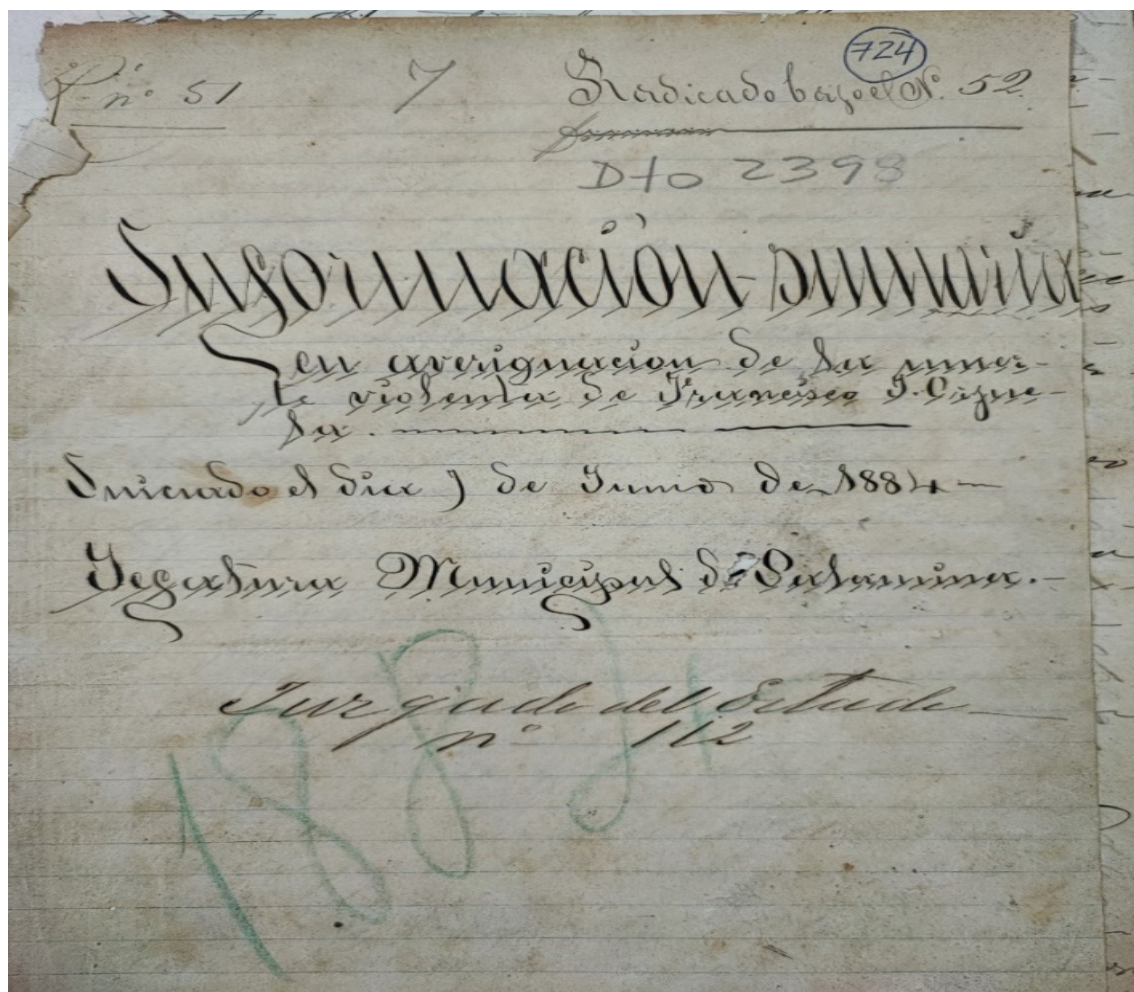


Foto: Felipe Osorio Vergara.

Crónica

“¡Silencio ya! ... No más cantares / Es tiempo ya que calle mi agonía / No le cuento al mundo mis pesares / No clamo al cielo porque ya es porfía”.

Fragmento del poemario de Francisco y Orjuela. Escrito en Salamina en 4 de junio de 1884.

Salió al corredor trastabillando. Se acercó a uno de los pilares que sostenía el techo y trató de apoyarse con las pocas fuerzas que le quedaban. Como pudo, le balbuceó a uno de los presos que le trajera agua. Se escuchó un golpe seco: cayó tendido en el suelo. Empezaron las convulsiones. Los otros detenidos corrieron hacia donde estaba y dos de ellos lo tomaron entre sus brazos, tratando de controlar sus imparables impulsos y movimientos. Llamaron a los médicos. Cuando llegaron, escucharon estertores salir de su pecho: era el anuncio de que La Parca ya estaba a las puertas. Abría y cerraba la boca con violencia, mientras que su corazón y pulso se sentían cada vez más tenues. Los galenos sentenciaron su inminente muerte. Su piel, cada vez más pálida, empezaba a mostrar en sus brazos y cuello un color morado, reflejo de la falta de oxígeno. Pronto, dio su última expiración. Quince minutos duró su agonía.

Francisco y Orjuela vivía en la Salamina de 1884. Era novio de Bárbara Rada, oriunda de Medellín, con quien llevaba conviviendo por seis meses, pese a no estar casados. “Yo no era casada con Francisco y Orjuela, sino que él me dijo que dijera que era casada con él, pero no porque eso fuera cierto”⁷, declaró la mujer en el proceso. Esta mentira piadosa estaba encaminada a evitar las habladurías y la sanción social y religiosa que implicaba un amancebamiento (unión libre) en aquella época. Se sabe, también, que él era una persona ilustrada para su tiempo, que no solo sabía leer y escribir, sino que se había acercado a la poesía.

Y es que Salamina había sido cuna de poetas y centro cultural del sur de Antioquia durante el siglo XIX, y de Caldas durante el XX. Basta con recordar a la poetisa y escritora Agripina Montes del Valle y a los poetas Daniel Echeverri Jaramillo o Fernando Mejía Mejía para retratar la vida intelectual de ese municipio con nombre de batalla épica, anidado en el espinazo de la cordillera. “Salamina llegó a tener un alto nivel de prosperidad, no solamente material, sino también cultural, porque de allí salieron importantes intelectuales”, explica José María Ocampo, director de la Academia de Historia de Caldas.

La ciudad de Salamina de finales del siglo XIX estaba habitada por casi 8 mil personas (según el censo de 1870) por el que pasaban los flujos colonizadores hacia el sur. Tenía aires aristocráticos, pues había sido capital del departamento del Sur hasta 1871, una de las divisiones administrativas del Estado Soberano de Antioquia en una época en que el Radicalismo liberal había federalizado el país, renombrándolo como Estados Unidos de Colombia. Pero la prosperidad económica de muchos contrastaba con la pobreza de otros tantos: campesinos sin tierra y colonos sin esperanza. Se ignora a qué se dedicaba, pero lo que sí queda claro en el Expediente 2398 del Archivo Histórico Judicial de Medellín, es que Orjuela era “sumamente pobre”.

Tal vez, acosado por la pobreza, urgido de dinero para vivir su idilio con Bárbara Rada, o quién sabe por qué otra razón, Orjuela decidió entrar a la propiedad de Matea López y su familia, y robar dinero y enseres. Tal vez, mientras tomaba monedas y objetos de valor de la casa sentía más lejos su miseria, más cerca su dignidad. Tal vez, solo tal vez, nunca pensó que sería visto, mucho menos atrapado. Mas como reza el proverbio, “los planes del hombre, no son los planes de Dios”: Orjuela fue capturado y detenido en la cárcel pública de Salamina. Pese a no mencionarse su sentencia, por el delito de hurto podía enfrentar penas desde un mes, hasta seis años de prisión, según fuera el valor de lo hurtado o sus agravantes, tal y como se tenía consignado en el Libro 4, Título 2 del Código Penal de los Estados Unidos de Colombia de 1873.

Melancolía Decimonónica

Las ideas románticas que llegaron desde Europa a comienzos del siglo XIX vinieron cargadas con sentimientos de aguda sensibilidad, que se oponían a la razón que había caracterizado el XVIII: Siglo de las Luces. En medio de este contexto sensible, señala la historiadora mexicana Estela Roselló que “los melancólicos románticos se replegaban en su interior para volver a descubrir que la vida del hombre estaba destinada solamente al dolor, el pesar y el sufrimiento”. Como respuesta a estos sentimientos que les aquejaban, algunos veían el suicidio como una respuesta. “Bajo la mirada de la melancolía romántica, el suicidio no era otra cosa que una solución contundente, la única verdaderamente efectiva para acabar con los tormentos de una vida tiránica y opresiva”, agrega en su libro [*Melancolía y depresión en el tiempo: cuerpo, mente y sociedad en los orígenes de una enfermedad emocional*](#).

De hecho, un importante antecedente son “Las penas del joven Werther”, libro publicado por Goethe en 1774, en donde el protagonista acaba con su vida tras sufrir por amor. Esta novela epistolar motivó a varios lectores europeos a hacer lo mismo que el protagonista, dando origen al denominado “efecto Werther”. Este término se emplea para explicar el efecto contagio que puede ocurrir tras el suicidio de modelos o referentes (celebridades, influenciadores, cantantes, actores) muy conocidos por el público, especialmente juvenil.

⁷ AHJM, juicios criminales, 115, 2398, f. 20v.

A partir del poemario que escribió Francisco y Orjuela es posible perfilarlo e identificar algunos elementos que le caracterizaban. Era una persona sensible. A su alfabetismo, escaso en medio de una sociedad rural, se sumaba el conocimiento en rima y métrica que aplicó en su poesía postrera, en la que reflejaba sus emociones y evocaba el tiempo al lado de su amada. Se desconoce qué lecturas le influenciaron o qué autores acostumbraba leer, pero es claro que tuvo acceso a textos y libros, probablemente de corriente romántica, de los cuales bebió la sensibilidad literaria y vio plasmada su melancolía. No sería extraño que se hubiese acercado a poemas como “A Anita”, de Epifanio Mejía; “A Julia o Mi muerte”, de Gregorio Gutiérrez; “La hora de las tinieblas” o “Amor y ausencia”, de Rafael Pombo; o la mismísima María, de Jorge Isaacs. Así como años después serían los tangos y boleros melancólicos los que amenizarían la bohemia de los miembros del Club de los Suicidas del Eje Cafetero.

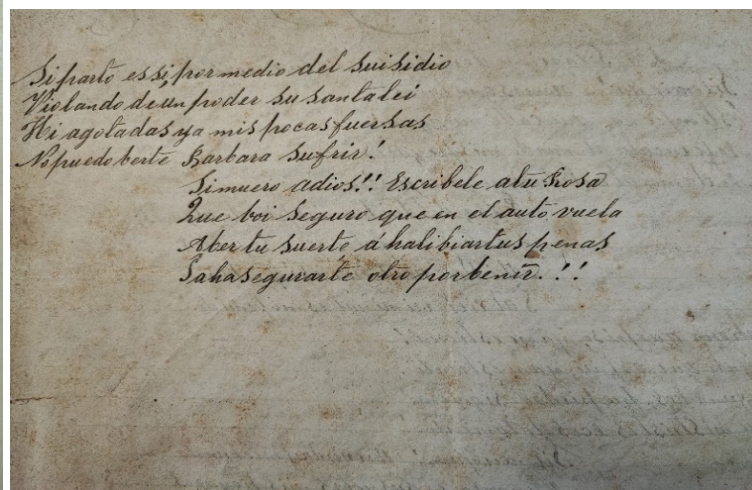
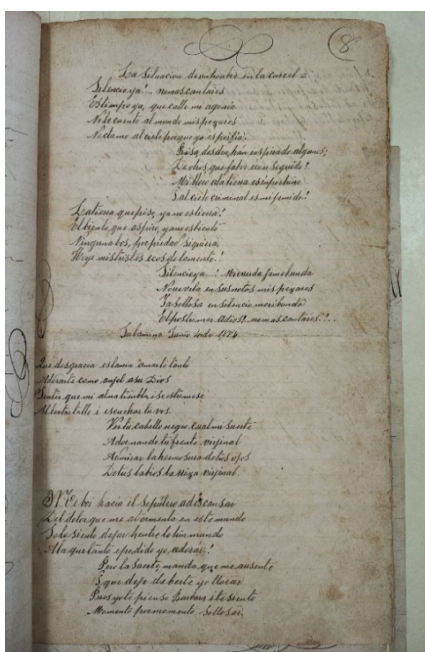
Con su arresto y posterior reclusión en la cárcel, Orjuela y Rada era poco lo que se veían. “A Orjuela y a mí no nos permitían estar juntos y ni aun siquiera conversar; probablemente por exigirlo así la disciplina del establecimiento”⁸, declaró esta última ante Pastor Mejía⁹, quien fuera alcalde de Salamina.

Yo no tengo otro amor que tú en la tierra / Juntos la vida y ese amor sentí / Por eso el mundo para mí no encierra / ¡Mas que tristeza y soledad sin ti!

Francisco y Orjuela.

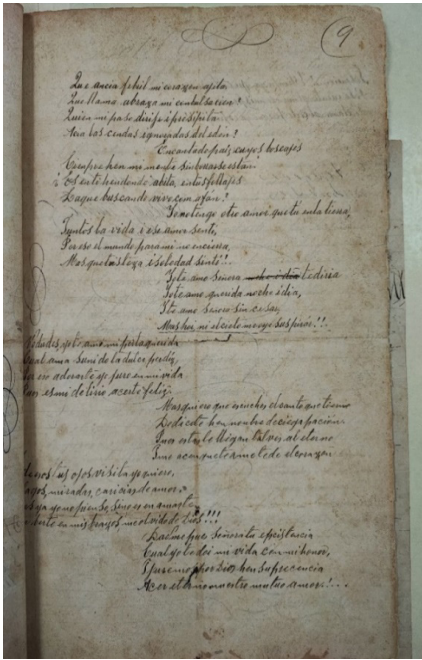
El poco contacto con ella revivió la pesadumbre de su corazón. “Posiblemente era un hombre muy melancólico. Pareciera que, quizá, mucho antes de llegar a la cárcel sufriera de muchas tristezas, muchos dolores, muchas angustias, pero que esta mujer lo hubiera logrado abstraerse un poco de ese dolor. Pero como ya no estaba con ella, se desencadenó todo”, deduce la psicóloga Nadya Sierra a partir del caso y los versos.

Figura 2. Poemas escritos por Francisco y Orjuela el 4 de junio de 1884.



⁸ Ídem.

⁹ Se desempeñó como alcalde de Salamina entre 1884 y 1885, de acuerdo con Guillermo Duque (1974, p. 147).



Fotografías: Felipe Osorio Vergara.

Vaticinios Desatendidos

En la cárcel, la distancia con su amada y sobre todo el encierro hicieron mella en la melancólica alma de Orjuela. A sus compañeros de prisión, muchos de ellos jóvenes procedentes de pueblos del Oriente de Antioquia o del actual Norte de Caldas, les manifestaba con frecuencia la pena que cargaba, y la tristeza que le embargaba estar sitiado por cuatro paredes. A Rafael González, de Aguadas, le decía siempre que conversaba con él, con una franqueza punzante, que estaba muy aburrido y se quería matar. Que si no podía envenenarse se introducía una aguja por el corazón, y como reforzando su augurio, Orjuela había mirado fijamente el suelo y anunciado: “ahí voy a amanecer muerto o, si no, en cualquier parte”¹⁰.

Este aguadeño le advirtió a Bárbara sobre lo que decía su novio, pero ella no creyó: “González me dijo que Francisco y Orjuela se iba a matar. Yo no quise creer y le dije que nadie se daba con una piedra en los dientes¹¹”, relató Bárbara en el interrogatorio. Sin embargo, a ella no le contaba sus intenciones, antes bien, trataba de estar alegre los pocos instantes que podía compartir con ella. “Orjuela no me manifestaba nada que me diera a comprender que él pretendiera suicidarse. Nunca llegué a conocer en él ningún motivo de sufrimiento capaz de hacer nacer en él la terrible idea de quitarse la vida y, por el contrario, siempre me pareció que estaba contento, aunque era sumamente pobre”¹².

A Camilo Duque, detenido oriundo de Pácora, también le había hablado sobre sus intenciones. Él fue el único que intentó escucharlo, aunque dudaba que pudiera llevarlo a cabo: “Orjuela me había manifestado que quería suicidarse porque estaba muy aburrido en la cárcel y yo le di algunos consejos y él trató de molestarse por eso”¹³.

¹⁰ AHJM, juicios criminales, 115, 2398, f. 6r.

¹¹ AHJM, juicios criminales, 115, 2398, f. 20v.

¹² Ídem.

¹³ AHJM, juicios criminales, 115, 2398, f. 3r.

Era bien sabido entre otros presos que Orjuela sentía amargura en la cárcel y que le dolía mucho ver sufrir a su mujer, más aún cuando él lo decía públicamente con frecuencia. “Las intenciones suicidas suelen ser expresadas mucho antes del acto de una manera directa o indirecta. En consecuencia, la noción de que la gente que amenaza con suicidarse no lo lleva a cabo es un peligroso error”, señala el psiquiatra y psicoanalista austríaco Erwin Stengel, en su libro de 1987: “Psicología del suicidio y de los intentos suicidas”. De hecho, la psicóloga Nadya Sierra agrega que, de cada diez personas que cometen un suicidio, 8 o 9 ya lo habían dicho. “Solo que nuestra cultura, por su influencia religiosa, ha llevado a estos temas a ser tabú”. Mucho más en la época del caso, un par de años antes de la firma del Concordato y del inicio de la Regeneración conservadora.

Era viernes 6 de junio de 1884. Las casi 1500 personas que vivían en el área urbana de Salamina comenzaban sus labores: el boticario madrugó a su botica, las señoras que no estaban en misa hacían fila en la plaza para sacar agua de la pila inaugurada seis años antes; el telegrafista entraba a su oficina, preparado para transmitir telegramas de Medellín a Manizales, y los comerciantes abrían sus almacenes de la Calle Real. Las calles, con apellidos de próceres, y las carreras con nombres de batallas de la Independencia, se llenaban de pobladores que caminaban bajo los aleros de casas señoriales y de balcones con chambrana.

Pero Salamina no era solo este remanso de paz, cargado a veces de monotonía, pues apenas cinco años antes el pueblo parecía un campo de batalla: cuando hizo honor a su nombre bélico y se libraron seis horas de reñido combate casa por casa, calle por calle, entre los liberales gobiernistas en cabeza de Martín Deaza y la rebelión conservadora de Cosme Marulanda. En la esquina suroccidental de la plaza se hallaba la cárcel. “En el edificio de dos pisos de la Casa Consistorial ubicada donde hoy está la alcaldía municipal, funcionaba el despacho del alcalde, la oficina del telégrafo, la cárcel, las diferentes dependencias y hasta el anfiteatro”, cuenta Julián Chica, escritor y miembro de las Academias de Historia de Caldas y de Pereira.

Ese sería el último viernes de Orjuela. Así se lo hizo saber a Camilo Duque mientras le devolvía una camisa que le había prestado, porque se iba a “ir”. “No diga eso porque le ponen más prisiones”¹⁴, le contestó Duque, a lo que respondió Orjuela con firmeza: “me voy a ir. Pero de la cárcel me tienen que sacar cargado”¹⁵. Duque se “horrorizaba” por los comentarios de Orjuela, pero dudó que pudiera llevarlo a cabo. Ese mismo día, Orjuela le dijo a Rafael González: “en tres días ya no existo”¹⁶, y le acercó los poemas que había compuesto el 4 de junio. González los leyó y entendió las intenciones suicidas. Le contó a Bárbara Rada, quien desestimó el aviso. Francisco y Orjuela ya tenía todo planeado.

El sábado 7 de junio, muy temprano, “vi yo que Francisco y Orjuela estaba ofreciendo en venta unos calzones, dizque para comprar una medicina que estaba enfermo”¹⁷, narró ante las autoridades Pedro Naranjo, otro detenido. Después, a las siete y media de la mañana, Orjuela fue donde Camilo Duque y le pidió el favor que le comprara medio real de cianuro de potasio en la botica, y le entregó un real de plata. “A mí me causó extrañeza y le pregunté a Orjuela que para qué era eso, y él me dijo que era para hacerse un remedio para el estómago. Yo le dije que le conseguiría el remedio y me salí para la plaza a trabajar”¹⁸, relató en el interrogatorio.

Cabe resaltar que en el Libro 1, Título 3 del Código Penal de 1873, se declara que los condenados se “ocuparán en trabajos públicos todos los días, a excepción de los festivos, por nueve horas diarias”. Estos tra-

¹⁴ Ídem.

¹⁵ Ídem.

¹⁶ AHJM, *juicios criminales*, 115, 2398, f. 6r.

¹⁷ AHJM, *juicios criminales*, 115, 2398, f. 13v.

¹⁸ AHJM, *juicios criminales*, 115, 2398, f. 2r.

bajos, artes u oficios podían ser elegidos por los presos y, según fuera su trabajo, podían salir de la cárcel con un grillete en el pie. Además, el dinero fruto de la labor sería dividido: una parte a los gastos comunes de la cárcel y la otra parte para el reo por si requería cubrir la manutención de su familia. De ahí que Duque, como otros presos del expediente, pudieran salir de la cárcel.

Duque había olvidado hacer el favor, y como previniéndose de cualquier error en su planeación, Orjuela envió a Buenaventura Montoya, uno de los presos originario de Salamina, para que le recordara. Sin embargo, como si el destino se opusiera a la voluntad de Orjuela, ni Montoya ni Duque pudieron recordar el nombre de la sustancia, por lo que este último tuvo que devolverse a la cárcel para preguntar. A eso de las doce del día, Duque pidió a Salustiano González, otro de los presos, que si podía hacerle el favor a Orjuela, y le entregó el real de plata. González dijo que le era imposible acordarse del nombre del “medicamento”, por lo que sacó lápiz y un papel y le pidió a Duque que se lo escribiera.

Con el nombre del supuesto remedio anotado en un papel, y el real de plata en la mano, González fue hasta la botica de Luis Ospina, con tan mala suerte que estaba cerrada.

Entonces aguardé y al rato volví a la botica y allí estaba Luis Ospina y le mostré en el papelito el nombre del medicamento, diciéndole que me vendiera medio real de eso. Ospina se puso a buscar en la botica y a un rato la encontró y me lo fue a vender, pero estaba algo disuelto y me dijo que llevara un frasco¹⁹, declaró.

González buscó en la cárcel a Orjuela y le pidió el frasco. No había terminado de explicarle cuando ya le había entregado uno: un envase en el que vendían las píldoras azucaradas de Bristol. Se devolvió a la botica, entregó el recipiente y el boticario preguntó por el fin que tendría la sustancia.

Le pregunté al señor González que para qué era y me dijo que un preso la mandaba comprar y yo, sabedor que en la cárcel un joven trabaja platería²⁰ y otras artes, me supuse sería con algún fin de este último, por lo cual no entré a pormenorizar el objeto con que se compraba la sustancia dicha. Sé que el medicamento que vendí es un veneno enérgico como muchos otros que vendo en mi establecimiento para los que nunca nos fijamos a quiénes se les venden²¹, expuso el farmaceuta Ospina.

González volvió a la cárcel y le entregó a Orjuela el frasco con la sustancia y el medio real de devuelta. Duque y otros presos habían vuelto a almorzar y estaban tomando leche. Convidaron a Orjuela a que se uniera, y él se negó con el pretexto de que se iba a preparar el medicamento.

19 AHJM, *juicios criminales*, 115, 2398, f. 4r.

20 Vale señalar que esta sustancia ha sido empleada en joyería desde tiempo atrás. Entre sus principales funciones están la de dar brillo al oro, o también para galvanizar la plata.

21 AHJM, *juicios criminales*, 115, 2398, f. 5r.

Entonces Francisco y Orjuela entró en la cocina, donde estaba Isabel Gómez, a quien ya le había rechazado el almuerzo. Le exigió agua con mucho afán, y ella le entregó una totuma llena, de la que vació un poco. Sacó, con su mano temblorosa, el contenido del frasco que había mandado comprar, y lo disolvió con los dedos. En tres tragos se tomó todo, y lanzó la totuma a un lado y el frasco al otro. Salió desesperado de la cocina, tambaleando y tropezándose, y se sostuvo del primer poste que vio. Miró al cejeño Nepomuceno García e intentó pedirle agua en un lenguaje ininteligible. Cayó al suelo. Lo dominaron las convulsiones. Evangelista Ramírez y Camilo Duque lo tomaron entre sus brazos tratando de calmarlo y evitando que se hiciera daño en medio de sus sacudidas y gruñidos. Llamaron a los doctores. Llegaron Antonio Gutiérrez, médico oriundo de Abejorral, y el galeno salamineño José Echeverri. Ambos anunciaron la cercanía de su muerte. Minutos después, ya era cadáver. “Reconocimos en él síntomas de un envenenamiento, pues notamos amoratamiento en los brazos, en el cuello. Por insuficiencia de medios para practicar un experticio legal, no hicimos autopsia del cadáver”²², reportaron los médicos. El cianuro de potasio:

inhibe una serie de enzimas y sobre todo aquellas que tienen que ver con la respiración celular y le resta o le quita energía a la célula. Este mecanismo de pérdida de la oxigenación y de la energía celular origina un cuadro clínico que puede ir desde dolor de cabeza, agitación, somnolencia, convulsiones, aumento de la frecuencia respiratoria y luego disminución (pero no ahogamiento como la gente cree), también presión y pulso bajo, arritmias cardíacas y finalmente colapso cardiovascular y paro respiratorio. Los espasmos musculares, la contracción de la mandíbula, el amoratamiento en piel y convulsiones son por la hipoxia celular (falta de oxígeno en las células), explica Hugo Gallego, toxicólogo clínico de la Universidad de Antioquia.

No se menciona qué pasó con el cuerpo de Orjuela, pero sí se sabe que su suicidio dio de qué hablar, como no se veía desde que a Sara Escobar la matara un rayo en octubre 10 de 1883 mientras estaba en su casa, contigua al teatro del pueblo, un día de tormenta. El escándalo social y rechazo religioso por transgredir las leyes naturales y divinas, especialmente en un sitio conservador y ultracatólico, con seguridad que conllevó al señalamiento y juzgamiento del finado.

Como la Iglesia no podía castigar la persona, se ensañaba con su alma, negándole el derecho a un cementerio católico y condenando su espíritu. “Su suicidio, además de ser motivo de excomunión y perder el derecho a ser sepultado en campo santo, debió conmocionar a la población por cuanto, al ser sumamente pobre, era causal de compasión”, afirma el académico Julián Chica.

Sin embargo, por tratarse de una muerte violenta al interior de la cárcel, las autoridades de Salamina abrieron, el mismo sábado del suceso, un sumario para investigarlo. En 23 folios quedó consignado el interrogatorio a 17 testigos por los pormenores del hecho, pues antes de determinar que se trataba de un suicidio, estaba abierta la acusación por homicidio, o por instigación al suicidio.

El concepto del fiscal del Circuito de Salamina, dado el 17 de junio de 1884, fue que no hubo ningún tipo de responsabilidad penal, pero lamentaba que la muerte de Orjuela no hubiera podido evitarse.

²² AHJM, *juicios criminales*, 115, 2398, f. 1v.

Aunque algunos de los compañeros de cárcel del citado Orjuela refieren algunos incidentes relativos al hecho que se viene tratando, es el caso de suponer que ellos no daban crédito a las expresiones que este les decía, manifestándoles que pensaba matarse, porque de lo contrario, habrían dado el aviso del caso para haber hecho lo posible para evitar tan funesto suceso, que con razón ha causado honda impresión a la sociedad en general; y si acaso tienen alguna responsabilidad, esta será moral porque legal no la nota el infrascrito²³.

Ahora bien, en aras de cerrar el proceso, el caso terminó en el Juzgado del Estado de Antioquia en asuntos criminales, en Medellín. Allí, otro fiscal conceptuó el 24 de julio que: “no dejan en el espíritu del expediente huella alguna de duda sobre la ausencia de todo delito en estos autos, al menos contra la ley escrita; el atropello de la ley natural lleva consigo su ineludible sanción y nada tiene el juez que agregar a ella, por lo cual, y sin perder más tiempo pido a usted que archive estas diligencias, no habiendo delito ni delincuente”²⁴. El 30 de julio, el juez aceptó la exposición del fiscal y el caso fue cerrado y archivado, atendiendo a que los involucrados habían actuado “inocentemente” y “desconociendo que se trataba de un veneno”.

Francisco y Orjuela partió de la ciudad con nombre griego envenenándose, como había hecho Sócrates, aunque con otra sustancia. Era un hombre de letras y, antes de morir, quiso legar su esencia y su identidad en esos versos íntimos que eran espejo de lo que sentía. Era consciente que, con su muerte, violaba la ley Divina, pero eso no lo detuvo. Murió en el corredor de la cárcel, rodeado de personas, como haciéndole el quite a la soledad que le había aquejado en vida. Cumplió lo que apuntó en su poema, que más parecía oráculo: “Postri-mero adiós! ¡No más cantares!”

***Nota:** La crónica de expediente anterior busca visibilizar cómo las conductas suicidas y las enfermedades mentales han estado presentes en la historia del ser humano, pero también cómo las señales de alarma y la comprensión de las mismas, además de un entorno de apoyo, son fundamentales para prevenir un suicidio.*

23 AHJM, juicios criminales, 115, 2398, f. 11v.

24 AHJM, juicios criminales, 115, 2398, f. 23r.

Referencias

- Andrade, José Alonso; Fernández Laura Milena; Osorio, Luz Mariela y Rojas, Julián David. (2021). El Club de Los Suicidas: análisis y revisión documental. *Tempus Psicológico*, 4(2). <https://doi.org/10.30554/tempuspsi.4.2.4152.2021>
- Ángel María Ocampo (historiador y director de la Academia de Historia de Caldas), entrevista telefónica, 12 de octubre de 2022.
- Censo de Salamina 1870: Archivo Histórico de Antioquia, fondo *República*, título Censos, tomo 2723, documento 8.
- Código Penal de los Estados Unidos de Colombia. Ley 112 de 26 de junio de 1873. Recuperado de <https://editorial.urosario.edu.co/pageflip/acceso-abierto/codigo-penal-1873.pdf>
- Duque Botero, Guillermo. (1974). *Historia de Salamina. Tomo 1. Vida Municipal siglos XIX y XX*. Manizales: Biblioteca de Autores Caldenses.
- Expediente: Archivo Histórico Judicial de Medellín, *juicios criminales*, caja 115, documento 2398, folios 1r-23v.
- Gómez de Rueda, Isabel. (1995) Ritos exequiales. No creyentes, no bautizados y suicidas. *Revista Murciana de Antropología*, n. 2: 179 - 187. Recuperado de <https://revistas.um.es/rmu/article/view/73621>
- Hugo Alberto Gallego (médico toxicólogo de la Universidad de Antioquia), comunicación vía correo electrónico, 14 de octubre de 2022.
- Julián Chica (escritor y miembro de las Academias de Historia de Caldas y de Pereira), comunicación vía WhatsApp, 13 de octubre 2022.
- Nadya Sierra (psicóloga de la Fundación Universitaria María Cano de Medellín), entrevista virtual, 15 de octubre de 2022.
- Pabón Lara, Andrés Felipe. (2021) Delitos del alma: Religión y Ley Penal en la formación del Estado Nacional en Colombia (1821-1837). *Derecho Penal y Criminología* 42, n. 112: 261-294. Recuperado de <https://doi.org/10.18601/01210483.v42n112.08>.
- Roselló Soberón, Estela. (2020). *Melancolía y depresión en el tiempo: cuerpo, mente y sociedad en los orígenes de una enfermedad emocional*. Ciudad de México: Conferencia Interamericana de Seguridad Social. Recuperado de <https://ciss-bienestar.org/cuadernos/pdf/melancolia-y-depresion-en-el-tiempo-v2>.

[pdf](#)

Stengel, Erwin. (1987). *Psicología del suicidio y de los intentos suicidas*. Buenos Aires: Editorial Horme.

Medio siglo del Festival Internacional de Teatro de Manizales: De la denuncia panfletaria al performance posdramática

Wilson Escobar Ramírez¹



Foto: Juan Simón López Cruz

Medio siglo del Festival Internacional de Teatro de Manizales: De la denuncia panfletaria al performance posdramática

Wilson Escobar Ramírez¹

Resumen

En su larga historia de más de medio siglo el Festival de Teatro de Manizales se ha convertido en una plataforma de diálogos estético-poéticos que reflejan el testimonio de los cambios sustanciales experimentados por el teatro de la región latinoamericana en su devenir histórico. Del teatro comprometido, de denuncia panfletaria, propio de los años en que nació el evento continental (1968), el festival manizaleño pronto comenzó a integrar en su programación montajes escénicos que daban cuenta de las tendencias vanguardistas de ese último tramo de siglo XX y lo que va del XXI, y cuyo común acontecer se reúne bajo el concepto de teatro posdramático, planteado por Hans Thies Lehmann. Este artículo propone un recorrido por un conjunto de obras representativas que recogen la textura posdramática de un teatro deudor de una tradición social y política, pero que hoy se expresa en la mixtura de lenguajes y expresiones propias de estos años.

Palabras clave: teatro latinoamericano; teatro posdramático; performance.

Half century of the Manizales International Theater Festival: From the pamphleteering denunciation to the post-dramatic performance

Abstract

In its long history of more than half century, the Manizales Theater Festival has become a platform for aesthetic-poetic dialogues that reflect the testimony of the substantial changes experienced by theater in the Latin American region in its historical development. From the committed theater, from pamphleteering, typical of the years in which the continental event was born (1968), the Manizales Theater Festival soon began to integrate into its programming stage productions that accounted for the avant-garde trends of that last part of the 20th century and that goes from the XXI, and whose common occurrence meets under the concept of post-dramatic theater, raised by Hans Thies Lehmann. This article proposes a journey through a set of representative works that reflect the post-dramatic texture of a theater indebted to a social and political tradition, but is expressed today in the mixture of languages and expressions typical of these years.

Keywords: Latin American theater; post-dramatic theater; performance.

¹Docente, Universidad de Manizales. Estudiante del Doctorado en Comunicación, Universidad Nacional de La Plata. Crítico e Investigador en artes escénicas

Introducción

¿Qué fue del teatro latinoamericano?² Era la pregunta que se hacía a comienzos del siglo XXI César Rubio, director y fundador del emblemático grupo Yuyachkani, del Perú, y con la cual buscaba dar respuesta a los caminos que ha trazado la práctica escénica del continente en las últimas décadas y los desafíos a los que se enfrentaba en el naciente siglo.

¿Cuál es el teatro por el que se pregunta el maestro peruano? ¿Qué teatro fue el que identificó en algún momento la escena latinoamericana? Son interrogantes que, mirados en perspectiva, nos asoman desde esa memoria de los tiempos a una escena actual deudora de algunas tradiciones fundantes y transgresora en sus posturas ideológicas, tanto como poéticas.

La respuesta a estos interrogantes hay que buscarla en buena parte del teatro que se congregó en el Festival de Manizales en sus años fundacionales (1968-1973); un teatro de pancarta política, denunciante de una realidad social y económica que les era común como pueblos de un continente empobrecido y expoliado. De alguna manera ese teatro seguía con fidelidad las coordenadas históricas del tiempo que intentó testimoniar y por lo cual se conoció como el “teatro pobre de Latinoamérica”³.

En sus primeros años el Festival convocó a los más diversos grupos de teatro universitario del continente latinoamericano (a falta de apoyos, algunos de ellos emprendieron su viaje en “*auto stop*” en largas travesías desde el sur del continente) y a los más connotados intelectuales que marcaron la historia del evento: Pablo Neruda, Miguel Ángel Asturias, Ernesto Sábado, Alfonso Sastre, Mario Vargas Llosa, Jerzy Grotowski y Jack Lang, entre otros destacados poetas, escritores y dramaturgos que animaron, en su condición de jurados, las veladas escénicas durante las primeras cinco ediciones, en las que Manizales fue proyectando la imagen de ser una nueva Meca: la del teatro.

La voz del fundador del emblemático grupo Yuyachkani sintetiza muy bien el espíritu creador de aquella época:

A mi entender los mejores momentos (si podemos hablar de mejores momentos, o más bien, los momentos de gran fuerza y singularidad en esta historia) han sido aquellos en que nuestro teatro ha sido parte de las luchas de nuestros pueblos por darse una vida mejor. Entonces, en esos momentos, nos atrevimos a reconocer en nuestra particularidad y a inventar creativamente el teatro que nos hacía falta, sin vernos obligados a marchar al compás de las culturas hegemónicas. (Rubio, 2007)

Aquellas primeras expresiones dramáticas que se dieron cita en Manizales no llegaban propiamente con afirmaciones o respuestas a esos problemas que expone Rubio, que en todo caso superaban cualquier utopía en la escena. Abrieron, por el contrario, más interrogantes y, con ellos, polémicas interminables sobre el tipo de teatro que debería hacerse; un teatro que, comprometido con las comunidades y sus problemáticas, pudiera interpretar esa revolución utópica que tanto se le reclamó al arte y a la cultura de aquellos años.

¿Qué teatro era aquel que se dio cita en el festival manizaleño? y ¿Cómo, con el pasar del tiempo, de las décadas, incluso del cambio de siglo, ese teatro sucumbió o pudo transformarse para seguir comunicando a un patio de butacas hoy nada complaciente, más distraído quizás, más pluridiverso, sin encantos ni desencantos de utopías, como lo era el de entonces? La pregunta de Rubio sigue la estela de otros interrogantes que soportan la existencia del teatro continental, o por lo menos su difusión y promoción en otras fronteras.

Dos décadas atrás, en 1988, Carlos Giménez, director creador de Rajatabla Teatro y director fundador del Festival Internacional de Teatro de Caracas (entonces, dos grandes referentes de la escena internacional), se preguntaba

² Con esa pregunta el maestro César Rubio abría el primer Congreso de Investigación Teatral realizado en el marco del Festival Internacional de Teatro de Manizales en 2007, que reunió a directores, dramaturgos, investigadores y críticos en torno a los caminos y desafíos del teatro latinoamericano en los albores del siglo XXI.

³ En alusión a la influyente obra de Jerzy Grotowski, “Hacia un teatro pobre” (1970) en la que el director y teórico polaco expone los postulados en torno a las formas más austeras en las que el teatro puede existir.



para qué y para quiénes los festivales de teatro que, por entonces, comenzaban a consolidarse en el continente; un interrogante que encontraba respuesta en el ámbito social: “Los festivales internacionales de teatro conforman en América Latina un interesante panorama que explica la realidad cultural de este contexto y, por lo tanto, también se explican a sí mismos” (Giménez, 1988, p. 60).

El creador venezolano expone cómo el Festival de Manizales nace gracias a una ‘entente’ entre la burguesía liberal □en este caso representada por los intereses económicos que manejan la explotación del café□ y sectores intelectuales preocupados por la integración de sus países en el espectro internacional de la cultura contemporánea. Esta unión es la primera y gran contradicción que marca el desarrollo de la experiencia de Manizales; según Giménez:

Gracias a Manizales el Teatro latinoamericano parece descubrirse a sí mismo; por primera vez en su historia política como pueblos independientes, los hombres de América Latina establecen puentes de comunicación, se asombran ante las diferencias estructurales de sus movimientos teatrales y se embarcan en la fascinante aventura de conocerse a sí mismos. (1988, p. 61)

Él, como tantos otros creadores allegados desde distintas latitudes del continente latinoamericano y de España, reconoce que el Festival de Manizales es no solo el punto de partida desde el cual los hombres del teatro latinoamericano intentaron encontrar respuestas a un interrogante, sino también el comienzo de una relación con el teatro del mundo desarrollado.

Reinvención de la Fiesta y Multiplicación de los Panes

En el parón de una larga década de la cita manizaleña, en el período comprendido entre 1973 y 1984⁴, surgieron otros festivales como sustitutos de esa labor de integración iniciada en Manizales: Guanajuato, Caracas, Nueva York, Puerto Rico y Quito vieron surgir sus fiestas escénicas. Esta nueva dinámica supuso la internacionalización de la escena latinoamericana o, al menos, una puesta en común más allá de las fronteras patrias, de los modos de hacer y entender la realidad del entorno en el que surgían los montajes escénicos.

Los nacientes festivales acumulan la experiencia del ya fundado en Manizales e intentan poner en escena la diversidad de un continente, sus tendencias, las voces tradicionales y los nuevos modos expresivos, los diálogos entre generaciones a través de obras que si bien pudieron reflejar el acontecer social este ya no era el único interés como plataforma de exhibición y confrontación. Había sí un marcado interés por el riesgo en la búsqueda y la experimentación en otros lenguajes y poéticas, como ya se podía ver, especialmente, en grupos independientes que habían surgido en distintos rincones del continente al amparo de una realidad cambiante. Allí, en esa línea fronteriza que privilegia la hibridez escénica, la vanguardia en el lenguaje, el diálogo con la tradición escénica y cultural, se ubicó el Festival de Manizales en el ya largo período después de su reinvención.

¿Qué camino trazar en ese laberinto de poéticas que propone un festival a lo largo de medio siglo? Las primeras cinco ediciones (1968-1973) reflejaron la energía vocinglera de un teatro universitario, contestatario, concentrado en la retórica revolucionaria que inspiraba su tiempo. Un teatro que respondía más a una ética política y a un compromiso social que a una condición estética, como el que se da cita después del año 1984. Pero el cambio de época, como se ha dicho, no supone una ruptura total con el pasado.

Dos imágenes podrían disonar en ese aparente monolítico acontecer del teatro político: el arribo de Jerzy Grotowski en el festival de 1970, el sacerdote supremo del ritual, figura relevante del teatro en la segunda mitad del siglo XX y referente de una manera de hacer teatro, que se acoplaba con cierta precisión a las condiciones del teatro latinoamericano. Postular en estos territorios un “teatro pobre” □como lo hizo el maestro polaco□ era como escuchar una voz

⁴ Factores como el económico, la presión de una iglesia que veía amenazada la moral cristiana, el cuestionamiento ideológico a los jurados que evaluaban las obras y las divisiones internas de los grupos colombianos, fueron las principales causas del fin de la llamada primera época del Festival, y que son examinadas ampliamente en el libro “Crónica de una Sabia Locura” (Escobar, 2003).

de la conciencia y verla reflejada en el espejo deformado, esperpéntico, de la realidad latinoamericana.

Una segunda imagen, instalada en otra dimensión menos espiritual, aunque sí más existencial e íntima, es el descubrimiento de “Comala”, de la Pontificia Universidad Católica de Sao Pablo en 1969, que trajo la hondura de la soledad del ser latinoamericano expresada en ese colosal e íntimo encuentro del México profundo de Rulfo. La propuesta mexicana abrió una interesante senda estético-poética que dejaba en un segundo plano el discurso político, y abría las puertas por las que habrían de entrar las nuevas formas del teatro de la región latinoamericana. También, del teatro ritual de Grotowski brotó el fuego que avivó muchas otras maneras de hacer en la escena.

Antecedentes Posdramáticos

Como se ha dicho, el reinicio de la fiesta, o mejor, la refundación del festival manizaleño en 1984, supuso una mirada más decantada y pluridiversa de la cita escénica, no necesariamente ligada al acontecer político y, definitivamente, lejos de la pancarta propia de la escena universitaria. Esa primera y nueva edición nos asomaría también a una nueva manera del hacer escénico en la década de los años ochenta. La presencia de colectivos que por entonces eran desconocidos en el resto del continente, o que apenas iniciaban su andadura, permitieron otear las renovadas maneras de denuncia social que allegaban a los escenarios del festival: Los peruanos de Yuyachkani, con sus “Músicos ambulantes” y su grito por la identidad nacional; Estados Unidos, con Bread and Puppet Theater y su pancarta callejera “Muerte y crucifixión de Monseñor Romero”; los divertimentos del teatro-circo de “O belo indiferente” expresados en los cuerpos gráciles y festivos de la compañía Ornitorrinco de Brasil, ilustran esa diversidad contenida en la nueva cita. A algunos se les pudo hacer un seguimiento en ediciones posteriores, otros dejaron la impronta de sus búsquedas e impregnaron la memoria poética del momento.

Ejemplos de esa suerte de palingénesis escénica y de las tensiones propias que se sucedieron en el teatro latinoamericano los podemos ver si trazamos un rápido recorrido por algunos de los países, cuyo teatro ha sido invitado frecuente a la cita manizaleña. El Brasil visto en Manizales, por ejemplo, pasó de los divertimentos del teatro circo (la ya mencionada “O Belo indiferente; Ubú, folias phisicas, pataphisicas e musicaes de Ornitorrinco”, en 1985; “La vieja dama indigna”, en 1988), a lo visual dancístico (en coreografías de compañías como las de Dévora Colker (FOTO) y Verve, esta última con su inquietante “Plástico”, en el festival de 2004), a la experimentación con el lenguaje de los comics (“El cobrador”, de la compañía Em Quadrinhos, en el festival de 1991) y a las adaptaciones de los grandes referentes de su literatura (Jorge Amado, Rubem Fonseca), tanto como a los clásicos universales, en especial en esa festiva, telúrica y melancólica puesta de “Romeo y Julieta” del grupo Galpao (festival 1995). No han faltado las miradas a las problemáticas y dinámicas urbanas, como se pudo apreciar en el dossier que el festival de 2015 dedicó con un grupo de montajes provenientes de Belo Horizonte, en el estado de Minas Gerais, que daban cuenta de la vitalidad de una escena contemporánea y rupturista, marcada por una forma muy particular de hacer teatro: el grupo de teatro. “Creo que hemos desarrollado esta fuerte expresión de teatro de grupo no solo por una visión política del mundo sino también por la necesidad de supervivencia de nuestra producción” (Bones, 2015, p. 10).

Al teatro argentino nos asomamos en ese 1984, a través del *Teatro Abierto*, todo un movimiento artístico escénico que levantó su voz en contra de la dictadura y de la violación a los derechos humanos. De este teatro de coyuntura se pudo ver uno de los montajes que representaban esa manera de hacer, “Decir sí”, de Griselda Gambaro, y por fuera de programación “El Vencedor”, de Oswaldo Dragún, una obra que hurga en las raíces históricas del país suramericano. “El rescate del autor argentino permitió que la temática de los 30 mil desaparecidos, las listas negras, la censura, subieran al escenario. Eso hizo que el Teatro Abierto representara la conciencia subjetiva de Argentina” (Dragún, 1985, p. 19).

Pasado el testimonio de aquella circunstancia histórica, apareció la figura del actor Eduardo Pavlovski, que dejó en la memoria obras como “Potestad” (Festival 1987), “Pablo” (Festival 1988), o “Rojos globos rojos” (Festival 1996), desde los cuales lanzó una mirada más íntima -psicológica, si se quiere- a los problemas del ser argentino, sus angustias existenciales, en relación con ese entorno social afectado por la dictadura. A su manera, y desde *pesquizas* más instaladas en la memoria, Teatro del Sur con “Tango Varsoviano” (Festival 1991), de Alberto Félix Alberto, reflejó un aspecto más profundo de la identidad nacional y, de paso, dejó ver el coqueteo más exquisito del lenguaje del cine al servicio de la imagen escénica a través de un riguroso sistema de iluminación en comunión con la mecánica y la precisión del movimiento y el *gestus* actoral, al mejor estilo de la proclama de Gordon Craig.

Spiegelburd, una figura clave para entender algunas de las dinámicas más vanguardistas del teatro porteño recalcó en el festival con “La estupidez” (Festival 2004), una especie de *road movie* sobre la escena que deslumbró al público con un teatro que indaga en las proximidades lingüísticas y en la disrupción temporal la potencia de una trama compleja, rica en la construcción de sentidos. Se trata de un teatro de dramaturgia, instalado en la más pura esencia posdramática⁵, y respaldado por un pliegue actoral reconocible en la larga tradición del teatro sureño.

También de Daniel Veronese, otro de los grandes referentes del teatro argentino actual, se pudo ver en el festival de 2002 su obra icónica “Mujeres soñaron caballos”, mientras en 2008, un colectivo de artistas dirigidos por Enrique Federman tatuó en la memoria de los espectadores *No me dejes así*, una obra claustrofóbica, depresiva y con un humor sutil y corrosivo que da cuenta de las relaciones amorosas en el umbral del dolor y la nostalgia. Pero hay teatro más allá del puerto de Buenos Aires. Una compañía como el Teatro de La Llanura, de Santa Fe, marcó la impronta de lo que Jorge Ricci, su director, dio en llamar Teatro Salvaje: “...es así porque su amateurismo, su inexperiencia y su soledad lo tornaron distinto, dispuesto a metamorfosearse cuantas veces sea necesario con el destino de iluminar ese mundo insospechado de las provincias a través de todos los lenguajes” (Ricci, 2011, p. 204).

El Teatro La Llanura, con sus historias íntimas y profundas, despuntó en 1995 con “Actores de provincia” y “El clásico binomio”, y desde entonces visitó el festival con otros montajes como “Como un puñal en las carnes” (en 2006), “La Chatita empantanada” (en 2011) y “La mirada en el agua” (en 2014).

La presencia del teatro uruguayo, en la etapa fundacional del festival, estuvo marcada por el Teatro El Galpón y la figura de Atahualpa Del Cioppo, indiscutible referente de la resistencia a los regímenes militares que asolaron especialmente al cono sur. Arturo Fleitas, miembro fundador del grupo, expone cómo “en 1955, tras seis años de su creación, ya El Galpón comienza a ser una molestia para el *statu quo*. Esa idea de hacer un teatro pegado y deudor del pueblo, lo tornaron un grupo muy peligroso para el poder” (2018); con la llegada de la dictadura en 1973 El Galpón decidió quedarse para defender la democracia en su país, pero el pulso lo ganó el régimen y debió continuar su teatro comprometido en el exilio.

En la segunda época del evento recalca El Teatro Circular de Montevideo, creado en 1954 y contemporáneo de El Galpón. El Circular despuntó en la refundación del Festival (1984) con “El Herrero y la muerte”, una potente metáfora de la resistencia a la dictadura militar que, escenificada en el teatro 8 de Junio de la Universidad de Caldas, pronto pasó a formar parte de los montajes memorables en la década de los 80, y su personaje -“Miseria”- uno de los más aclamados por el público. La agrupación volvió dos años después (Festival 1986) para presentar “Un día particular”, basada en la obra del escritor y cineasta italiano Ettore Scola; y en 1988 con “La Valija”.

Tanto El Galpón como El Circular son referentes indiscutibles del renacer del teatro uruguayo a mediados del siglo pasado, en particular del movimiento teatral independiente que confederó a 15 compañías, que marcaron el rumbo del teatro montevideano hasta derivar en sus múltiples expresiones de hoy.

En la edición 2011 del festival manizaleño irrumpe la compañía de artes escénicas contemporáneas Complot y su provocadora “Or tal vez la vida sea ridícula”, del llamado *enfant terrible* de la escena uruguaya, Gabriel Calderón. Desestabilizadora, polémica, y finalmente aclamada *Or...* dejó huella en la memoria del público manizaleño y “obligó” a la curaduría artística del evento a seguirle los pasos a esta compañía, digna representante del recambio generacional de la dramaturgia en el país sureño y, sin lugar a dudas, en la escena del continente latinoamericano.

En virtud de esa línea que ha mantenido el Festival, de descubrir y consolidar miradas en torno a grupos y autores, Complot regresó en 2012 con “Mi muñequita (la farsa)”, escrita por un Gabriel Calderón de apenas 17 años y estrenada en el Teatro Circular de Montevideo cuando el autor ya era mayor de edad. La obra, interpretada entonces por actores jóvenes, aún estudiantes de teatro, fue un suceso en su país y en muchas de las principales plataformas escénicas del mundo. Al festival de Manizales llegó para testimoniar la fuerza actoral y esa rabiosa mirada juvenil en torno al mundo y la familia, pero también para demostrar que Calderón y su grupo no se quedaron allí y, por el contrario, siguieron

5 Hans Thies Lehmann desarrolla ampliamente este concepto en su influyente obra *Teatro Posdramático* (1999).

explorando ese universo, mezcla de ironía y frenesí. Casi simultáneamente estrenaron “Ex, que revienten los actores”, la tercera parte de su pentalogía (*Ur, Or, Ex, In, At*).

Preocupada por la investigación y la reflexión sobre lo que sucede en la escena, la generación de Calderón se caracteriza por la exploración de los géneros teatrales y los sistemas de representación, donde subyacen transformaciones en la concepción de los espectáculos y en la relación con los espectadores.

Uno de los rasgos distintivos es su estética rupturista y la exploración de nuevas posibilidades escénicas, a través de espacios no convencionales o la alteración del espacio escénico. Una de las principales rupturas es la de la linealidad, a través de la simultaneidad de acciones, la discontinuidad temporal y la multiplicación de los puntos de vista. (Acosta, 2013, p. 9).

El recorrido por Chile nos muestra desde el teatro del exilio que denunciaba la dictadura (“El loco y la triste”, de la Universidad Católica de Chile, en el Festival 1984); “Marengo y Los payasos de la esperanza”, de Taller Dos Teatro (festival de 1988). Esta última obra no estaba en la programación, pero supuso un éxito mayúsculo que comprometió a la organización a programar más funciones y traerla nuevamente en una edición posterior. “Cariño Malo” (festival 1990) de la Universidad Católica de Chile, siguió hurgando en esa memoria de la dictadura, esta vez a través del secreto sufrimiento de una joven mujer, desdoblada en tres personalidades (la soñadora Amapola, la apasionada Eva y la decidida Victoria), que apostada sobre la silla de un parque llora la ausencia de sus hombres, los que la dictadura le arrebató; le siguieron las visiones críticas de El Bufón Negro con “El Coordinador” (en 1993) y “El solitario” (Festival 1994); o la riqueza dramática de “Viaje al centro de la tierra” (festival 1996), de La Troppa. Con algunas agrupaciones de por medio, la escena chilena ha dejado en este festival la impronta vanguardista de un teatro que se busca en otras disciplinas, especialmente en el cine y la animación digital. “Maleza” (festival 2013) y “Un poco invisible” (festival 2014), dos montajes de la compañía Maleza, logran una sorprendente fusión de los lenguajes del teatro y el cine de animación, a través de la técnica del *stop-motion*. Otras indagaciones como la que hacen Los Fi, con su espectáculo familiar “Auch” (en 2015), que integra sonidos simples a través de la percusión urbana, dan cuenta de la versatilidad de la escena chilena, pero también de su compromiso con la memoria de un pasado que los constituye y los configura como sociedad.

De Centro América ha destacado la presencia permanente del teatro mexicano en una diversidad contrastante que muestra desde los teatros oficiales o institucionales (Centro Nacional de Arte Dramático, y las universidades públicas), iniciando con la deslumbrante “Muerte accidental de un anarquista” (Festival 1984) de Darío Fo y puesta en escena por la Universidad Autónoma de México, un montaje instalado en la comedia del arte; “Cierren las puertas”, de la universidad Veracruzana, todo un acontecimiento escénico en una de las galleras de la ciudad, o el mismo “Páramo” (festival 1989); hasta las visiones más independientes, exploratorias, experimentales, entre las que bien pudiéramos destacar “Asalto al agua transparente” (Festival 2014) de la cuadrilla de artistas Lagartijas Tiradas al Sol, y en la que el tema ambiental está expuesto en primer plano, como nunca antes en la muestra internacional; “Baños Roma” (festival 2014), de la compañía Línea de sombra, que deja entrever el México atribulado por el narcotráfico, a través de la memoria de un boxeador; Mendoza, de Los Colochos, con esa intertextualidad tan vital para contar el México de la revolución y de las violencias contemporáneas teniendo como base el texto de Macbeth, de William Shakespeare; o los dos montajes vistos en la edición 2017 del festival: “El Matrimonio Palavrakis”, del Teatro en Código, en clave de performance, y “Todo lo que necesita una actriz con deseos de triunfar”, de Vaca 35, teatro intimista que vuelca su rabiosa mirada en torno a la mujer y sus desvaríos desde el provocador teatro de Jean Genet.

Nicaragua, con “A golpes de corazón” (Festival 1985), del Grupo Oficial de las Artes Escénicas, traía los ecos de la revolución recién triunfante, y desde entonces ha seguido mostrando su teatro de compromiso, vinculado con la denuncia de la realidad social de la dictadura somocista y la defensa de los derechos humanos como “La casa de Rigoberta mira al sur” el Teatro Justo Rufino Garay. En tiempos recientes lo hace con el reclamo a la desilusión que ha supuesto un nuevo régimen allegado desde la misma revolución. Así lo mostró con la revalorización de la denuncia y con la sutileza poética la actriz y directora Lucero Millán en “La ciudad vacía” (Festival 2015), una pieza honesta y valiente, desespe-
ranzada y visionaria, que prefiguró el descontento social manifiesto hoy en el país centroamericano.

Una Escena Instalada en lo Posdramático

Este inicial recorrido, que bien podría alentar una futura cartografía de la evolución escénica del continente, nos revela la existencia, no de un teatro, sino de muchos teatros, de formas expresivas e indagaciones poéticas que confluyen en estas plataformas escénicas y que parecieran ofrecer de manera fragmentada múltiples visiones de una diversidad de culturas, de un territorio, de las tensiones y condiciones históricas que lo constriñen o liberan, según la perspectiva que se tienda sobre ellos.

Pero es un recorrido que nos asoma a las mutaciones propias de la práctica escénica cuando esta se ve afectada por los cambios sociales, políticos y poéticos globales, como los que enmarca Hans Thies Lehmann bajo el concepto de “Teatro Posdramático” (1999). Final del formulario

El teórico alemán destaca, entre otros rasgos del teatro posdramático, el divorcio aparente o a veces deliberado entre el texto dramático y el espectáculo representado, lo que da lugar a unas nuevas lógicas de intertextualidad. Para Lehmann en el “texto de teatro ya no más dramático” de hoy se difuminan los “principios de narración y de figuración”, así como el orden de la “fábula”; se produce el destierro de la representación mimética en procura de la presentación performativa que rompe la espacialidad, tanto dramática como la del patio de butacas, para crear una experiencia otra; hay, asimismo, un desdén por la lógica narrativa y, en general, de la acción entendida en el sentido clásico, de secuencialidad y causalidad; mucho de este teatro apela a la ritualización de la escena que supone la inclusión ceremonial del público entendido como “un inter-actor” que habita los límites mismos de la representación.

Sus técnicas son más de la presentación que de la representación, más las del arte de exponer realidades y crear teatros de situación que la de representar ficciones dramáticas sobre ellas –aunque esta práctica no haya desaparecido completamente. (Lehmann, 2011, p. 313)

A estas huellas posdramáticas se suma la opacidad que este teatro construye con las artes plásticas, la danza, la performance y el videoarte; o el mismo desmontaje rizomático de los componentes del drama, que interpelan al espectador desde la multiplicidad de una red plena de nodos, sin centro identificable y sí con muchos conectores de los que deriva su discursividad. Siguiendo estos rasgos identitarios, que Lehmann entiende como un ejercicio de estilo, podríamos agrupar en cinco categorías un amplio conjunto de obras que han recalado en el Festival y que bien recogen la textura de la escena posdramática.

Performance y Espacialidad Rupturista

Entendida como la superación de las formas convencionales, la estética de la espacialidad rupturista apuesta, entre otros aspectos, por la exploración de nuevas posibilidades del espacio dramático y la incursión en espacios no convencionales, en los que se indagan otros modos de comunicación y de relación con el público, dando lugar a experiencias con alta carga ritual y ceremonial.

Las ruinas de las bodegas de una antigua fábrica de tejidos, por ejemplo, han dejado la huella de estas búsquedas poéticas y han construido en el patio de butacas una experiencia más vivencial y menos contemplativa: desde “Vitrinas para la memoria” (Festival 2007), del grupo Yuyachkani, donde el colectivo peruano denuncia -a la manera de una feria de variedades- los fenómenos sociales y políticos que aquejan en país en tiempos de Fugimori; pasando por “La caída de la Casa Usher” del Teatro Matacandelas, en la que el grupo colombiano se adentra en el universo de Edgar Allan Poe para transmitir el misterio y el terror a manera de una velada gótica; hasta las poéticas más experimentales como “Caperucita intergaláctica” de la Compañía Insectotrópica, de España (2013) una instalación escénica con ecos del *paint art*.

Pero el mejor aprovechamiento del espacio ruinoso de este lugar lo hicieron las compañías uruguayas El Mura, con su evocadora “Pogled”, y el Pequeño Teatro de Morondanga, con “Bienvenido a casa” (festival 2013), de Roberto Suarez, una de las más reveladoras experiencias de expectación en la historia del festival. “Pogled” es un homenaje ín-

timo al filme “La Mirada de Ulises”, ese inquietante recorrido balcánico que emprende un director de cine en busca de las latas perdidas que suponen el origen del cine en este territorio, pero que son solo el pretexto para contar los orígenes de la guerra fratricida, un testimonio poético que plasmó para el cine el director griego Theo Angelopoulos; pero más allá de una referencia al filme, está el pretexto de Iván Solarich, su director, de construir el relato -intertextual- de un viaje sobre las generaciones que sobrevivieron a las dictaduras en el país suramericano. Se trata de una propuesta escénico-performativa que revisita el cine para construir su propia memoria, empleando recursos como la música en vivo, la proyección de documentos visuales, o el poema escénico.

En tanto, “Bienvenido a casa” introduce al espectador en un singular mecanismo de relojería, que no intenta preservar el tiempo lineal; busca, por el contrario, multiplicarlo de tal manera que el espectador pierda el sentido de la temporalidad y se someta a un juego de espejos desde su incómoda butaca. Instalado en el carácter ritual que sugiere como rasgo el teatro posdramático, esta performance escénica divide al público desde su ingreso al espacio de representación: un grupo será dirigido por una vía distinta a la que tomará el segundo grupo, y ocupará un lugar diferente, en patios de butacas distantes y ocultos uno de otro; en la segunda función (o segunda parte, si se quiere) que se produce al día siguiente, cada grupo de espectadores hará el otro recorrido y se dispondrá a tomar el lugar que le fue ocultado el día anterior. Ya en el interior de ese mecanismo tan preciso discurre un relato fragmentado, disruptivo y de acciones simultáneas, donde los personajes viven no sólo sobre el escenario, sino que habitan, en su dualidad de actor-personaje, en la calle de bastidores y en la misma tras escena, siempre expuestos a un público convertido en fisgón de las miserias, disgustos y silencios de este puñado de seres desesperanzados.

Hay en esta propuesta una doble experiencia del rol de ser espectador: una, que lo sitúa en su condición tradicional, la de espectar, contemplar lo que sucede en el espacio dramático; otra, que lo ubica como fisgón y participe de la aparente inacción y espera del actor en la tras escena, mientras escucha y sigue el desarrollo de las acciones y situaciones que se ejecutan al otro lado de la pared, valga decir, el escenario.

Límites de la Representación

El Festival de Teatro de Manizales, siempre atento a esa suerte de palingénesis escénica, tan propia de este arte en el período de entre siglos, supo entender que la muestra debía pasar por la contaminación del teatro con otras metodologías en el proceso de creación y con otros lenguajes en la puesta en escena. El carácter híbrido, la transtextualidad y la influencia de otras disciplinas artísticas, vinculadas con la tradición expresiva del cine y las artes visuales, han ampliado -especialmente en los últimos años- un campo de percepción de los espectadores hacia narrativas y poéticas que desandan el mundo de la performance, la instalación plástica y la puesta en acción.

La estela experimental en el ensanchamiento o en la condensación de la representación escénica podría remontarse a ese recorrido sensorial propuesto en “El Hilo de Ariadna” (Festival 1992), del Centro de Investigación de la Imagen Dramática, de la Universidad Nacional de Colombia, dirigido por Enrique Vargas, una experiencia de espectador unipersonal abocado a un recorrido en solitario por un laberinto de emociones que transitan del nacimiento a la muerte; al “El bar de la calle luna” (festival de 1989) del Taller de Artes de Medellín, o en la irreverente propuesta de “La conquista del espacio de Steve y Ponce” (Festival 1989), cuando los actores-personajes abandonan el escenario y “obligan” al público a seguir contemplando la acción por las calles céntricas de la ciudad hasta desaparecer en la cotidianidad de los transeúntes. En el nuevo siglo esta exploración en el código presentacional y performático, más que en el código de la representación, está más elaborada desde el recurso dramaturgico, el borrado de los límites entre la escena y el patio de butacas y, por tanto, en la ritualización de la acción por la vía de la participación activa del público. Exponentes de esta tendencia tan propia de la posdramaticidad planteada por Lehmann, son “Cómo quieres que te quiera” (festival 2012) y “Morir de amor” (festival 2013) del colectivo colombiano La Maldita Vanidad, en las que el espectador hace parte de la fiesta de quince años de la hija de un narcotraficante preso, y por tanto está implicada en ella (en la primera obra), o asiste como doliente cercano a un funeral en la sala de una casa y en la intimidad familiar (en la segunda), en un ambiente hipernaturalista donde no existen barreras entre el actor y el espectador, donde el actor pareciera no actuar y el espectador, no contemplar.

Teatro Intertextual

Ese horizonte de contrastes y tensiones entre el ritual y la vanguardia, que ha mantenido la curaduría del festival desde su refundación en 1984, nos ha asomado durante este largo período a los lenguajes clásicos del teatro y los ha confrontado con las vanguardias y los experimentos visuales, textuales, lingüísticos, de la escena posdramática. Shakespeare -cómo no- ha sido uno de los visitantes más asiduos de esas búsquedas poéticas y su cruce en la intertextualidad de la escena. “Shakespeare es un pedazo de carbón inerte”, afirma Peter Brook, para resaltar la validez que tiene ahora mismo la obra del dramaturgo inglés. Se podrá conocer todo el proceso de cómo desaparecieron los bosques prehistóricos y cómo fue el origen del carbón, “pero el sentido pleno, el sentido total y absoluto de un pedazo de carbón, para nosotros, empieza y termina cuando ese pedazo de carbón entra en combustión, dándonos la luz y el calor que necesitamos” (Brook, 2001, pag. 167).

Muchos directores entienden con claridad que el asunto con Shakespeare quizás no sea adaptarlo a la escena en la tradición isabelina, sino traerlo a dialogar con nuestro presente, o con los lenguajes y las expresiones de otras tradiciones y culturas, para así provocar un nuevo fuego en la obra. Es lo que hace el montaje “Hamlet I” de Pawel Nowicki escenificado en un amplio comedor, situado en la escena como si fuera la sala de un gran palacio, con el público oficiando como comensal y testigo de un territorio de traiciones que van, al capricho del lenguaje, desde Dinamarca hasta Cundinamarca (ciudad colombiana ubicada en el departamento de Boyacá); el Hamlet aéreo de “Amloii, como lo dijo Hamlet”, de los españoles Karlik Danzas y Samarcanda teatro (Festival 2004), escenificado en el Coliseo Cubierto; o El “Hamlet de los andes” (Festival 2014), en la versión sincrética del teatro de Los Andes de Bolivia, que muestra en códigos de identidad y conflicto local, la tragedia universal. El Macbeth traslapado en la revolución mexicana de “Mendoza” (Festival de 2016), del colectivo los Colochos, puesto al modo de una cantina a la que entra el espectador como un testigo y partícipe más de este juego de tensiones sociales y políticas, mientras se confunde y acompaña a los personajes con una cerveza para celebrar la llegada al poder (la revolución zapatista); O la versión “Macbeth, ciudad insomnio” (en 2014) de A Poc A Poc, con su lenguaje corporal entremezclado en un escenario de metales corroídos y en un ambiente decadente; el Macbeth visto desde el conflicto del gansterismo latinoamericano, vinculado con la droga y la violencia del narcotráfico en Medellín en “The new gansters” (Festival 2002) del Teatro Hora 25.

Por el festival han recalado versiones de Ricardo III. “Algo de Ricardo”, del grupo Complot Teatro (festival 2013), que pone énfasis en la presencia de la mujer en la tragedia; “Ricardo III” con la manipulación de muñecos de cara al público y la juglería callejera, del Teatro El Paso de Pereira (festival 2012). Qué decir del “Oteló” de Viaje Inmóvil (en 2014), de Chile, con la manipulación de muñecos de velo y su acento dramático en el feminicidio; o el “Othello” (festival de 2014) de Buendía Theatre, dirigido por Gabriel Chamé en clave de Clown, que muestra una desopilante comedia plena de humor ácido, sin traicionar el espíritu trágico del texto.

El “Romeo y Julieta” de la compañía brasilera Galpao (festival de 1995), y su trepidante ritmo de carnaval, de música y fiesta que enmarca la tragedia de los amantes; o el ritual experimental de “Julieta” de Diego Aramburo (festival de 2013), de la compañía Kiknteatr de Bolivia, una versión unipersonal que visita el texto y extrae una Julieta densa y trágica en un ritual árido y sobrecogedor. Desde un continente lejano como Asia llegó “Sueño de una noche de verano” (en 2004) y la respetuosa mirada del Grupo Yohangza de Corea, escenificada al modo en que se representó, bajo una carpa, por el Teatro el Globo.

También han comparecido en la escena manizaleña El Mercader de Venecia: “Shilock”, en el monólogo de Manél Barceló, o la versión instalada en la crítica al capitalismo de “Los Banqueros” de La Tribu Imaginaria, de Chile (festival de 2016); o el Tito Andrónico puesto al modo más experimental en “Mosca” (festival de 2002), del Teatro Petra. Los anteriores, a modo de ilustración de las múltiples poéticas que la escena shakesperiana se ha encargado de reavivar al modo de un pedazo de carbón y por la vía intertextual, como lo plantea Brook.

Creación y Memoria en Colectivo

Lehmann precisa como rasgo distintivo del teatro posdramático el compromiso con la realidad; es decir, un teatro que ofrece miradas estético-poéticas sobre las complejas realidades del entorno donde nacen y se representan. Aquí se inscribe una importante tradición del teatro del continente: la creación colectiva, una forma de hacer teatro en la que el festival ha puesto su énfasis en distintas ediciones, pero que atraviesa la programación año tras año, y en virtud de la cual se han podido seguir las distintas posturas y abordajes tanto en la praxis escénica como en la investigación teórica.

El Teatro Experimental de Cali (TEC), dirigido por Enrique Buenaventura; el Teatro La Candelaria, bajo la tutela de Santiago García, y El Galpón, de Uruguay, con Atahualpa Del Cioppo, se constituyeron en la piedra angular e instauraron el renovado espíritu de lo que se llamó Creación Colectiva, una suerte de filosofía de teatro militante que buscaba ante todo una manera distinta de acercarse al concepto de puesta en escena, a través de la escritura en colectivo y original de los textos y la reescritura de aquellas voces universales que, puestas en el contexto de la realidad latinoamericana, pudieran expresar lo universal de aquellos relatos desde los subtextos locales. Enrique Buenaventura llamó a esta forma de proceder “la estructura de los acontecimientos”, una especie de metamorfosis del entramado dramático que permitía construir, desde las realidades próximas, un diálogo más fluido y honesto con la comunidad.

El Festival fue testigo y vitrina de esta fuerte expresión del teatro latinoamericano, y permitió a su público acercarse a aquellas obras que, con el paso del tiempo, se constituyeron en los grandes referentes de este modo de hacer escénico, como “Guadalupe años sin cuenta”, creada en 1975 y que supone ser la obra fundacional de todo este movimiento.

La pancarta ideológica que subió a escena este tipo de teatro en los años 60 y 70, pronto fue adquiriendo nuevas formas expresivas en tanto el panorama político fue cambiando hacia finales del siglo XX y comienzos del XXI. Sin renunciar a sus raíces, el teatro de creación colectiva sufrió una metamorfosis en su interés temático. Ahora, como se ha visto en las últimas ediciones del Festival, su exploración está centrada en temas como la memoria (“El paso”, o “Si el río hablara”, del Teatro La Candelaria); las migraciones y los exilios (toda la obra de Malayerba, desde su irrupción en Manizales con “Jardín de Pulpos” (Festival 1994) y, especialmente, con “Nuestra señora de las nubes” (1997); la liminalidad performativa, con la ya citada “Vitrinas para la memoria”, de Yuyachkani, o con “Ubú en Bolivia” (Festival 1995), del Teatro de Los Andes, lo abierto y lo polisémico en sus “denuncias”, todas estas narrativas que se anteponen al tradicional discurso panfletario, que ha sido una marca de identidad desde sus orígenes.

En las distintas ediciones del festival manizaleño se ha podido apreciar esa ruptura escénica a la que asiste el teatro de hoy, en virtud de las diversas simbiosis que atraviesa en sus procesos, estructuras y lenguajes, y que obligaría hablar más de teatralidad que de teatro en estado puro. Teatralidad entendida como una apertura de códigos que trascienden el espacio escénico y abarca las prácticas artísticas cotidianas que se manifiestan en espacios públicos.

Como especifica Helga Finter la “teatralidad de lo cotidiano sólo es identificada como tal por la otra parte de una mirada que la decodifica”, y aún cuando esa decodificación se efectúa desde un paradigma teatral y representacional, se configura en un espacio no enmarcado por principios estéticos, sino acotado por una percepción capaz de reconfigurar mundos y desatar otros imaginarios. (Dieguez, 2007, p. 7)

Así, la especificidad escénica del teatro ha entrado en crisis y se hace necesario tender una perspectiva “liminal”, como lo sugiere la investigadora Ileana Diéguez al referirse a aquella zona transdisciplinar donde confluyen el teatro, el arte de la performance, las expresiones artísticas del activismo social y las mismas artes visuales con toda su pirotecnia electrónica. Lo liminal está marcado por vivencias y prácticas experimentales de la teatralidad latinoamericana, especialmente a partir de los años noventa cuando el teatro de la región transitó hacia escrituras más visuales, fruto de sus indagaciones en terrenos como la plástica, el arte del accionismo y del instalacionismo.

Los “grupos emblemáticos” del continente latinoamericano pronto acogieron estas nuevas formas, entre ellos La

Candelaria, en Colombia; el Teatro de Los Andes, en Bolivia; y Yuyachkani, en Perú. A ellos se sumaron muchos otros a lo largo del continente, que no renunciaron a seguir poetizando su realidad, pero lo hicieron y lo siguen haciendo desde los recursos performáticos tan propios de la posdramaticidad.

Hibridaciones Poéticas en los Límites de lo Digital

En distintas ediciones de los últimos años el encuentro manizaleño ha reunido en su amplia programación un conjunto de espectáculos que transitan por los caminos de la hibridación de las poéticas de la escena con los lenguajes digitales, y proponen a los espectadores un interesante recorrido por los distintos matices que ofrecen estas prácticas escénicas, sobre las que apenas ahora se está intentado teorizar o explicar.

La convergencia de medios en la escena obliga a hablar de teatro multimedia (*multimedia performance*), un concepto que va que más allá de una simple acumulación de artes (teatro, danza, música, proyecciones, conexiones...) y procura una mixturización que deriva del encuentro de estas tecnologías en el espacio-tiempo de la representación. Pero también es dado hablar de un teatro cibernético (*Cybertheatre*), fundamentado en la ayuda de los nuevos medios y de las tecnologías informáticas en la representación teatral, como en el caso de la utilización de internet para producir espacios virtuales.

De ambos espectros se han visto espectáculos en Manizales. “Esta es la historia de mi vida” de Macarena Recuerda Shephard, de España, o “Un poco invisible” (festival 2014), de la compañía chilena Maleza, ambas propuestas dan cuenta de la convergencia multimedial en la escena, a través de la fusión del lenguaje teatral con el recurso del stop motion, propio del cine de animación. A su turno, “Caperucita galáctica” (festival 2014) de Insectotropics, propone una instalación escénica desde múltiples disciplinas (videoartistas, artistas plásticos, músicos y actores), para versionar en clave de performance de instalación el popular cuento.

Ya en territorio latinoamericano, “El automóvil gris” (Festival 2006) del Teatro de Ciertos Habitantes, de México, invita al patio de butacas a una función de cine silente tal y como se veía en las salas antes de la irrupción del sonido: dos actores ponen voz en vivo a los diálogos y a los sonidos de la historia que se desarrolla ante la mirada del público. Un pianista marca la atmósfera en sus distintos momentos: de suspenso, intimista, de espera, de transición... Los actores físicos, no proyectados, no sólo ponen voces, están actuando con su gesticulación, se inmiscuyen en la pantalla y se mimetizan, por momentos, con los actores de la película proyectada, como en “La Rosa púrpura del Cairo” de Woody Allen. Teatro dentro del cine, o cine dentro del teatro, según se mire.

En la segunda vertiente de la convergencia digital que integra la internet a la escena, el festival de 2014 presentó “Distancia”, una performance escénica que desafía el principio básico sobre el que se ha fundado el teatro en toda su historia: el aquí y el ahora entre el actor y el espectador. A partir de esta experiencia escénica, al menos en la práctica escénica latinoamericana, el asunto a mediar sobre el escenario ya no es la escenografía, reemplazar o amplificar un objeto, o fantasmear un actor sugiriendo su presencia a través de la imagen hologramática. En esta apuesta del artista interdisciplinario Matías Umpiérrez el componente virtual domina sobre la materialidad de la escena en virtud a que la presencia de los actores se da en la puesta en directo, vía streaming, de los cinco personajes femeninos que conforman su dramática. Es decir, el actor está distante del escenario y del teatro mismo.

Estos pocos ejemplos constatan que la práctica escénica latinoamericana, si bien no se reconoce por tener una alta elaboración estética en las llamadas tecnologías digitales, sí ha logrado unos niveles de exploración y experimentación en los lenguajes y formas expresivas que trae consigo la convergencia con el mundo de la imagen electrónica.

A Modo de Conclusión

En su larga historia de más de medio siglo el Festival de Teatro de Manizales se ha convertido en una plataforma

de diálogos estético-poéticos que reflejan el testimonio de los cambios sustanciales experimentados por el teatro de la región latinoamericana en su devenir histórico. Del teatro comprometido, de denuncia panfletaria, propio de los años en que nació el evento continental (1968), el festival manizaleño pronto comenzó a integrar en su programación montajes escénicos que daban cuenta de las tendencias vanguardistas de ese último tramo de siglo XX y lo que va del XXI, y cuyo común acontecer se reúne bajo el concepto de teatro posdramático.

El Teatro Posdramático, planteado por Lehmann se caracteriza por su rechazo a las formas tradicionales de dramaturgia y su experimentación con nuevas formas de expresión; un rechazo de la narrativa lineal en procura de un juego constante con el tiempo; el rompimiento de la cuarta pared, para desafiar la convención de la separación entre el escenario y el público, así como privilegia la experiencia *in situ* que busca involucrar al espectador de manera activa en la creación del significado de la obra. Para lograr ese sentido de lo experiencial, hace uso de los diversos medios y lenguajes artísticos, como la música, la danza, el video, la pintura para crear una experiencia teatral multidimensional fincada en la performance.

La destrucción de las jerarquías en el proceso creativo se suma a este ejercicio de estilo para borrar las fronteras de director, dramaturgo, actor, y crear en colectivo la experiencia teatral. Son estos algunos de los principales rasgos del teatro posdramático que hemos detectado en un conjunto de obras presentadas en el festival de Manizales y que permiten otear la importancia de plataformas de encuentro con esta que da cuenta de una escena vital, que recoge el legado de la tradición del arte social comprometido, pero que lo expresa con los lenguajes estético-poéticos en permanente mutación.

Referencias

- Acosta, D. (2013). Exploración y riesgo en la escena montevideana. En: Catálogo XXXV Festival Internacional de Teatro de Manizales, la calle es el escenario. Ed. La Patria, Manizales.
- Bonés, M. (2015). El teatro de grupo de Minas Gerais. En: Catálogo XXXVII Internacional de Teatro de Manizales. Editorial Litoprisma.
- Brook, P. (2001). *Más allá del espacio vacío*. Alba Editorial.
- Dragún, O. (1985). El problema argentino no es de identidad sino de pertenencia: Oswaldo Dragún. Periódico TEXTOS, segunda época, año II, nro. 29. Imprenta Departamental.
- Dieguez, I. (2007). Prácticas escénicas y políticas. *Teatralidades* liminales. Conferencia presentada en el II Congreso de Teatro, Manizales.
- Escobar, W. (2003). Crónica de una sabia locura. Festival Internacional de Teatro de Manizales. Editorial La Patria.
- Fleitas, A. (2018). Historias mínimas del teatro latinoamericano. En: Periódico TEXTOS, ed. La Patria, Manizales.
- Giménez, C. (1988). Festivales, ¿para qué? ¿para quiénes? En: Escenarios de dos mundos. Inventario Teatral de Iberoamérica. Ministerio de Cultura/INAEM/ Centro de Documentación Teatral. Madrid.
- Lehmann, H-Thies (2011). Algunas notas sobre el teatro posdramático, una década después”. En: Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación. Ed. Centro Párraga, Centro de Documentación y Estudios Avanzados del Arte Contemporáneo (CENDEAC).
- Ricci, J. (2011). *Teatro salvaje. Historias de actores de provincia*. Editorial Colihue.
- Rubio, C. (2007). “Qué fue del teatro latinoamericano”, Conferencia pronunciada en I Congreso Iberoamericano de Teatro, caminos y desafíos del teatro latinoamericano en los albores del siglo XXI.



Las exhibiciones de lo ordinario y lo patético en
“El juguete rabioso”

Ever Jonny Peña Gómez¹



Foto: Juan Simón López Cruz

Las exhibiciones de lo ordinario y lo patético en “El juguete rabioso”

Ever Jonny Peña Gómez¹

Resumen

Se analiza “El Juguete Rabioso” desde 3 temáticas principales: la hipocresía, el trabajo y la angustia. La primera parte del artículo oferta una presentación acerca de esta novela autobiográfica, que le permite a Roberto Arlt irrumpir con vehemencia en la narrativa urbana e imponer un estilo fresco que se consolida a través del antihéroe, del nihilismo y del lenguaje híbrido. Más adelante, se exhibe porqué la hipocresía identifica a la sociedad pequeño—burguesa, una clase que prefiere vivir de la apariencia, soportar el hundimiento constante, que aceptar desclasamiento. La tercera parte explora las contingencias de la sociedad capitalista desde la figura del trabajo; Silvio Drodman Astier asevera que la pequeña-burguesía está condenada a trabajos detestables, mal remunerados y sin alternativas de ascenso social. La angustia representa el gran acierto de Arlt, se enfoca en la sicología y crea personajes alienados, patéticos y anómalos; esa crisis existencial es la que autentifica la narrativa *arltiana*. Se cierra con una serie de conclusiones que exponen la irreverencia y el vanguardismo de un artificio, que se construye sobre las bases de lo feo, lo malo y lo insano.

Palabras clave: ciudad; hipocresía; trabajo; angustia; fealdad.

The exhibits of the ordinary and the pathetic in “The Mad Toy”

Abstract

“The Rabid” Toy is analyzed from 3 main themes: hypocrisy, work, and anguish. The first part of the article offers a presentation about this autobiographical novel, which allows Roberto Arlt to vehemently break into the urban narrative and impose a fresh style that is consolidated through the antihero, the nihilism, and the hybrid language.

Later on, it is exhibited why hypocrisy identifies petty-bourgeois society (a class that prefers to live on appearances and endure constant collapse than accept declassification). The third part explores the contingencies of capitalist society from the figure of work; Silvio Drodman Astier asserts that the petty-bourgeoisie is condemned to detestable jobs, poorly paid, and without alternatives for social advancement. Anguish represents Arlt’s great success as it focuses on psychology and creates alienated, pathetic, and anomalous characters; this existential crisis is what authenticates the *Arltian* narrative. This manuscript closes with a series of conclusions that expose the irreverence and avant-garde of an artifice which is built on the bases of the ugly, the bad, and the insane.

Keywords: city; hypocrisy; work; anguish; ugliness.

¹ Doctorando en Literatura Universidad Tecnológica de Pereira. Magíster en Literatura Universidad Tecnológica de Pereira. Licenciado en Filosofía y Letras Universidad de Caldas. ozzyfago@me.com

Introducción

El auge de la industrialización instaló los rasgos de la cultura capitalista en la cotidianidad de Buenos Aires. Las personas se acoplaron con resignación a las evoluciones tecnológicas, al poder adquisitivo y al estilo de vida burguesa. Esto sugirió el distanciamiento de la narrativa novelística del ingenuo ambiente rural, no solo para generar un cambio sustancial en la estética, “sino para alcanzar una más amplia visualización de la realidad a través de un plano hasta ese momento consciente o inconscientemente ignorado: la ciudad” (Moreno, 1988 p. 186). Arlt comprendió que su artificio literario debía explorar en ese nuevo campo de significación, lo licenciaba que el potencial narrativo no se limita a verdades apodícticas y se fundamenta en la significación inabarcable. El artificio representa una apuesta por una creación indómita de redes significativas que se escapan a cualquier método de verificabilidad, es decir, ningún componente puede encriptar el significado de una obra literaria (Serres, 2011, p. 25).

Este escenario novedoso instaba a descubrir el sentido donde reina la ausencia, ya que el progreso de las ideas surge mediante conexiones fortuitas y aleatorias de esas redes imaginarias. Roberto Arlt salta a escena con “El juguete Rabioso” (1926). Esta novela de iniciación se presenta como un terreno explorado y la vez inhóspito del que se puede extraer nuevos significados. Esto es posible porque la cultura se compone de un conjunto de campos semánticos ilimitados donde se promueven continuas respuestas ignoradas; en otras palabras, “la cultura de una sociedad no la conocemos nunca del todo y, a pesar de eso los objetos culturales están, a veces, en condición de expresar implícitamente también las porciones lejanas de las manifestadas”. (Calabrese, 1999, p. 25).

María Guntsche (1998) presenta una lectura minuciosa sobre “El Juguete Rabioso”: (a) expone temas que se relacionan con la antiestética; (b) resalta la temática urbana; y (c) menciona que Buenos Aires deja de ser una gran aldea y se insinúa como una ciudad cosmopolita. Destaca que gracias a la experiencia del autor se percibe una ciudad real de bulevares y de lugares emblemáticos: las plazas de mercado, los cafés, las oficinas o los lenocinios. En esta novela emerge el tema urbano con una dinámica anómala donde todo se relaciona con la ubicación de Silvio Astier, pues la ciudad bonaerense evoluciona a medida que avanza el personaje. Arlt abre con brutalidad la novela:

Cuando tenía catorce años me inició en los deleites y afanes de la literatura bandoleresca Un viejo zapatero andaluz que tenía su comercio de remendón junto a una ferretería de fachada verde y blanca, en el zaguán de una casa antigua en la calle Rivadavia entre Sud América y Bolivia. (Arlt, 2017, p. 13)²

El zapatero andaluz incorpora la dinámica inmigratoria que ocurría en Buenos Aires; ahora esas movilizaciones integran la verdadera historia porteña. El inicio de la novela no resulta invasivo: Silvio frecuentaba la tienda de ese tendero andaluz, Arlt era hijo de inmigrantes y sabía que los barrios populares estaban coloreados por la diversidad cultural. Ahondar en este aspecto le permitió crear una ciudad que “no es descripta como telón de fondo, como en las novelas anteriores del XIX, sino que surge en la medida en que el protagonista manifiesta simultáneamente su interioridad en angustioso proceso de cambio” (Guntsche, 1998, pp.33-34).

Deténgase la lectura en la explicación de estos dos términos, que son vitales para entender como Arlt traduce lo que ocurre en Buenos Aires. Por un lado, emplea la distorsión para capturar las fuerzas que doblan, alteran, curvan y difuminan esa ciudad flexible, volátil o mutable. Por el otro, la perversión le permite exponer la naturaleza del conjunto de fenómenos que ocurren en una realidad caótica. (Calabrese, 1999, p.187). Arlt, con las inadvertencias idiomáticas y la inclusión del lunfardo, oferta un aire de vanguardia en su narrativa, dado que “un gusto fijo es, solemos decirlo, o al menos pensarlo, un gusto académico y, también lo habrán oído, esclerotizado, momificado: lo propio del gusto es frescura” (Bozal, 1999, p. 23). Algo semejante ocurre en “Vida estándar de un vendedor ocasional de leotardos” de Busi. Esta narración se robustece por los yerros

2 El juguete rabioso se publica en 1926, se incluye en las referencias 2017 porque corresponde al año de publicación de la edición analizada.

gramaticales y los descuidos sintácticos. Eso posibilita pensar en una nueva fase de la literatura que no se sujeta a la armonía estética, sino que acoge la rebeldía estilística de nuevas narrativas, donde “encontramos un explícito gusto por el más-o-menos lingüístico, con el efecto de dar origen a un no-se-que literario” (Calabrese, 1999, p.180). Por lo tanto, se podría concluir que las inadvertencias de Arlt escanean y traducen de manera literal el lenguaje vivo de la ciudad.

La Esencia Hipócrita de la Pequeña Burguesía

Enfocarse en la fealdad urbana representa un enorme acierto. Este recurso narrativo denuncia las promesas incumplidas de la idea moderna del progreso y advierte de no confundir la vertiginosa urbanización o los altos índices poblacionales producto de la inmigración con el desarrollo social afianzado. Para disipar esta confusión, Arlt recurre a la crisis y crea personajes alienados y anómicos; esto decora las narraciones con un ambiente tétrico que coincide con la realidad y flirtea con el nihilismo; porque la disputa psicológica de sus personajes se reduce a un condicionamiento moral. Jitrik presenta muchas estrategias para entender las narrativas urbanas, expone que el relato sucede dentro de un campo de valores preconcebidos y contradictorios, pero necesarios para conservar el sistema social. Arlt, para lograr una narración legítima, estaba obligado a transcribir la moral, la tradición y la autoridad patriarcal.

El problema que devino de esta adaptación idiosincrásica fue el quiebre del sistema de valores y normas, puesto que, en un ambiente urbano diverso donde las multitudes hacinadas no propusieron algún sistema reemplazante, prefirieron extraer los restos más convenientes del que se encontraba en vigencia y optaron por comportamientos hipócritas o cobardes. En consecuencia, “cada grupo retornó a su sistema normativo básico, y el conjunto comenzó a ofrecer un típico cuadro de anomia” (Romero, 2001, p. 317).

El primer rasgo que se analizará corresponde a las alteraciones morales que surgen en la novela. Arlt impulsa su relato desde la familia pequeño-burguesa. Esta figura le otorga inverosímiles maniobras narrativas para violentar los fundamentos tradicionalista; esa irrupción también demuele la moralidad de la familia nuclear. “El juguete Rabioso” presenta dos familias principales: la de Silvio y la de Enrique; aquí ya se empieza a detectar que el propósito consiste en exhibir los rasgos que afean el escenario urbano. Obsérvese a los Irzubeta:

¡Gente memorable! Tres varones y dos hembras, y la casa regida por la madre, una señora de color de sal con pimienta, de ojillos de pescado y larga nariz inquisidora, y la abuela encorvada, sorda y negruzca como un árbol tostado por el fuego. (Arlt, 2017, p.21)

Se debe tener en cuenta que lo patético emerge y se solidifica con las peculiaridades narrativas. Arlt describe una mujer horrenda que gobierna una familia de inútiles e impulsa la narración sobre el eje de la fealdad, que se refleja en la saturación de detalles, donde cada rasgo encaja como las fichas de un *puzzle* monstruoso. Adviértase el dolo narrativo: primero deteriora la piel entregando un aire de rudeza en la madre; luego se impone el lunfardismo, ese lenguaje vulgar y extranjero que se amalgama con las expresiones nativas y termina consolidado el dialecto bonaerense. Esto se evidencia en los ojos de la madre Irzubeta, que entrelaza el sustantivo del lunfardismo “ojillos” con el adjetivo sofisticado “inquisidora”; no se puede pasar inadvertido que el universo *arltiano* posee un lenguaje vivo con aleatorias, múltiples y arbitrarias combinaciones, una fiel copia de la Buenos Aires de realidad.

La tesis del capítulo Judas Iscariote expone: la traición quebranta con brutalidad los valores morales de la pequeña-burguesía. Aquí es donde emerge la astucia solapada de Silvio. Sabía que una alianza con el Rengo representa un perjuicio para los de su clase, arriesgaría su libertad, perdería su identidad superior y lo juzgarían como un lumpen. Esta última consecuencia fue la que impulsó la traición y lo aventó a esta paradoja: delatar el robo para obtener el reconocimiento de la sociedad o soportar la culpa. Silvio nunca consideró dañino la

felonía contra el Rengo, pues él era “incapaz de aceptar una solidaridad que se le aparece como contaminación o degradación” (Pastor, 1980, p.74). Ese acto plausible regenera su identidad y lo libera de la culpa, ya que no traicionó a ser bonísimo, sino que ayudó a capturar a este delincuente:

—Rengo... vení, Rengo. — Y los fornidos carniceros los robustos hijos de napolitanos, toda la barbuda suciedad que se ganaba la vida traficando miserablemente, toda la chusma flaca y gorda, aviesa y astuta, los vendedores de pescado y de fruta, los carniceros y mantequeras, toda la canalla codiciosa de dinero se complacía en la granujería del Rengo, en la desvergüenza del Rengo, y el Rengo olímpico, desfachatado y milonguero, semejante al símbolo de la feria franca, en el pasaje sembrado de tronchos, berzas y cáscaras de naranja, avanzaban contoneándose, y prendida a los labios esta canción obscena. Y es lindo gozar de garrón. (Arlt, 2017, p.155)

Arlt zambulle a todos sus personajes en mundo de valores arbitrarios e hipócritas. Esto hace que Silvio libre una batalla moral ante cualquier decisión trascendental; lo espectacular de la contienda no es la intensidad de benevolencia o de maldad, sino la forma como él analiza, con base en lo bueno y en lo malo, las consecuencias de sus actos para terminar eligiendo la menos conflictiva. Reconoce que los pensamientos perversos constituyen una parte esencial del ser humano que no se puede reprimir; ahora bien, maniobrar esa dicotomía moral determinará la participación efectiva en la sociedad o la lamentable exclusión. El enamoramiento de Silvio por la vida expone una bipolaridad: odia ser pobre, sin embargo, comprende que la vida es la única oportunidad de lograr sus objetivos. El meollo de esta fase es la traición. Todo inicia con la declaración insidiosa que conmueve tanto a Arsenio Vitri —la víctima del hurto— quién le exige una explicación y lo exhorta así:

—¿Cuánto le debo por sus servicios?

—¿Cómo...?

—Sí, ¿Cuánto le debo...? porque a usted sólo se le puede pagar.

Comprendí todo el desprecio que me arrojaba a la cara.

Palideciendo me levanté:

—Cierto a mí sólo se me puede pagar. Guárdese el dinero que no le he pedido. Adiós.

—No, venga, siéntese... ¿dígame, por qué ha hecho eso?

— ¿Por qué?

— Sí ¿por qué ha traicionado a su compañero?, y sin motivo. ¿No le da vergüenza tener tan poca dignidad a sus años?

Enrojecido hasta la raíz del cabello, le respondí

—Es cierto... Hay momentos en nuestra vida en que tenemos necesidad de ser canallas, de ensuciarnos hasta adentro, de hacer alguna infamia, yo qué sé... de destrozar para siempre la vida de un hombre... y después de hecho eso podremos volver a caminar tranquilos. (Arlt, 2017, pp. 181-184)

Las presencias *arltianas* experimentan un estado de hipocresía, porque la ciudad impone unas condiciones que aniquilan las expectativas individuales, lo que en cierta medida justifica la felonía de Silvio, quién no actuó con autonomía y solo ideó la forma de acoplarse al sistema. Guerrero lo ha analizado de este modo: “Astier quedará suspendido y sufriendo dentro de una clase cuyas normas traiciona sin poder, sin embargo, negarlas, y de este modo pondrá al descubierto el mecanismo social oprimente” (Guerrero, 1972, p. 23).

La clase media se restringen a un estado de supervivencia, lo que genera envidia, codicia y fealdad. Astier debe aniquilar ese entorno inmutable y adverso si desea concretar su autenticidad, es decir, “cuando debería pegar el salto solo desea traicionar para encontrar un trampolín desde el cual recuperar terreno y ser admitido, ser admirado, realizarse, ser [utópicamente] feliz y reconocido” (Jitirk, 2001, p. 29). Silvio no acepta su estatus porque para ingresar necesitaba un empleo y aún no conseguía alguno que satisficiera sus exigencias.

Silvio deduce que el estatus equivale, de manera proporcional, con la trascendencia de cada persona en la sociedad. El diálogo con el homosexual resulta clave para esclarecer este punto. Silvio se preocupa por emular personajes extraordinarios y su contortado codicia el asentimiento social. La conversación plantea dos perspectivas disímiles: la del inconformista y la del rechazado. Por un lado, está el joven altivo e irreverente que se inclina por lo excepcional; por el otro, se encuentra el transgénero, una persona que sufre la discriminación social, pretende lo ordinario y lo ha manifestado así: “Si yo pudiera daría mi plata para ser mujer... una mujercita pobre y no me importaría quedarme preñada y lavar la ropa con tal que él me quisiera y trabajara para mí...” (Arlt, 2017, p. 129).

La narrativa de Arlt teje una red de paradojas que se activan a través de la personalidad camaleónica de Silvio: ladrón, hipócrita, cobarde, traidor, e incendiario, por mencionar solo algunas. Estas inconsistencias no obedecen a un capricho de Arlt; potencian y autentican la personalidad de Silvio: (a) se reconoce como una partícula repetitiva del engranaje social, que está encerrado entre las barreras inquebrantables de la estratificación; (b) entiende que los instantes de satisfacción de la pequeña-burguesía no son sentimientos genuinos, sino hábitos hipócritas. Silvio rechaza las alternativas que le oferta la sociedad porque no coinciden con sus expectativas, en otras palabras, el no acepta su lugar y la sociedad no provee las garantías para integrarlo (Guerrero, 1972, pp. 29-35).

Durante la controversia, Silvio arguye que la cotidianidad es grotesca y frustrante. El transgénero le refuta que las personas también se regocijan de los sucesos corrientes, él únicamente ambicionaba la vida sumisa de una mujer y anhela experimentar que “todo su mísero cuerpo se deformaría; pero ‘ella’, gloriosa de aquel amor tan hondo, caminaría entre las gentes y no las vería, viendo el semblante de aquel a quien sometía tan sumisa” (Arlt, 2017, p. 129). El joven Astier se equivocó al juzgar como corrientes esas aspiraciones femeninas del transgénero, que en realidad coincidían con las máximas pretensiones de una mujer: madre y esposa. Esto sucedió por la pedantería de Silvio, quien no se atrevía a vivir su cotidianidad y exigía mejoramientos inmediatos en su calidad de vida.

El escepticismo de Silvio dinamiza la narración, ya que se dedica a cuestionar y señalar la hipocresía, la cobardía y la apariencia de la clase pequeño-burguesa; asimismo, manifiesta que la mística de la ciudad contiene un entramado de actos oscuros, malignos y fraudulentos donde se refugian los marginados y las bestias. Silvio siempre divagó entre estos dos escenarios: por un lado, cuando le convenía se mostraba virtuoso como el más purista de los burgueses; por el otro, atravesaba la línea de la moral y se convertía en un delincuente.

Silvio previó el destino de Enrique porque el joven Irzubeta no zigzagueaba entre lo bueno y la malo. Esa actitud timorata lo enfurecía; Enrique ya había elegido el lado oscuro: su carrera delictiva se origina con el ardor de la bandera de Nicaragua, falsificar ese cromó para reclamar el premio: un rifle de aire comprimido. Por este accionar, Silvio “ve en Enrique el modelo del ratero espléndido, aquel que le enseñará a asemejarse a los héroes de folletines” (Guntsche, 1998, p. 39). Aquí se activa otra paradoja: ¿Por qué Silvio nunca oteó su destino en la cárcel? Porque era un hipócrita y percibía los robos como una jugarreta efímera. Él, un adolescente bonísimo, experimentaba casi por motivos lúdicos los intersticios de lo prohibido, y a diferencia de Enrique, que no tenía salvación, él detectaría el momento de retirarse. El fariseísmo de Silvio queda registrado cuando dice: “De esta unión con Enrique, de las prolongadas conversaciones acerca de bandidos y latrocinios, nos nació una singular predisposición para ejecutar barrabasadas, y un deseo infinito de inmortalizarnos con el nombre de delincuentes” (Arlt, 2017, pp. 23-24).

El bienestar moral de Silvio se incrementaba con la valoración de sus bellaquerías. Él se sentía el controlador de la situación; durante su experiencia raquílica por la atmósfera criminal ha expresado: “este cañón puede matar, este cañón puede destruir”, y la convicción de haber creado un peligro obediente y mortal me enajenaba de alegría” (Arlt, 2017, p. 17). Él se transformaría en un asesino y esa elucubración perversa lo enloquecía de felicidad, no por las consecuencias de activar el percutor, sino porque describió el poder ilimitado

de la imaginación. En ese espacio él era el juez, el verdugo y la víctima.

¿Por qué este círculo encubre una problemática moral? Porque Silvio imperiosamente ansía ser aceptado por los demás y le resulta insuficiente el éxito individual. Él reclama que su triunfo sea loable por el resto de la humanidad, es decir, él busca un paradigma inédito. Silvio parecería ser egoísta o vanidoso; no obstante, en algunos episodios rechaza el dinero y los lujos. Se evidencia que el anhelo verdadero no es la riqueza económica, sino permanecer en la memoria de la humanidad. Esto se logra con actos morales, por lo que Silvio escoge el camino de la benevolencia. Lo ha revelado con esta intervención:

No me importa no tener traje, ni plata, ni nada. –Y casi con vergüenza me confesé: –lo que yo quiero es ser admirado de los demás, elogiado de los demás. ¡Qué me importa ser un perdulario! Eso no importa... Pero esta vida mediocre... Ser olvidado cuando muera, esto sí que es horrible. ¡Ah, si mis inventos dieran resultado! Sin embargo, algún día me moriré, y los trenes seguirán caminando, y la gente irá al teatro como siempre, y yo estaré muerto, bien muerto... muerto para toda la vida. (Arlt, 2017, pp. 111-112)

El Trabajo Contiene un Disputa Moral

La figura del trabajo acciona las dificultades emocionales y económicas que soporta la clase media de una sociedad capitalista. Este comodín laboral simboliza una actividad sin alcances reconfortantes y significa una involución en la calidad de vida. El trabajo consolida la angustia, deteriora el ánimo, afea la cotidianidad y sentencia: “¿tiene sentido esta vida? Trabajamos para comer y comemos para trabajar” (Arlt, 2017, p. 168). La pequeña-burguesía se encuentra emparedada entre el fingimiento y la negación, se aferra con embustes o doble moral a un estado de apariencia y sigue rechazando su degradación.

El inconformismo de los personajes *arltianos* exhiben una visión auténtica de la cotidianidad, que se refleja en los trabajos mediocres, funcionales, sin intenciones creativas; pero que cumplen el requisito de ingresar a quienes pertenecen a una sociedad. Esto se posiciona como una crítica contundente contra la industrialización: esa idea moderna del progreso que prometía un mejoramiento en el estilo de vida y que terminó automatizando a la clase trabajadora. Silvio “adquiere plena conciencia de la incompatibilidad entre el mundo de la aventura y el cotidiano. Asume además su necesidad de trabajar de acuerdo con la ética burguesa y bíblica, para lo cual debe abandonar sus aspiraciones bandoleriles” (Guntsche, 1998, p. 69). Silvio detecta que está limitado por empleos diseñados para el sostenimiento, no para el progreso.

Silvio examina el trabajo como la dicotomía obligación-fundamento, por eso dice: “Y así es la vida, y cuando yo sea grande y tenga un hijo, le diré: ‘tenés que trabajar. Yo no te puedo mantener’ así es la vida. un ramalazo frío me sacuda en la silla” (Arlt, 2017, p. 59). Ahora bien, ¿Cuál sería la diferencia entre fundamento y obligación? El primero señala una exigencia moral, el segundo se impone a la voluntad de la persona. Algunos están convencidos de que el trabajo representa el medio para concretar lo anhelado, otros revelan que no tienen alternativas. Silvio escanea con exactitud la dicotomía laboral, si hay probabilidades efectivas de ascender y ejecutarlo no exige mayor pericia, lo percibe como un fundamento moral. Las situaciones opuestas lo transportan a las inmediaciones del compromiso. Guerrero lo ha explicado con este argumento:

¿Qué es lo que he hecho de mi vida? El personaje *arltiano* no adulto se hace continuamente esta pregunta, intentando responder a la angustia que le produce la contradicción entre su vida real y sus aspiraciones personales. Hubiera querido ser ‘puro’ inventor, vivir una vida poblada de acontecimientos siempre distintos e inesperados, y no es nada más que un hombre cobarde y aburrido. (Guerrero, 1972, p. 13)

La exigencia de trabajar se ensalza con la necesidad de mantener a su madre y a su hermana. Silvio nunca tomó decisiones que lo satisficieran porque la realidad se le presentaba aniquiladora, nociva y humillante; entendía que la sociedad machista le estaba cobrando la cuota agradecimiento para con ellas y por eso sollozaba de este modo:

—¡Cuando mamá lo sepa!’, involuntariamente me la imaginaba diciendo con acento cansado. <<Silvio...pero no tienes lástima de nosotras... que no trabajas... que no quieres hacer nada. Mira los botines que llevo, mira los vestidos de Lila, todos remendados, ¿qué piensas, Silvio, que no trabajas? (Arlt, 2017, p. 116)

La necesidad de trabajar y la frustración de no cumplir los sueños de inventor enfocan el relato en los soliloquios, en las reflexiones y en los monólogos. Esos ensimismamientos repetitivos dotan de una conciencia autónoma a Silvio Drodman Astier. Esto lo autoriza a exponer la ferocidad de trabajar y a clasificar dos tipos de empleos para el ciudadano común: (a) el que no permite opciones creativas y (b) el que nadie quiere ejecutar. Silvio expone a través de su impotencia los padecimientos permanentes de una clase social y lo advierte en este soliloquio: “¿Saldría yo alguna vez de mi ínfima condición social, podría convertirme algún día en un señor, dejar de ser el muchacho que se ofrece para cualquier trabajo?” (Arlt, 2017, p. 111).

El trabajo, que es el medio para adquirir dinero y mantenerse activo en una sociedad, viene cargado de desventajas. Aquí se otea una contradicción social: los nuevos integrantes de la pequeña-burguesía prescinden de la academia, pero, se supone que la educación constituye un requisito en la evolución de la familia urbana. Esta contrariedad se detecta cuando Silvio y su mamá dialogan: “Yo que leía un libro junto a la mesa, levante los ojos mirándola con rencor. Pensé: trabajar, siempre trabajar ‘Tenés que trabajar, ¿entendés? Tú no quisiste estudiar. Yo no te puedo mantener. Es necesario que trabajes’” (Arlt, 2017, p. 57).

La escena exhibe el patetismo de la cotidianidad de Silvio. Su madre, quien no tenía poder adquisitivo, le recriminaba su desinterés por el estudio; sin embargo, eso no fue un capricho de Silvio. Él no poseía un benefactor que pagara los gastos de sostenimiento de la etapa estudios. La realidad patética proyecta “la imagen de una ciudad amenazante que a cada instante intenta destruir a aquellos que no desea, y que se convierte en el escenario de una persecución interminable para la cual no existe resguardo posible” (Andrade, 2002, p. 37). Esa ciudad laberíntica y asfixiante se detecta en los artificios de Arlt, que emplea un truco narrativo extraordinario: (a) confunde con mentalidades revolucionarias, inconformistas, anómalas y anárquicas; (b) ilusiona con salidas victoriosas; no obstante, (c) los personajes sucumben a la frustración absoluta (Masota, 2009, p. 31).

Silvio clasifica a la sociedad en tres grupos: (a) los ricos: clase culta, bella y superior; (b) la pequeña-burguesía, su clase; estaba condenada al patetismo, la rutina y la fealdad; y (c) el lumpemproletariado equivalía a la bestialidad. Esto detona una nueva controversia: Silvio manipula el mecanismo de los valores establecidos de la clase intermedia, acatarlos lo convertía en un hipócrita y menospreciarlos en un nihilista. Eso le resultaba anodino y su única y verdadera preocupación era el lumpemproletariado, puesto que, “aceptar la condición de hombre marginado sería caer en lo animal ser una ‘fiera’” (Guerrero, 1972, p. 75). Silvio, durante el transcurso de la narración, repele su estatus; reconocerlo significaba la aceptabilidad de un engranaje social que le urgía cosificar lo humano. Guerrero explica esta negación irrevocable así:

[...] al aceptarlo, confirma el preconocimiento infantil del carácter despiadado de la sociedad. Astier lo mantiene y lo profundiza hasta llegar a convencerse de que cualquier modo de integrarse —como defensor del orden o como atacante— significa renunciar a la especificidad de la persona y reconocer el sistema vigente. (Guerrero, 1972, p. 45)

Silvio está obsesionado con la estética, la considera un factor preponderante en el bienestar humano y una exclusividad de la clase opulenta. Esa ingenuidad lo sumergía en especulaciones de este calibre: “Pensé que yo nunca sería como ellos ..., nunca viviría en una casa hermosa y tendría una novia de la aristocracia [...] –¡Y yo, yo, Señor, no tendré nunca una querida tan linda como esa querida que lucen los cromos de los libros viciosos!” (Arlt, 2017, p. 92). El gusto por la belleza clásica potencia la intencionalidad de afear la ciudad, porque la vida cotidiana no ocurre en el mundo eidético de lo bello y lo bueno; la realidad impone inverosímiles combinaciones de contenidos caóticos, nocivos y abrumadores. El adjetivo “hermosa” le rocía un bálsamo metafísico de superioridad, le hace creer que las demás personas sienten envidia por su suerte; la estética juega un papel transcendental en la vida de Silvio y esa actitud superficial termina consolidando a la narración como registro legítimo de la Buenos Aires de los años veinte.

Astier expone las características repulsivas de la pequeña-burguesía, donde se impone un ambiente hipócrita orientado por el buen gusto, no obstante, esto exige un estilo de vida opulento e intelectual que no coincide con la economía de esa clase; entonces, el buen gusto se convierte en el narcótico para soportar una vida infortunada ¿Pero, qué es el buen gusto? Es un convenio implícito que defiende la estética, las sanas costumbres y la moral tradicional; aunque preferir el mal gusto no representa un acto punible: no te llevan preso por vestir una camisa de colores fosforescentes y un overol a medio muslo.

Lo que sí resulta detestable es la postura hipócrita de la pequeña-burguesía, pues el buen gusto juega un papel de filtro social que los iguala con la clase alta y distancia del lumpemproletariado. Silvio advierte que su entorno está compuesto por: usureros, delincuentes, mentirosos y discriminadores; todas estas personalidades se oponen a la idea moderna del progreso. En ese ambiente trolero y repugnante, donde el Rengo disfruta de un reconocimiento genérico, emerge la faceta envidiosa de Silvio, ya que estimaba inadmisibles que un líder pudiera ser ese sujeto repulsivo y ladino. Él que distinguía entre bueno y malo, que actuaba con idoneidad, no era una figura pública.

Por antonomasia, Silvio aborrecía su condición servil y la manifiesta: “yo soy el muchacho... el dependiente...sí, de don Gaetano... y sin embargo yo amo todas las cosas más hermosas de la Tierra” (Arlt, 2017, p. 96). Silvio ironiza a una sociedad volteada al revés que se refleja en la paradoja del buen y de mal gusto: en este caso el mandadero contempla los parámetros convencionales del buen gusto y el burgués los ignora. Silvio detestaba a Gaetano por esa monomanía de timar al prójimo. De ahí que las visitas al mercado se convertían en un amontonamiento de infamias: el regateo constante, el dialogo indecoroso, las calumnias, los engaños y las recriminaciones. Obsérvese este fragmento:

Seleccionaba con paciencia desesperante un repollo o una coliflor. Estaba conforme puesto que pedía precio, pero de pronto descubría otro que le parecía más sazonado o más grande, y ello era el motivo de la disputa entre el verdulero y don Gaetano, ambos empeñados en robarse, en perjudicar al prójimo, aunque fuera en un solo centavo. Su mala fe era estupenda. Jamás pagaba lo estipulado, sino lo que ofreciera antes de cerrar trato. Una vez que yo había guardado la vitualla en la cesta, don Gaetano se retiraba del mostrador, hundía los pulgares en el bolsillo del chaleco, sacaba y contaba, tornaba a recomtar el dinero, y despectivamente lo arrojaba encima del mostrador como si hiciera un servicio al mercader, alejándose aprisa después. (Arlt, 2017, p. 67)

La plaza es uno de los lugares predilectos para exponer la rutina ciudadana. Arlt la emplea para exhibir varios componentes antiestéticos; el más preponderante corresponde a la disputa que se genera entre compradores y vendedores. Ese juego de engaños donde el ganador es el más mezquino, astuto y avaro; el triunfo consiste en comprar el mejor producto al precio más barato o vender con sobre costo un artículo dañado. ¿Por qué se afirma que esta característica afea las narraciones? Porque lo ideal del progreso es lograr un comercio ordenado, donde se pague el precio ofertado por un producto en condiciones óptimas, es decir, el progreso

es un tratado de buenas intenciones

Para entender el papel determinante de la plaza es necesario analizar la expresión “ambos empeñados en robarse”. Arlt no titubea con eufemismos y va directo a los bifés: robarse porque eso es lo que ocurre en la plaza: (a) el vendedor ofertar buenos y malos productos por un determinado precio; (b) el comprador no acepta el precio establecido aunque se trate de la calabaza más sazónada y hermosa; su deber es conseguirlo a un precio menor esquivando el intento fraudulento de su opositor.

Aquí se detecta un acto heroico porque Arlt desfiguran la belleza y desvanecen la ideología postiza de la pequeña-burguesía. Esa rebeldía narrativa descubre a una sociedad hipócrita que defiende los parámetros del buen gusto y del comportamiento civilizado, sin importarle que esté sumergida en el caos. Ahora bien, ¿Qué son el buen y el mal gusto? Al buen gusto, lo componen el conjunto de arbitrariedades de la estética; no exhibir buen gusto se transformaba en una resistencia anárquica contra esa sociedad que lo presume con orgullo. Por lo tanto, el mal gusto es “la ruptura estética con los criterios dominantes se contempló como una ruptura ideológica y se presentó como una actitud de rebeldía” (Bozal, 1999, p. 17). Silvio actúa de acuerdo a los condicionamientos morales y civiles vigentes, que le exige reprimir su personalidad dañina. Él puede adoptar esa actitud hipócrita o nihilista. Lo que lo martiriza son las inmoralidades inadvertidas o conscientes que suceden en el entorno social, expuestas de este modo:

Por lo general, los comerciantes son necios astutos individuos de baja extracción, y que se han enriquecido a fuerza de sacrificios penosísimos, de hurtos que no puede penar la ley, de adulteraciones que nadie descubre o todos toleran. El hábito de la mentira arraiga en esta canalla acostumbrada al manejo de grandes o pequeños capitales y ennoblecidos por los créditos que les concede una patente de honorabilidad y tienen por eso espíritu de militares, es decir, habituados a tutear despectivamente a sus inferiores, así lo hacen con los extraños que tienen la necesidad de aproximarse a ellos para poder medrar. (Arlt, 2017, pp. 152-153)

Silvio, desde su marginalidad, entendía mejor el alcance del buen gusto: (a) gastó el dinero robado en restaurantes elegantes, (b) fantaseaba con las mujeres de la aristocracia, y (c) le molestaba ser el dependiente de alguien inferior. Estas actitudes lo transforman en el criticón, en el delator y en el informante de una sociedad aparentadora. Silvio denuncia la mezquindad de la familia Irzubeta, que acusaban una supuesta superioridad social para tratar mal a sus acreedores y omitían que no pagar esas deudas era de mal gusto. Obsérvese el cinismo de estos mequetrefes:

Chusma llamaban al almacenero que pretendía cobrar sus habichuelas, chusma a la tendera a quien habían sonsacado unos metros de puntillas, chusma al carnicero que bramaba de coraje cuando por entre los postigos, a regañadientes, se le gritaba que el mes que viene sin falta se le pagaría. (Arlt, 2017, pp. 22-23)

En la escena de la canasta, Silvio se siente avergonzado porque carga el cesto estrafalario. Esa conducta ignora la finalidad del trabajo que, con un halo de erudición, le recuerda Gaetano: “Parece que tenés vergüenza de llevar una canasta. Sin embargo, el hombre honrado, no tiene vergüenza de nada, siempre que sea trabajo” (Arlt, 2017, p. 66). Silvio olvida las funciones características de los de su clase social; he ahí el meollo del asunto, el proletariado nunca dispondrá de las oportunidades que Silvio reclama. Arlt delató con sus aguafuertes que la sociedad se diseñó para que los poderosos aumenten los activos y los pobres sobrevivan en medio de la escasez. Ese reconocimiento de supremacía origina estas aseveraciones:

Entristecido salí tras él con la canasta, una canasta impudicamente enorme, que golpeándome las rodillas con su chillonería hacía más profunda, más grotesca la pena de ser pobre. (Arlt, 2017, p. 66)

Silvio no aceptaba que para participar activamente en la sociedad debía ejecutar los oficios de la ser-

vidumbre, por eso refunfuñaba: “Cómo estudiar, si tengo que aprender un oficio para ganarme la vida” (Arlt, 2017, p. 113). Esta afirmación destruye la idea de que el trabajo posibilita el ascenso social y lo reduce a la salida obligatoria contra la penuria. La urgencia de obtener dinero para el sustento implicaba realizar oficios funcionales y mal pagados. La postura de Silvio resultaba contradictoria y fantasiosa.

Arlt, con el simple truco de agrandar la canasta, intensificaba la humillación de Silvio. Ese tamaño desproporcionado hacía que la canasta le golpeará las rodillas y lo afeara en público. Silvio es muy quisquilloso respecto a los detalles estéticos y lo angustiaba todo lo patético, comprende que el tamaño de la canasta no solo verifica su pobreza, “pone casi grotescamente de manifiesto la vergüenza que significa trabajar, situación que, lejos de ser pasajera y superable, va entreviendo que es el destino que le está reservado” (Guerrero, 1972, p. 26). Él determina que esa cesta horrenda simboliza una característica apodíctica de su miseria moral y económica.

La Fealdad Retrata el Rostro de la Angustia Cotidiana

La inclinación por la fealdad no corresponde a un gusto antojadizo. Es una tendencia vanguardista porque la belleza ya no era el único objeto de exhibición; las categorías que antes se rechazaban ahora simbolizan la innovación del componente estético. La fealdad, que ocupó un lugar inferior en la jerarquía del gusto, emerge con nuevas presencias estéticas exigiendo una revalorización (Bozal, 1999, p. 143). La narrativa urbana de Roberto Arlt hurga en lo feo y Crisafio la ha explicado de este modo:

La negación de los espacios ‘decentes’ o, en general, el movimiento de caída de los mismos a sus antípodas [...] Si los espacios son los espacios de la marginación (las pensiones baratas frecuentadas por los más ‘caídos’, de la sociedad, el prostíbulo, el café delincuencia, las periferias, los mercados y submundo, las habitaciones de conjura, El juguete Rabioso, Los siete locos), estos espacios se representan, se teatralizan en el lenguaje negado, en la imposibilidad de decir la calidad y la forma de la angustia. (Crisafio, 1993, p. 42)

Silvio Astier, el dependiente bonachón, que mascullaba odio y resignación; que veía desaparecer entre encomiendas y letrinas el sueño de convertirse en un gran inventor; se sentía contrariado pues sus cualidades bonísimas no repercutían de una forma tangible en la realidad, mientras Gaetano se beneficiaba de sus múltiples imprudencias. Esas sensaciones negativas forjaron una conducta anómala que se manifestaba en una actitud irascible y taciturna; batallaba con su personalidad anárquica que reclama un futuro superlativo y estaba varado en la casa de un chabacano. A Silvio lo atormentaba someterse a personas que se acoplaban al sistema y reconocer que ese mismo sistema “plasmó la mentalidad burguesa en una ideología del éxito económico y del ascenso social” (Romero, 2001, p. 312).

Ese estado de adversidad aumentaba de manera proporcional el grado de angustia, lo que consolidó el ambiente caótico de la ciudad y potenció la figura del hundimiento permanente, que solo podría cesar a través de un arranque revolucionario o un cambio inimaginable del destino. Astier asocia todas sus reflexiones con el reconocimiento de su inutilidad, él lo ha dicho: “Pensé en que yo nunca sería como ellos... nunca viviría en una casa hermosa y tendría una novia de la aristocracia. Todo el corazón se me empequeñeció de envidia y congoja” (Arlt, 2017, p. 87). En consecuencia, Silvio tiritaba de repugnancia cuando visualizaba un futuro fallido y “hablaba estremecido de coraje; rencor a sus palabras tercas, odio a la indiferencia del mundo, a la miseria acosadora de todos los días, y al mismo tiempo una pena innominable: la certeza de la propia inutilidad” (Arlt, 2017, p. 58).

La imagen diagnóstica de Arlt indica que gran parte de la ciudadanía está condenada a la inutilidad, o peor, a la cosificación. Esto no implica que Arlt hilvane juicios apodícticos contra la idea endeble del progreso, en lo que sí insiste es la desigualdad social; no acepta que la pubertad, esa fase indómita y concupiscente, esté

contaminada de angustia. Silvio inicia la novela con 14 años y termina con 16. En el transcurso del relato intenta suicidarse e innumerables veces, consternado por la angustia concluye su ineptitud. Esto manifiesta con estridencia que la sociedad bonaerense no garantizaba las condiciones básicas para todos los residentes. Con relación a este tema, Arlt ha mencionado:

Rodaba abstraído, sin derrotero. Por momentos los ímpetus de cólera me envaraban los nervios, quería gritar, luchar a golpes con la ciudad espantosamente sorda... y súbitamente todo se me rompía adentro, todo me pregonaba a las orejas mi absoluta inutilidad. (Arlt, 2017, p. 116)

La expresión “ciudad espantosamente sorda” resulta impactante, ya que muestra a un suplicante sin respuesta que lo reduce a la inutilidad. Esta metáfora enriquece la narración con una ciudad taimada que no escucha y que propina enormes golpizas. Esto accionó otra ironía del destino: Silvio se refugió en las inmediaciones de lo prohibido porque dedujo que ya no había garantías para un futuro exitoso; entonces, anheló sucesos que lo impulsaran a cometer un crimen, a incendiar un edificio o a cercenarle de tajo la cabeza María, esa mujer atrevida que un día en medio de improperios le ordenó limpiar la letrina pútrida de la casa. Esa circunstancia demolió el espíritu de Silvio, se sintió humillado por múltiples razones: el oficio consistía en asear heces, María se lo solicitó de una forma imprudente y a esa mujer la consideraba ordinaria e inferior. La arrogancia de Silvio se transforma en una angustia cancerígena que le devoraba el espíritu, puesto que, sin importar sus elucubraciones, seguía siendo el dependiente de Gaetano. Por eso exclama enconado:

Una sensación de asco empezó a encorajinar mi vida dentro de aquel antro, rodeado de esa gente que no vomitaba más que palabras de ganancia o ferocidad. Me contagiaron el odio que a ellos les crispaba las jetas y momentos hubo en que percibí dentro de la caja de mi cráneo una neblina roja que se movía con lentitud [...] tenía la sensación de que mi espíritu se estaba ensuciado, de que la lepra de esa gente me agrietaba la piel del espíritu, para excavar allí sus cavernas oscuras. Creo que yo buscaba motivos para multiplicar en mi interior una finalidad oscura. (Arlt, 1997, p. 92)

Arlt impuso un estilo vanguardista que se fundamentó en la afectación psicológica e interna del ánimo de sus personajes. “Él construía personajes absolutamente fusionados con la desgracia, demasiados altaneros y demasiados idénticos a la grandeza de la desgracia como para ser verdaderamente desgraciados” (Masota, 2009, p. 31). Sorprende la arquitectónica narrativa que emplea Arlt para construir la angustia, esa inestabilidad emocional le impide definir con exactitud a dónde lo conducen esos impulsos y sensaciones destructivas. Esto genera un círculo vicioso y un estado de alienación que empieza a sugerir salidas nocivas como el suicidio o la anarquía. Silvio probó las dos: (a) intentó incendiar la librería de Gaetano y (b) tuvo un suicidio fallido. Lo único que lo sosegó fue la traición al Rengo, que justificó con su inventada superioridad social.

La traición le debía brindar un supuesto reconocimiento social. Analícese estas dos perspectivas: (a) se niega a ser un Lumpen y delata al Rengo; (b) ese rompimiento de la amistad es una falta contra los valores de la pequeña-burguesía; en consecuencia, se convierte en un traidor por partida doble. El ingeniero Arsenio Vitri no le agradece por evitarle una pérdida material, sino que se asombra ante un adolescente que pavonea su deslealtad. El ingeniero no entendía que Silvio estaba liberando su ferocidad y la argumenta de este modo:

Una vez solo, varios temores se levantaron en mi entendimiento. Yo vi mi existencia prolongada entre todos los hombres. La infamia estiraba mi vida entre ellos y cada uno de ellos podía tocarme con un dedo. Y yo ya no me pertenecía a mí mismo para nunca jamás [...] Entonces sería inútil que tratara de confundirme con los desconocidos. El recuerdo, semejante a un diente podrido, estaría en mí, y su hedor me enturbiaría todas las fragancias de la tierra, pero, a medida que ubicaba el hecho en la distancia, mi perversidad encontraba interesante la infamia. (Arlt, 2017, p. 172)

Lo transcendental de metamorfosearse en Judas Iscariote es presumir de forma estafalaria de su ingratitud, dado que esquivo la culpa y presenta dos alternativas: (a) lo hizo en pro de la sociedad; (b) obedeció a la ley de la ferocidad, que el mismo Vitri le ha replicado así: “Se cumple con una ley brutal que está dentro de uno. Es así. Es así. Se cumple con la ley de la ferocidad. Es así; pero, ¿quién le dijo a usted que es una ley?, ¿donde aprendió eso?” (Arlt, 2017, p. 184). Desde muy temprana edad, Silvio comprendió que la clase trabajadora alcanzaba instantes catárticos a través de la ferocidad, debido a la falta de formación académica y al irrespeto por los valores dominantes emergen personalidades anómalas como Enrique, Gaetano, Lucio, María o Silvio, quienes reflejan las tendencias delictivas, el arbitrario modelo patriarcal y los comportamientos agresivos. Por consiguiente, para que los rostros de la clase trabajadora coincidan con la angustia que día tras día los deteriora, Arlt los afea: “Mujer gorda, de rostro blanquísimo, y siempre embarazada [...] Un obeso salchichero con cara de vaca” (Arlt, 2017, pp. 22-141).

Los personajes no pueden ser de otra manera, ya que Arlt “tiene la facultad, la necesidad de contradecir, de ‘desdecir’ el mundo, de imaginarlo y hablarlo de otro modo” (Steiner, 2001, p.227). Por ese motivo, persiste en la obsesión por construir una ciudad aniquiladora y el único filtro que le encaja es la fealdad; la contundencia del artificio literario reposa en la asquerosidad de las calles, en los olores nauseabundos, en los rostros horrendos, en la piel carcomida, en los cuerpos obesos o esqueléticos y en las personalidades angustiadas. Los personajes no se arrellanan en la monotonía porque deben combatir con tenacidad una realidad adversa.

Ese recurso exhibicionista de la fealdad no es gratuito. Silvio se pasea por los bulevares, los cafés, las tiendas, las oficinas, las plazas de mercado y otros lugares emblemáticos de una ciudad masificada. Esta exploración señala una realidad que se desplaza en contraflujo de la idea moderna de progreso, entonces, surge la verdadera inquietud: ¿Por qué el espíritu de la ciudad se evidencia desde la fealdad? Porque el progreso efectivo está reservado para la clase alta. La clase media que rellena los espacios urbanos de una sociedad inequitativa queda excluida del asenso social y condenada a la hipocresía. Esa realidad negativa encuentra en la antiestética una categoría que conforma y fortalece la construcción de ciudad, por lo tanto, “la fealdad y la infamia corresponden a una crítica social y moral que justifica el odio de los pobres. (Neira, 2004, p. 41).

Conclusiones

Esta novela presenta todas las insinuaciones, trucos y recursos narrativos que integran el estilo de mal gusto de Roberto Arlt. La potencia significativa de este relato, que transcribe la sintomatología de una ciudad enferma, transforma los aspectos ordinarios en los fundamentos de una obra fresca y atrevida. El acierto de Arlt soslaya la perfección, porque no solo se enfoca en el tema de la urbanidad, que ya resultaba novedoso. Lo inédito es que lo expone a través de la fealdad, lo patético, lo prohibido y lo perverso de la vida cotidiana.

Roberto Arlt explora las contingencias de una sociedad industrializada e incorpora la figura del trabajo, que le permite abordar otros elementos como el poder adquisitivo, el estatus y la automatización de las personas. Todas estas temáticas construyen un escenario urbano auténtico donde la sociedad opera con un engranaje aniquilador. Arlt entendió que debía proyectar la crisis de la cultura moderna y descargó el relato sobre los hombros de un adolescente cínico, mordaz, inconformista y pusilánime. En consecuencia, Arlt recurre a la paradoja y a la ironía porque visualiza como utópico el ascenso social y el mejoramiento del estilo de vida burguesa.

Los condicionamientos morales que atraviesa toda la narrativa de Arlt se ubican como un eje narrativo de la urbanidad. Hurgar en la moralidad desde una postura anárquica y por momentos nihilista consagra la presencia de Silvio y los demás personajes *arltianos*. Todo se conecta con los valores preestablecidos de una sociedad amañada con el buen gusto, las sanas costumbres y los comportamientos prudentes. Esta novela oferta un estado de transición moral, puesto que la percepción religiosa cambia de la conducta virtuosa, que

se vincula más al plano rural, por actitud transgresora de la doble moral. Silvio ofrece una lectura muy amplia sobre este tema y lo exhibe mediante la hipocresía, la cobardía y la humillación de la clase pequeño-burguesa, que ya no está preocupada por obtener una absolución espiritual. Ahora, su único temor se reduce al desclasamiento. El rasgo más potente de la narrativa de Arlt consiste en la creación del aspecto psicológico, el cual le posibilita presentar personalidades anómalas, alineadas y contestatarias; que a través de los constantes soliloquios de Silvio, se expone un escaneo de una ciudad caótica, hipócrita y adversa.

Referencias

- Andrade, M.M. (2002). *La ciudad fragmentada: una lectura de las novelas del bogotazo*. Ediciones INTI.
- Arlt, R. (2017). *El juguete rabioso*. Erdosain Ediciones.
- Bozal, V. (1999). *El gusto*. La Balsa de la Medusa.
- Crisafio, R. (1993). Roberto Arlt: el lenguaje negado. En Grande F. (Ed.) *Cuadernos Hispanoamericanos. Los complementarios II* (pp. 37-46).
- Calabrese, O. (1999). *La era neobarroca*. Cátedra
- Guerrero, D. (1972). *Roberto Arlt el habitante solitario* (1ª ed.). Granica Editor.
- Guntsche, M. (1998). *Entre la locura y la cordura. Cinco novelas argentinas del siglo XX*. Universidad de Cuyo.
- Jitrik, N. (2001). *Roberto Arlt o la fuerza del dinero* (1ª ed.). Panamericana editorial.
- Masota, O. (2009). *Sexo y traición en Roberto Arlt*. Eterna Cadencia
- Moreno D., R.H. (1988). *De la barbarie a la imaginación*. Tercer Mundo Editores.
- Neira P., E. (). *La gran ciudad latinoamericana: Bogotá en la obra de José Antonio Osorio Lizarazo*. Fondo Editorial Universidad EAFIT.
- Pastor, B. (1980). *Roberto Arlt y la rebelión alienada*. Ediciones Hispamérica.
- Romero, J. L. (2001). *La ciudad y las ideas*. Siglo Veintiuno Editores.
- Serres, M. (2011). *Variaciones sobre el cuerpo*. Fondo de Cultura Económica.
- Steiner, G. (2001). *Después de Babel: Aspectos del lenguaje y la traducción*. [trad. Castañón, A. y Major, A.]. Fondo de Cultura Económica.

Pautas para colaboradores

ESCRIBANÍA es una publicación de la Escuela de Comunicación Social y Periodismo de la Facultad de Ciencias Humanas y Sociales de la Universidad de Manizales, Colombia. Constituye un medio de difusión de avances y resultados de investigación, así como de reflexiones teóricas, estudios técnicos y métodos afines.

En su nueva época ESCRIBANÍA invita a autores nacionales e internacionales dedicados a la enseñanza y la investigación de la comunicación y la cultura, la información y el lenguaje, a enviar sus colaboraciones. Éstas deben acogerse a los siguientes parámetros:

Remitir el texto en archivo adjunto, en procesador Word, por correo electrónico a la dirección: escribania@umanizales.edu.co

Los artículos se aceptan en español, inglés y portugués. Además todos los artículos serán editados en inglés [la traducción la hará la revista].

Los artículos deben tener una extensión mínima de 5.000 palabras y máximo 8.000 palabras (sin incluir resúmenes, referencias, tablas y figuras, cuando las hubiere); interlineado a espacio sencillo, en hoja tamaño carta. La fuente debe ser Times New Roman, número 12.

Los artículos deben incluir:

- ✓ Resumen en español y abstract en inglés (entre 100 y 200 palabras)
 - ✓ Lista de cinco palabras claves (Key words) que recojan las ideas fundamentales del mismo.
 - ✓ Datos del autor (nacionalidad, filiación institucional, títulos académicos, área de investigación, entidad financiadora [si es del caso], de apoyo o procedencia, correo electrónico).
 - ✓ Cuerpo del texto
1. Introducción
 2. Metodología para el caso de investigaciones.
 3. Desarrollo del tema.
 - 3.1 Marco teórico, antecedentes o conceptualización.
 - 3.2 Resultados Hallazgos para el caso de investigaciones, discusión o análisis.
 4. Conclusiones.
 5. Referencias bibliográficas.
- ✓ El material puesto en consideración debe ser inédito, lo que supone que no podrá ser sometido a consideraciones de publicación simultánea en otras revistas nacionales (Colombia). Sin embargo, en el caso de artículos ya publicados en revistas internacionales debe incluirse el nombre y la fecha de la publicación en la que ha aparecido, la dirección del editor y una carta del autor o del editor en la que se autoriza su reproducción.
 - ✓ Deben incluirse las referencias bibliográficas en el sistema de norma Apa, sexta edición. La citas van dentro del texto, por ejemplo: (Acosta, 2004, p. 34) y su referencia completa al final de éste. Ejemplo de referencia bibliográfica: Acosta, C. (2004). La comunicación estratégica. Barcelona: Gedisa. También

Escribanía al publicar trabajos disciplinarios e interdisciplinarios inéditos, orientados a la transferibilidad de saberes y al debate académico, se abre a personas no solo interesadas en la producción teórico-investigativa sino en la reflexión desde su experiencia personal profesional.

1.2 Historia: Tercera Estación

A partir del año 2019, Escribanía comienza una nueva etapa en su historia. La Escuela de Comunicación ha toma la decisión de fusionar sus tres medios impresos de naturaleza académica: Filo de Palabra [revista del cuerpo de profesores de circulación interna] Hojalata [revista virtual de los estudiantes de la Escuela] y, por supuesto, Escribanía [revista interesada en la circulación del conocimiento especializado sobre el campo de la comunicación].

En tal medida, la revista mantiene su norte original y amplía su espectro para reflexiones ensayísticas, textos producto de la experiencia del aula de clase y trabajos de naturaleza investigativa. De ahora en adelante, en honor a las revistas hermanas, tendrá tres secciones tituladas: Forjadores, Afiladores y Hojalateros. Se nominan de este modo para poner el acento en todos los colaboradores que, con su trabajo acucioso, permiten que la escritura se fije en la materia, se mantenga viva hoy en el universo de la tinta digital.

Por tanto tendrá una nueva leyenda que reemplaza a la expresión: Nueva época que hacía referencia a un segundo periodo en la historia del medio [que a su vez reemplazo al subtítulo: Comunicación, cultura y región de su primera etapa]. Comenzando un tercer momento, la leyenda reza: Tercera Estación. Creemos que la palabra tiene una bella semántica en tanto sugiere una dimensión tanto espacial como temporal. Derivada la palabra latina *statio*, que significa permanencia, nos permite soñar con que la revista se sostendrá en el tiempo [y como con las estaciones que suponen ciclos en el año, siempre se renovará]. También queremos que, como en una estación en la que se espera un tren para un viaje, siempre tengamos el movimieto vivo de lectores y escritores que disfruten de un particular lugar de estancia [significado que, además, se deriva de la palabra Estación].

1.3. Frecuencia de publicación

Escribanía es una revista de circulación semestral. Acepta artículos en español, portugués e inglés [todos los artículos serán publicados en español e inglés], derivados de trabajos investigativos y académicos y reflexiones sobre el campo comunicativo avalados por instituciones universitarias, instituciones vinculadas a las áreas de interés, centros de investigación y entidades financiadoras públicas y privadas. Para acceder al contenido de la revista [sin costo alguno] se puede ingresar a la página web: <http://revistasum.umanizales.edu.co/ojs/index.php/escribania>

Esta revista posee una política de acceso abierto o libre, gratuito, bajo el presupuesto de hacer circular el conocimiento en forma fácil al público objetivo, con el ánimo de facilitar el intercambio y diseminación del saber.

1.4. Derechos de autor

Las publicaciones en la revista Escribanía se acogen a la normativa sobre derechos de autor [uno de los campos de la propiedad intelectual] según la legislación colombiana y las disposiciones de la OMPI

[Organización Mundial de Propiedad Intelectual]. Igualmente su circulación se fundamenta en el código de Licencia creative commons 4.0 Atribución-No Comercial-Compartir Igual [CC BY-NC-SA 4.0]. Uso de los artículos con fines académicos, no comerciales (sin permiso directo de su autor, pero citándose la fuente).

2. Estructuración

2.1. Secciones

La revista ESCRIBANÍA contempla, para sus autores, tres secciones que, desde sus nombres, reconocen el arduo trabajo del pensamiento y la escritura. Por eso se evoca el trabajo del herrero que da forma a la materia, en este caso, se configuran nuevas ideas a través de las palabras.

Forjadores

En esta sección nuestros escribanos forjadores pueden publicar los esfuerzos investigativos que dan paso a nuevas formas de conocimiento, que fraguan nuevas pistas para ampliar nuestro presente a través del trabajo de pesquisa de las diferentes realidades emergentes que reclaman siempre una buena factura. Artículo de investigación científica (resultados y/o derivados de investigaciones, reportes de caso, estados del arte).

Afiladores

En esta sección, nuestros escribanos afiladores cuentan con un lugar para dar luz a textos que afilan el conocimiento, que le sacan punta a discusiones relevantes, que perfilan otros modos de pensar el amplio espectro de saberes en el cual el diálogo entre diferentes perspectivas permite que las palabras tengan el poder del corte, el poder de la espada. Artículo de reflexión (ensayos teóricos, revisión de tema, estudios metodológicos, sistematizaciones).

Hojalateros

En esta sección, nuestros escribanos hojalateros, tienen un espacio para pequeños textos que moldean un tema, que quieren dar a conocer otras ideas, que bien pueden salir del aula de clase, como de las preocupaciones de la vida cotidiana. Su cometido es reconstruir, de otra manera, parte de las temáticas y problemáticas que merecen una nueva mirada, una nueva escritura.

Artículos Cortos (reflexiones teóricas, reflexiones desde el aula, nuevas propuestas de escritura).

2.2. Tipo de artículos

Con base en las secciones, ESCRIBANÍA dará prioridad a los siguientes tipos de artículos:

- Artículos de investigación científica: Trabajos que presentan, en perspectiva analítica, interpretativa o crítica, por parte del autor, de manera detallada: resultados originales de proyectos de investigación; reflexiones derivadas de proyectos de investigación, reporte de casos, estados del arte, con la fundamentación teórica pertinente.
- Artículos de reflexión: Ensayos teóricos, revisión de tema, estudios metodológicos sobre un tema

específico, sistematizaciones, que recurren a fuentes originales. Artículos que dan cuenta de los avances y las tendencias de desarrollo humano, social, educativo... Se caracterizan: a) Por presentar una cuidadosa revisión bibliográfica de por lo menos cincuenta referencias; b) Por presentar nuevas propuestas conceptuales con sustento teórico.

- Artículos cortos: Trabajos breves que presentan análisis y propuestas innovadoras en torno a la praxis profesional-académico-laboral caracterizados por: a) Formas abierta de escritura desde un tono en el cual prevalece la personalización del saber; b) Seriedad y solvencia en el ejercicio escritural.

2.3. Proceso de evaluación

El material enviado a ESCRIBANIA será evaluado por parte del Comité de árbitros de la revista. El Comité Editorial de la revista se reserva el derecho de sugerir las modificaciones formales que requieran los artículos. En caso de que se decida no incluir un artículo en la revista, el autor será previamente notificado. El material no será devuelto.

Antes de ser publicado, el artículo es revisado en primera instancia por el comité editorial, el cual analizará si el tema abordado en el texto se ajusta a las áreas de interés de la revista, si no presenta fallas gramaticales, si se acoge a las normas de la revista y si los planteamientos se exponen de manera coherente e hilada. Además, antes de ser enviado a proceso de evaluación a doble ciego, los artículos serán revisados por medio de la plataforma unicheck para evitar similitud y plagio de obras académicas.

En caso que uno de los evaluadores rechace el artículo en proceso de evaluación, este será enviado a un tercer evaluador externo que emitirá un concepto adicional, y sobre el cual se tomará la decisión de publicación.

Los evaluadores entregarán una calificación en los siguientes términos:

- Aprobar el artículo sin modificaciones
- Aprobar el artículo con modificaciones
- Rechazar el artículo

El artículo aprobado con modificaciones será devuelto a su autor para que haga las respectivas correcciones y/o las apruebe. Para ello se estipula un plazo de quince días hábiles y una vez devuelto el comité editorial, según considere lo enviara nuevamente al par evaluador para su aprobación final o hará las confrontaciones del caso para su aprobación final.

Si el autor desea que su artículo publicado en Escritanía aparezca en libro colectivo o en uno de su propia publicación (varios de sus escritos), deberá solicitar autorización a ESCRIBANÍA y someterse a reconocer su publicación así: -artículo publicado en la revista...-.

3. Consideraciones éticas

3.1. Responsabilidad de ESCRIBANÍA

- Aplicar la política editorial, en primera instancia, a través de una revisión ágil de los artículos por parte del comité Editorial para ratificar el cumplimiento de los compromisos. Es decir hacer un primer filtro para garantizar los criterios mínimos de calidad y pertinencia para Escribanía que conduzca a la evaluación ciega.
- Divulgar la convocatoria para la publicación de cada número de la revista a través de medios masivos de comunicación.
- Seleccionar los pares evaluadores, y enviarles los artículos con el respectivo formato de evaluación.
- Informar a los autores del estado en que se encuentra el artículo.
- Informar a los autores de los resultados de la evaluación remitiéndoles el concepto de los evaluadores. Para el caso de la aprobación con modificaciones devolver el artículo y solicitar su pronta corrección.
- Aprobado el artículo solicitar a los autores diligenciar la carta de autorización de publicación de éste.
- Atender las denuncias de carácter ético y proceder razonablemente de manera que se den oportunidad a los autores de hacer las respectivas aclaraciones. Atender de forma ágil y equitativa todas las reclamaciones.
- Publicar los artículos atendiendo estrictamente a: la afinidad de la temática, el concepto de valoración académica de los pares, el acatamiento (por parte de los autores) de los requisitos de la Revista.
- Publicar en los tiempos y condiciones establecidos en cada convocatoria.

3.2. Responsabilidad de autores

- Enviar su trabajo acogiéndose a las normas de la Revista y presentando un texto inédito o, si es el caso, la autorización de la Revista en la cual haya sido publicado, con anterioridad, total o parcialmente.
- Acogerse a los criterios éticos para respetar los derechos de autor y evitar conflicto de interés en la publicación en torno a la información y hallazgos presentados.
- Acogerse a la norma en torno a la publicación de trabajos científicos para referenciar y diferenciar claramente, dentro del texto, las ideas propias y las de los autores trabajados; es decir, lo tomado textualmente o contextualmente (citas directas e indirectas). Todo cuadro, figura o tabla debe de diferenciarse si es de –creación o elaboración propia- o tomada de una autor (colocar al pie su referencia).
- No enviar paralelamente el artículo a otra Revista, lo cual lleva a suspender el proceso por parte de Escribanía.
- Acogerse a los procedimientos de Escribanía y responder oportunamente al Editor sobre cualquier requerimiento y aclaración para la publicación

3.3. Responsabilidad de evaluadores

- Responder oportunamente al Editor sobre el compromiso a adquirir como par evaluador.
- Expresar su juicio crítico y constructivo sobre los artículos y su viabilidad de publicación, según criterios de evaluación de la Revista. Indicar sus razones para aprobar o rechazar los textos y dar, en el caso de su aprobación, orientaciones claras para mejorar el artículo.
- Comprometerse a evaluar solo los artículos que sean de su competencia y solvencia dada su experiencia y conocimiento en el área solicitada.
- Declarar la existencia de algún conflicto de intereses en torno al artículo a evaluar (Si es necesario,

