

MAESTRÍA EN GESTIÓN DE DISEÑO

TESIS DE MAESTRÍA

CUERPO

B

Olía a lavanda y a sol...

Realismo mágico, amalgama entre realidad y fantasía latinoamericana. Análisis de las obras: *El Laberinto del Fauno* (2006) de Guillermo del Toro y *El Topo* (1970) de Alejandro Jodorowsky

Génesis Chasiluisa

0124070

Maestría en Gestión del Diseño

Proyecto de investigación

Cine y Sociedad

07/09/2026



Facultad de Diseño
y Comunicación

Índice

Introducción.....	p. 3
Capítulo 1. Surgimiento del realismo mágico y su contexto latinoamericano	p. 26
1.1. Historia del realismo mágico.....	p. 26
1.1.1. Contexto latinoamericano.....	p. 30
1.1.2. Resignificación del término en Latinoamérica y principales exponentes...	p. 38
1.2. Surrealismo, mágico maravilloso y otras corrientes similares.....	p. 44
1.3. Breve análisis de producciones contemporáneas influenciadas por el realismo mágico.....	p. 50
1.4. Características del realismo mágico.....	p. 54
Capítulo 2. Cine e imagen, mágicas creaciones	p. 61
2.1. Semiología y el discurso conceptual.....	p. 62
2.2. Lo fantástico a través de una parábola: trayectoria de Guillermo del Toro...	p. 65
2.2.1. Identidad cinematográfica de Guillermo del Toro.....	p. 67
2.2.1.1. <i>Monstrum</i>	p. 69
2.2.1.2. Goya como referente estético en la filmografía de Guillermo del Toro.....	p. 72
2.3. Entre lo popular y lo culto: trayectoria de Alejandro Jodorowsky.....	p. 75
2.3.1. Identidad cinematográfica de Alejandro Jodorowsky	p. 78
2.3.2. Cine de culto.....	p. 81
Capítulo 3. El lenguaje visual en la producción cinematográfica de Guillermo del Toro y Alejandro Jodorowsky	p. 85
3.1. Otra forma de componer: construcción estratégica.....	p. 86
3.2. Narrando con los sentidos.....	p. 88
3.3. Análisis de elementos mágico-realistas presentes en los filmes.....	p. 90
3.3.1. Ambientes, objetos y personajes: entre la realidad y la fantasía.....	p. 91
3.3.2. Metáforas, representaciones sociales, simbologías y ruptura de la temporalidad lineal.....	p. 99
3.3.3. Mecanismos de transición entre la realidad y la fantasía.....	p. 101
3.3.4. La construcción de una realidad otra.....	p. 103
Capítulo 4. Negación poética de la realidad	p. 107
4.1. El realismo mágico como síntesis de la identidad latinoamericana.....	p. 108
4.2. Alejandro Jodorowsky: la creación de mundos mágicos.....	p. 110
4.3. Guillermo del Toro: la canalización de terrores reales a través terrores ficticios.....	p. 113
4.4. Comparativa conceptual de los cineastas.....	p. 115
4.5. Una nueva cotidianidad que se adorna de formas extraordinarias.....	p. 118
Conclusiones.....	p. 121
Lista de Referencias Bibliográficas	p. 124
Bibliografía.....	p. 132

Introducción

La presente investigación analiza los elementos fantásticos del realismo mágico latinoamericano y examina los procesos de creación de piezas cinematográficas que se inscriben en esta corriente, con el fin de comprender cómo construyen distintas formas de representación de la realidad en sus películas. Para ello, se realiza un análisis del lenguaje visual en los filmes *El laberinto del fauno* (2006), de Guillermo del Toro, y *El Topo* (1970), de Alejandro Jodorowsky.

La pregunta que atraviesa la totalidad de las indagaciones expuestas en este trabajo es: ¿Cómo contribuyen los elementos fantásticos del realismo mágico a la representación de la realidad en las películas *El laberinto del fauno* (2006), de Guillermo del Toro, y *El Topo* (1970), de Alejandro Jodorowsky?

La investigación aborda el realismo mágico como un estilo artístico y literario que emerge a comienzos del siglo XX. El término fue introducido por Franz Roh en 1925, con el propósito de conceptualizar un tipo de pintura que incorporaba elementos fantásticos dentro de escenas cotidianas. Más adelante, esta corriente alcanzó mayor desarrollo en América Latina hacia la década de 1950, consolidándose como una forma de expresión en la que la narrativa adopta una concepción cíclica del tiempo y la fantasía coexiste con la realidad.

El realismo mágico se reconoce como una corriente narrativa que integra sucesos extraordinarios dentro de contextos cotidianos, sin cuestionar su verosimilitud dentro del relato. Este concepto no debe confundirse con “lo real maravilloso”, noción desarrollada por Alejo Carpentier (1949), que se orienta a la valorización de lo insólito a partir de la historia y la cultura latinoamericana. Mientras el realismo mágico incorpora lo fantástico como parte natural de la experiencia narrada, lo real maravilloso enfatiza el carácter singular y sorprendente de la realidad misma.

A partir de estas distinciones, la literatura latinoamericana de mediados del siglo XX — con autores como Arturo Uslar Pietri, Alejo Carpentier y, especialmente, Gabriel García Márquez— consolidó modos de representación en los que lo cotidiano y lo fantástico conviven de manera simultánea. Posteriormente, algunos lenguajes visuales, como el cine y la fotografía, retomaron rasgos de esta poética para explorar nuevas formas de construir imágenes y relatos.

Esta tesis analiza los recursos narrativos, simbólicos y visuales presentes en la filmografía de Guillermo del Toro y Alejandro Jodorowsky, con el propósito de identificar cómo sus obras articulan elementos asociados al realismo mágico. Ambos directores se consideran pertinentes para este estudio debido a la relevancia de su producción cinematográfica y al modo en que sus películas integran lo fantástico dentro de contextos cotidianos.

El título de esta investigación, *Olía a lavanda y a sol...*, se inspira en una imagen sensorial presente en la novela *El murmullo de las abejas* de Sofía Segovia, donde se lee: “Ese martes las sábanas olían a lavanda y sol. ¿Qué si lo recuerdo? No, pero lo imagino” (Segovia, 2015). Esta evocación de lo cotidiano —asociada al olor, la memoria y la imaginación— funciona como recurso metafórico que introduce la atmósfera del estudio. Si bien la metáfora no es exclusiva del realismo mágico, permite aproximarse a la convivencia entre lo real y lo imaginado, eje que orienta el análisis propuesto en esta tesis.

En el campo de los estudios visuales, el abordaje del realismo mágico en el cine aún presenta escasas sistematizaciones teóricas, lo que en ocasiones genera superposiciones y confusiones con otros estilos y corrientes estéticas. En este contexto, la presente tesis propone analizar de qué manera ciertos recursos asociados al realismo mágico son retomados por el lenguaje cinematográfico. Para ello, se examinan las obras de Guillermo del Toro y Alejandro Jodorowsky como casos de estudio que permiten observar la articulación entre lo cotidiano y lo fantástico en el ámbito audiovisual latinoamericano.

Guillermo del Toro se vincula principalmente con un cine que dialoga con el terror y la fantasía, utilizando recursos visuales y narrativos que buscan movilizar emocionalmente al espectador. Por su parte, Alejandro Jodorowsky se asocia a un tipo de cine que, con el tiempo, ha sido considerado “de culto”, debido a la fuerte carga simbólica de sus propuestas, a su circulación en circuitos alternativos y a la construcción de comunidades de espectadores que reinterpretan sus obras de manera constante. El análisis de ambos directores permite explorar cómo, desde estéticas diferentes, se tensiona la representación cinematográfica de la realidad al integrar acontecimientos extraordinarios en contextos reconocibles para el espectador.

En la obra de Guillermo del Toro, los personajes vinculados al horror se integran en escenarios que combinan elementos de la realidad cotidiana con componentes fantásticos. El director recurre a efectos lumínicos, figuras monstruosas y la presencia constante de personajes infantiles para construir tensiones entre el mundo real y el imaginario, articulando así recuerdos, deseos y experiencias personales dentro de la narración cinematográfica.

Por otra parte, Alejandro Jodorowsky desarrolla un cine profundamente marcado por el simbolismo, las metáforas y las referencias religiosas. Esta propuesta resulta particularmente pertinente para el análisis, porque su puesta en escena articula un complejo sistema de significados visuales —vinculados a la identidad, la espiritualidad y la crítica social— que permite observar cómo el lenguaje cinematográfico construye sentidos más allá de la narración literal.

El análisis comparativo de ambos cineastas permite alcanzar una comprensión más precisa del modo en que el realismo mágico surge y se manifiesta en el lenguaje cinematográfico. A partir de este enfoque es posible reconocer cómo los creadores incorporan elementos fantásticos para abordar problemáticas sociales y políticas complejas, integrando el terror y la fantasía dentro de experiencias que se presentan como parte de la vida cotidiana. Asimismo, el estudio evidencia la articulación entre

manifestaciones culturales populares y expresiones consideradas cultas, lo que amplía el campo de reflexión para el diseño y las artes visuales.

La línea temática en la que se inserta el presente trabajo es Cine y Sociedad, dirigida por Zulema Marzorati, dado que se propone analizar cómo contribuyen los elementos mágico-realistas en la interpretación del contexto sociocultural que, a su vez, incide en la construcción de símbolos, personajes, técnicas cinematográficas y conceptos de los casos de estudio propuestos, explorando así las diferentes problemáticas que rodean a las películas y que los cineastas expresan mediante el realismo mágico como herramienta poética visual que reconfigura la realidad representada, invitando a mirar nuevamente lo cotidiano.

En función de lo antedicho, los objetivos que persigue esta investigación son, en primer lugar, analizar cómo los elementos asociados al realismo mágico se articulan con recursos visuales y narrativos en *El laberinto del fauno* (2006), de Guillermo del Toro, y *El Topo* (1970), de Alejandro Jodorowsky, para construir representaciones simbólicas de realidades críticas.

Objetivos específicos

1. Delimitar las principales aproximaciones teóricas e históricas al realismo mágico y distinguirlo de categorías relacionadas, como lo real maravilloso, la fantasía y el surrealismo, con el fin de establecer el marco conceptual del análisis cinematográfico.
2. Identificar los recursos visuales y narrativos mediante los cuales se articulan elementos extraordinarios y contextos reconocibles en *El laberinto del fauno* (2006), de Guillermo del Toro, y *El Topo* (1970), de Alejandro Jodorowsky.
3. Analizar la función simbólica de dichos recursos en la construcción de personajes, espacios, objetos, temporalidades y situaciones vinculadas con las realidades representadas en cada filme.
4. Comparar las estrategias de representación empleadas por Guillermo del Toro y Alejandro Jodorowsky para identificar convergencias y diferencias en la articulación de lo fantástico, lo simbólico y lo real dentro de sus propuestas cinematográficas.

5. Interpretar los hallazgos del análisis desde una perspectiva semiótica y visual, con el fin de reconocer aportes para la comprensión del lenguaje cinematográfico desde el campo del Diseño.

La investigación adopta un enfoque cualitativo orientado a reconocer los recursos vinculados al realismo mágico presentes en las películas seleccionadas como casos de estudio. A su vez, se analizaron los materiales seleccionados con el fin de establecer una comparación entre ambos cineastas y sus obras. Para alcanzar los objetivos planteados, se emplearon tres técnicas metodológicas: entrevistas a especialistas, análisis de contenido y análisis de imagen. En el caso de las entrevistas, se elaboró un guion no estructurado con preguntas abiertas orientadas al realismo mágico y a su relación con el cine, que funcionó como eje de la indagación.

El análisis de contenido se desarrolló en el tercer capítulo, con el propósito de identificar los recursos vinculados al realismo mágico presentes en los filmes seleccionados. Asimismo, el análisis de imagen se aplicó en los capítulos tercero y cuarto para describir las escenas escogidas y profundizar, de manera complementaria, en el análisis semiótico propuesto para cada caso de estudio. Las entrevistas a expertos —dirigidas a cineastas y artistas visuales familiarizados con la temática— también se presentaron en el tercer capítulo, y permitieron incorporar distintas miradas que enriquecen la interpretación de los resultados.

La estrategia teórico-metodológica adoptada es de carácter descriptivo, ya que busca caracterizar el fenómeno del realismo mágico en el cine y, a partir de esa descripción, orientar la lectura de los signos y símbolos que estructuran los filmes analizados.

En efecto, la revisión de los antecedentes permite contemplar el carácter innovador de la temática. Se presentan a continuación investigaciones que conforman el estado del arte, organizadas en cuatro grupos que nuclea los estudios sobre literatura y realismo

mágico, su capacidad de disgregación de la realidad, análisis sobre imagen fotográfica y finalmente el vínculo entre esta corriente y el cine.

El recorrido propuesto comienza en América Latina, con el propósito de explorar su cultura y su identidad, caracterizadas por rasgos y matices que generan asombro en quien las observa. Resulta pertinente iniciar en este punto, ya que constituye la base de inspiración y el marco que orienta toda la investigación. A continuación, el trabajo se dirige hacia el campo de la literatura, ámbito en el que el realismo mágico adquiere forma y se consolida como uno de sus principales medios de expresión.

Rodríguez (2012) analiza la relación entre las propuestas narrativas de Alejo Carpentier y Gabriel García Márquez, señalando que lo maravilloso se construye en el cruce entre la interpretación del lector y las formas de representación literaria. Según el autor, esta operación permite integrar determinadas experiencias latinoamericanas dentro del sistema de la literatura mundial, presentándolas como parte de “lo nuestro”.

En esta línea, Rodríguez sostiene que el asombro frente a lo maravilloso se articula mediante una retórica de poder —que él vincula con tradiciones imperiales y coloniales— a partir de la cual se organizan categorías como identidad, origen y autoctonía. Esta estructuración simbólica contribuye a configurar una estética que define lo propio de América Latina, en consonancia con la idea de Schmitt (1995) acerca de la relación entre ordenamiento territorial y formas de convivencia: “de la coincidencia, estructuralmente determinante, de la ordenación y asentamiento en la convivencia de los pueblos” (p. 37).

Para Rodríguez (2021), la literatura juega un papel muy importante dentro del aprendizaje intercultural, así como para estudiar culturas ajenas y abandonar una perspectiva llena de prejuicios, miedos e intolerancias a lo distinto. El autor señala la importancia del realismo mágico para desarrollar aspectos como un enriquecimiento cultural mutuo que se ve influenciada por grandes eventos que marcan la primera mitad del siglo XX.

Dentro de los estudios que abordan la relación entre literatura e identidad latinoamericana, se destaca el aporte de Ramírez (s.f.), quien señala que el realismo mágico se ha convertido en uno de los movimientos más recurridos en la creación literaria. Su amplia recepción se vincula con la articulación entre acontecimientos maravillosos y situaciones cotidianas, así como con la relevancia temática que adquiere en el contexto del continente. Además, la autora sostiene que este movimiento ha ejercido una influencia significativa en producciones y corrientes literarias posteriores.

Ramírez examina la obra de diversos escritores reconocidos y estudia la manera en que sus producciones literarias inciden en las sociedades latinoamericanas. Asimismo, identifica los principales rasgos del realismo mágico y propone comprender la identidad latinoamericana a partir de la construcción de identidades colectivas, destacando sus características y su relación con este movimiento literario.

Figuroa (2007) examina la sociedad colombiana a partir de la presencia del realismo mágico en la obra de Gabriel García Márquez. Para ello, contrasta lecturas críticas de la novela con estudios etnográficos, con el propósito de comprender cómo se configura un escenario social atravesado por el paternalismo, la violencia y el tradicionalismo.

El autor muestra que las metáforas asociadas al incesto y a la violencia permiten representar el deterioro de la sociedad y de las relaciones domésticas. Desde esta perspectiva, el estudio resulta pertinente para esta investigación, ya que evidencia cómo el realismo mágico puede articularse con elementos sociales, culturales y simbólicos para construir representaciones de una realidad determinada. Asimismo, el diálogo entre literatura y etnografía permite comprender cómo determinadas prácticas, relaciones de poder y dinámicas sociales se incorporan a las formas de representación artística. Estos aportes resultan relevantes para el análisis comparativo propuesto en esta investigación, particularmente al considerar que las obras cinematográficas seleccionadas fueron producidas por autores provenientes de contextos culturales y

geográficos diferentes. En este sentido, el estudio de las particularidades sociales e históricas de sus respectivos contextos permite establecer relaciones entre las representaciones del realismo mágico y las formas en que cada cineasta construye visualmente su propia concepción de la realidad.

Vázquez (2006) analiza la presencia del realismo mágico en la obra de Gabriel García Márquez a partir de un recorrido histórico, político, social y cultural que contextualiza la experiencia del escritor. La autora muestra cómo los relatos de García Márquez se nutren de recuerdos personales, mitos, tradiciones populares y elementos fantásticos que forman parte de su memoria narrativa.

Asimismo, examina la trayectoria del autor y los principales referentes del realismo mágico latinoamericano, con el fin de reflexionar sobre la manera en que las novelas del período incorporan problemáticas vinculadas a la identidad y a la experiencia latinoamericana.

Carrillo (2010) analiza cómo determinados imaginarios de fantasía funcionan, en contextos urbanos específicos, como estrategias simbólicas para afrontar situaciones cotidianas. El autor observa, en un grupo de ciudadanos cuencanos, la necesidad de introducir elementos “mágicos” como forma de resignificar experiencias marcadas por la rutina o la dificultad. Si bien estos recursos no corresponden directamente al realismo mágico como corriente literaria, permiten comprender cómo lo extraordinario puede integrarse a la vida diaria sin romper completamente con la lógica de lo real, aspecto que dialoga con algunos rasgos del fenómeno estudiado en esta tesis. En contextos marcados por la globalización, diversos autores señalan que las experiencias cotidianas pueden generar tensiones emocionales y una sensación de pérdida de sentido. Frente a ello, surgen imaginarios que incorporan lo extraordinario en la vida diaria como forma de resignificar la realidad. Estas representaciones no implican una evasión, sino la recuperación de símbolos y relatos que permanecen en el imaginario colectivo y que permiten reinterpretar la experiencia contemporánea.

Mientras que Schumacher (2012) observa la relación de la magia con la naturaleza que aparece como indescifrable y hostil, presentando al observador como ejemplo que evoca su geografía, enriqueciendo las elecciones estéticas que latén naturalmente en Latinoamérica. Carpentier (1987) sostiene que lo maravilloso, en el contexto latinoamericano, no proviene de la imaginación fantástica en sentido estricto, sino de la propia realidad histórica y cultural del continente: “lo real maravilloso nuestro [...] es omnipresente en todo lo latinoamericano” (p. 115). Con esta afirmación, el autor plantea que lo insólito forma parte del día a día y se percibe como algo natural.

Esta idea resulta central para el presente trabajo, porque ayuda a comprender cómo los personajes, tanto en la literatura como en el cine, no cuestionan la presencia de lo extraordinario, sino que conviven con él. De este modo, lo maravilloso deja de ser un elemento excepcional para integrarse en la experiencia cotidiana, configurando uno de los rasgos característicos del realismo mágico.

Monroy (2008) examina cómo los personajes tienden a buscar explicaciones naturales para acontecimientos que, en apariencia, desbordan las leyes de la realidad. La autora describe un universo narrativo en el que lo maravilloso se integra de manera coherente, generando tensiones entre lo natural y lo sobrenatural, así como entre lo ordinario y lo extraordinario. Además, identifica la presencia de milagros, encantamientos y procesos de metamorfosis que los personajes aceptan sin cuestionamientos, lo cual refuerza la lógica propia del realismo mágico.

Monroy (2008) señala que el realismo mágico puede dialogar superficialmente con la ciencia ficción, en la medida en que ambos incorporan hechos que desbordan la realidad cotidiana. Sin embargo, mientras la ciencia ficción suele apoyarse en explicaciones racionales o científicas para construir mundos posibles, el realismo mágico integra lo extraordinario sin justificarlo, haciéndolo parte natural del mismo universo narrativo.

En esta línea, Roas (2001) sostiene que, cuando lo sobrenatural deja de percibirse como anomalía y se acepta como algo cotidiano, lo fantástico se transforma en maravilloso: “Cuando lo sobrenatural se convierte en natural, lo fantástico deja paso a lo maravilloso” (p. 10). Villate (2000) analiza la relación entre el realismo mágico y la realidad a partir del trabajo periodístico de Héctor Rojas Herazo y Gabriel García Márquez. La autora muestra cómo determinados procedimientos vinculados al realismo mágico pueden trascender el ámbito estrictamente literario e incidir también en el modo de narrar los hechos en el periodismo. En su estudio, Villate revisa diversas definiciones propuestas por distintos escritores y críticos, y destaca que el realismo mágico se configura como uno de los recursos narrativos más característicos de la tradición latinoamericana.

Villate (2000) identifica tres momentos relevantes en la consolidación del concepto. En primer lugar, señala la propuesta de Franz Roh, quien introduce el término “realismo mágico” en 1925 para referirse a determinadas expresiones pictóricas europeas. En un segundo momento, el concepto comienza a circular en otros contextos artísticos, especialmente en América, donde algunos críticos y escritores —entre ellos Arturo Uslar Pietri— lo retoman y lo adaptan a nuevas lecturas culturales a mediados del siglo XX.

Finalmente, Villate destaca el aporte de Alejo Carpentier, quien formula la noción de “lo real maravilloso” para referirse a la especificidad histórica y cultural de América Latina. Con esta propuesta, el autor establece una distinción clara entre el uso original del término de Roh y su propia reinterpretación, fundamental para diferenciar el realismo mágico de otras corrientes literarias. Burbano (2011) retoma el aporte de Franz Roh para explicar que el término “realismo mágico” surge inicialmente en el ámbito de la crítica de arte, como una forma de describir pinturas en las que la realidad adquiere una intensidad particular que parece dotarla de cualidades extraordinarias. Más que inventar mundos irreales, estas obras destacan aspectos de lo cotidiano que, al ser observados con detenimiento, revelan una dimensión sorprendente.

Desde esta perspectiva, Burbano señala que el realismo mágico no consiste en agregar elementos fantásticos a la realidad, sino en transformar la percepción de lo cotidiano, integrando creencias, tradiciones y sensibilidades propias de determinados contextos culturales. Esta articulación de lo real con lo maravilloso se manifiesta en rasgos sensoriales, simbólicos y narrativos que expresan una forma particular de comprender el mundo. De hecho, la autora hace énfasis en el dolor como impulso de un ideal de liberación, el cual permitirá comprender y construir su memoria para la evidencia de su propia historia.

Oviedo Pérez de Tudela (1999) estudia algunas corrientes literarias vinculadas a las vanguardias del siglo XX y analiza cómo estas proponen nuevas formas de narración sustentadas en la sugerencia, la ambigüedad y la exploración del mundo interior. El autor señala que dichas corrientes —entre ellas, la literatura fantástica— recurren a elementos oníricos y vinculados con el inconsciente para cuestionar las formas convencionales de representación de la realidad.

Si bien estas propuestas comparten ciertos recursos con el realismo mágico, Oviedo Pérez de Tudela (1999) aclara que no se trata del mismo fenómeno. Mientras las vanguardias literarias buscan romper deliberadamente con las convenciones, el realismo mágico integra lo extraordinario dentro de la vida cotidiana sin presentarlo como una ruptura explícita. Esta distinción permite precisar el lugar que ocupa el realismo mágico dentro de un panorama más amplio de las estéticas modernas.

En esta misma línea, González Ruiz (2006) analiza la presencia del realismo mágico en la pintura de Fernando Botero y su relación con el imaginario cultural colombiano. La autora examina diferentes temáticas presentes en la obra del artista y plantea cómo determinadas representaciones de la cotidianidad adquieren una dimensión mágica dentro de su propuesta estética. Su investigación establece, además, un paralelismo entre el imaginario pictórico de Botero y la obra de Gabriel García Márquez, con el propósito de aproximarse a determinadas formas de representación de la realidad latinoamericana. González (2006) retoma la noción de “lo real maravilloso” propuesta

por Carpentier para analizar cómo determinadas manifestaciones culturales latinoamericanas articulan historia, mito y experiencia cotidiana. La autora señala que, más que inventar mundos irreales, estas expresiones —literarias y artísticas— revelan dimensiones profundas de la realidad del continente. Este antecedente resulta particularmente relevante para la presente investigación, debido a que evidencia la posibilidad de estudiar el realismo mágico más allá del ámbito estrictamente literario y considerar las particularidades que adquiere al trasladarse a otros lenguajes artísticos. En el caso de González Ruiz (2006), la pintura constituye el medio desde el cual se exploran estas relaciones; en esta investigación, el interés se desplaza hacia el lenguaje cinematográfico, específicamente hacia los recursos visuales y narrativos mediante los cuales se construyen representaciones en las que lo cotidiano y lo extraordinario coexisten.

En este marco, González Ruiz (2006) compara imaginarios como el de Macondo, presente en la obra de Gabriel García Márquez, con el universo plástico de Fernando Botero. Ambos casos permiten observar cómo la exageración, la hipérbole y la presencia de episodios extraordinarios pueden contribuir a representar y reinterpretar la vida cotidiana desde una perspectiva crítica. En este sentido, la denominada “llamada a la conciencia” no debe entenderse como un efecto estrictamente moralizante, sino como la posibilidad de que el espectador o el lector reconozca, a través de estas representaciones, aspectos vinculados con su propia experiencia y con el contexto social en el que se encuentra.

En relación con los antecedentes vinculados a lo visual, resulta pertinente considerar el trabajo de Patarroyo Rengifo (2013), quien toma como punto de partida las reflexiones de la filósofa colombiana Erna von der Walde sobre el realismo mágico y el poscolonialismo. Patarroyo examina las relaciones entre el realismo mágico y lo real maravilloso a partir de las propuestas de Alejo Carpentier y Gabriel García Márquez, y advierte sobre la necesidad de distinguir estos conceptos de otras categorías, como el

surrealismo y la literatura fantástica. Su planteamiento permite comprender el realismo mágico no únicamente como un recurso estético, sino también como una forma de problematizar las maneras en que se construye y se interpreta la realidad latinoamericana.

Esta perspectiva resulta relevante para la presente investigación, ya que permite ampliar el análisis del realismo mágico más allá de su dimensión literaria y considerar las relaciones entre representación, contexto cultural e interpretación. Asimismo, las reflexiones de Von Der Walde introducen una mirada crítica sobre la manera en que determinadas representaciones de América Latina pueden ser construidas desde categorías externas que tienden a definir la región como una realidad “otra”.

En relación con la imagen, diversos estudios permiten comprender que los dispositivos visuales no se limitan al registro de la realidad, sino que también participan en su reinterpretación y construcción simbólica. Desde esta perspectiva, el cine puede entenderse como un lenguaje capaz de articular observación, memoria, imaginación y creación estética. Esta consideración resulta especialmente pertinente para el análisis comparativo propuesto en esta investigación, pues permite examinar de qué manera el realismo mágico se configura visual y narrativamente en obras cinematográficas pertenecientes a contextos culturales y trayectorias autorales diferentes.

Durán (2005) analiza el papel de la imagen en la configuración de una memoria colectiva en contextos latinoamericanos, especialmente en Colombia. El autor sostiene que fotografías y registros audiovisuales se convierten en testimonios de procesos históricos y sociales en constante transformación, y que, al mismo tiempo, generan relatos y mitologías que ayudan a comprender el paso del tiempo. Según Durán, estas imágenes apelan a distintos recursos técnicos y estéticos para captar la atención del espectador y participar en la construcción de un patrimonio cultural compartido.

Finalmente, el autor observa que el crecimiento desigual de las ciudades latinoamericanas produce fragmentos de experiencias urbanas heterogéneas, que la imagen intenta reunir y narrar como parte de una misma historia.

Posada (2014) analiza las obras de Gabriel García Márquez y muestra cómo, a través de metáforas, analogías y contrastes, el autor transforma situaciones cotidianas en imágenes literarias cargadas de sentido poético. Estas construcciones expresan experiencias, emociones y recuerdos que, en muchas ocasiones, se vinculan con lo onírico y con dimensiones imaginarias de la realidad.

Por su parte, Pineda (2014) estudia la relación entre pintura e imaginación, y sostiene que la representación artística combina elementos reales e irreales con el fin de explorar aquello que habita en el inconsciente humano. Desde esta perspectiva, el artista recurre a recursos sensoriales y simbólicos para expresar la experiencia del mundo sin pretender reproducirlo de manera literal.

Diversas corrientes artísticas dialogan con el realismo mágico en la medida en que incorporan imágenes que oscilan entre lo posible y lo imposible. Estas propuestas, tal como señala la autora, se nutren de reflexiones filosóficas y estéticas que buscan problematizar la manera en que percibimos la realidad y la representamos en las artes visuales. Desde esta perspectiva, el realismo mágico no se limita a reproducir el mundo tal como es, sino que invita a explorar dimensiones menos evidentes de la experiencia. Al articular lo real con lo mágico y lo místico, abre nuevas interpretaciones sobre aquello que consideramos “real”, sin romper por completo con el marco cotidiano en el que se sitúan las historias.

En una línea relacionada con la construcción de la imagen, Vélez Salazar (2004) examina las particularidades de la imagen fotográfica que permiten comprenderla como una herramienta vinculada al pensamiento mágico. El autor plantea que la fotografía

puede transitar entre la representación de la realidad y la construcción de significados que exceden su dimensión estrictamente referencial. Desde esta perspectiva, la imagen fotográfica no se limita a registrar aquello que se encuentra frente a la cámara, sino que puede adquirir dimensiones simbólicas que modifican la relación del observador con lo representado.

En el texto analizado, la relación entre fotografía y pensamiento mágico se desarrolla a partir de las características propias del dispositivo fotográfico y de las formas en que estas han sido incorporadas al imaginario social. Vélez Salazar sostiene que tanto la fotografía como imagen acabada como el proceso de su producción presenta condiciones que pueden favorecer una apropiación vinculada con el pensamiento mágico. De este modo, la fotografía se sitúa en un espacio de tensión entre su dimensión técnica y su capacidad para producir asociaciones, significados y experiencias que trascienden la representación objetiva de la realidad.

En el texto analizado, la relación entre fotografía y magia se explica a partir de la manera en que ciertos objetos, al ser fotografiados, adquieren una presencia que parece exceder su simple registro. El autor señala que la fotografía puede asociarse con lo extraño y lo inexplicable, en tanto crea una imagen que parece trasladar lo representado al plano de lo real. Al mismo tiempo, advierte que la fotografía no debe entenderse únicamente como un dispositivo mágico, sino también como una herramienta técnica cuya función depende de los usos que se le otorguen. Una vez planteada esta reflexión sobre la imagen fija, el análisis se extiende hacia el cine, que amplía estas posibilidades mediante la incorporación del movimiento y la narración.

Hafter (2012) analiza un conjunto de textos literarios que incorporan procedimientos propios del cine —como el montaje, los cambios bruscos de focalización o la fragmentación temporal— para construir sus relatos. La autora sostiene que esta relación entre literatura y cine no solo establece un diálogo entre ambos medios, sino

que da lugar a formas narrativas que pueden ser consideradas como una “serie literaria” específica, caracterizada por su fuerte vinculación con el lenguaje audiovisual.

En este sentido, el “objeto estético” que propone Hafter consiste en pensar la obra literaria como un espacio híbrido, donde las convenciones del cine influyen en la manera de narrar, en la percepción del tiempo y en la representación de las imágenes. Esta perspectiva permite observar de qué modo el cine incide en la literatura y abre nuevas posibilidades para interpretar los textos analizados. Cascón Becerra (2006) analiza el desarrollo del realismo mágico en el cine iberoamericano y señala la dificultad de delimitar un concepto que atraviesa simultáneamente los ámbitos literario, artístico y cinematográfico. El autor destaca que, en las producciones vinculadas con el realismo mágico, lo racional y lo irracional pueden coexistir dentro de un mismo universo narrativo sin que sean presentados necesariamente como elementos opuestos. Esta particular relación entre ambas dimensiones constituye uno de los aspectos que complejizan la definición del concepto y permiten comprender las transformaciones que experimenta al trasladarse de la literatura al lenguaje cinematográfico.

Asimismo, Cascón Becerra (2006) relaciona el realismo mágico cinematográfico con la historia y la intrahistoria de Iberoamérica, entendiendo esta última como un espacio que incorpora experiencias, formas de vida y acontecimientos que suelen quedar fuera de los relatos históricos oficiales. Desde esta perspectiva, el cine puede funcionar como un medio de representación capaz de recuperar y visibilizar dimensiones de la experiencia social que trascienden la historia institucional. Esta aproximación resulta relevante para la presente investigación, ya que permite considerar el realismo mágico cinematográfico no únicamente como una estética o un conjunto de recursos narrativos, sino también como una forma de representar determinadas experiencias culturales e históricas mediante las posibilidades propias del lenguaje audiovisual. Esta convivencia se manifiesta en escenas en las que acontecimientos extraordinarios son aceptados por los personajes como parte de su vida cotidiana, rasgo que el autor describe a partir de

una serie de características recurrentes en las películas analizadas. Hernández (2011) analiza las dificultades que surgen al trasladar al cine los recursos propios del realismo mágico como movimiento literario. El autor sostiene que la literatura asociada a esta corriente puede constituir una fuente relevante de inspiración para el cine, siempre que directores y guionistas adapten sus procedimientos narrativos al lenguaje audiovisual.

En este marco, Hernández aborda el proyecto cinematográfico *Media Luna* (2020), ambientado en Venezuela, como una propuesta que incorpora elementos asociados al realismo mágico. El proyecto integra tradiciones, memorias familiares, referencias culturales y elementos vinculados con el contexto político, con el propósito de construir un universo narrativo en el que lo extraordinario se incorpora a la vida cotidiana. Este antecedente resulta relevante para la presente investigación porque evidencia cómo determinados elementos vinculados al realismo mágico pueden ser articulados dentro de una propuesta cinematográfica, trasladándose desde una tradición principalmente literaria hacia las posibilidades narrativas y visuales del cine. Sin embargo, mientras este proyecto se centra en la incorporación de determinados rasgos del realismo mágico dentro de una propuesta cinematográfica, la presente investigación se interesa por identificar y analizar los recursos visuales y narrativos mediante los cuales dicha construcción se manifiesta en obras cinematográficas ya realizadas.

Crespo (2021) entiende el realismo mágico como un modo de expresión que se construye a partir de determinados procedimientos narrativos y estéticos, más que como una simple reproducción de la realidad. Desde esta perspectiva, el autor señala que lo maravilloso no se presenta como ruptura absoluta, sino como una forma simbólica que permite reinterpretar el mundo representado.

Al analizar el lugar de la “magia” dentro del realismo mágico, Crespo explica que lo extraordinario opera como un recurso de conocimiento: no pretende dominar la naturaleza, sino ofrecer nuevas lecturas sobre la experiencia. Esta reflexión resulta

relevante para comprender cómo distintas manifestaciones artísticas —incluida, en ciertos casos, la producción audiovisual— retoman estos recursos para construir sus narraciones.

Alvarado (2019) analiza diversas películas contemporáneas y sostiene que, en el cine, el realismo mágico contribuye a restituir la capacidad de asombro del espectador. En su lectura, lo “mágico” no se refiere a hechos sobrenaturales desvinculados de la realidad, sino a la posibilidad de presentar la cotidianidad desde una mirada capaz de transformarla y dotarla de significado. Para ilustrar este planteamiento, el autor examina películas como *El laberinto del fauno* (2006), *Big Fish* (2004) y *El curioso caso de Benjamin Button* (2008). En ellas, los recursos narrativos y visuales permiten construir relatos verosímiles en los que lo extraordinario se integra al mundo cotidiano, generando universos particulares que demandan formas específicas de narración y de lenguaje audiovisual.

Brescia examina los vínculos entre el cine y la narrativa de Gabriel García Márquez, señalando que varios directores han intentado adaptar sus obras al lenguaje cinematográfico. El autor subraya que, en los textos del escritor colombiano, lo cotidiano y lo extraordinario aparecen integrados de manera natural, gracias al uso de estrategias narrativas que combinan descripciones detalladas con acontecimientos que desbordan la lógica habitual. Según Brescia, esta particular forma de representación plantea desafíos cuando se traslada al cine, ya que el lenguaje audiovisual tiende a exigir una explicación más explícita de los hechos. De allí que muchas adaptaciones resulten problemáticas, no por falta de “fidelidad”, sino por las diferencias entre las convenciones literarias y cinematográficas.

Villanueva (2015) analiza la película *El Topo* (1970) de Alejandro Jodorowsky y examina cómo el director construye una especie de “automitografía”, es decir, una narración simbólica donde el propio cineasta introduce elementos autobiográficos que adquieren dimensión mítica. En este marco, el estudio señala el uso recurrente de símbolos

asociados a objetos, espacios y personajes, que articulan una reflexión espiritual y filosófica característica de su obra.

Asimismo, Villanueva pone en relación *El Topo* (1970), con otras películas del director —*Fando y Lis* (1968) y *La montaña sagrada* (1973)—, observando ciertas constantes temáticas y visuales. Estas recurrencias pueden interpretarse a la luz del contexto cultural y político de la época, que influye en la manera en que Jodorowsky aborda cuestiones como el poder, la violencia y la búsqueda de sentido. En este sentido, las reflexiones del propio Jodorowsky sobre la creación cinematográfica permiten comprender la imagen como una construcción que no presenta necesariamente una realidad completa y cerrada, sino que requiere de la participación del espectador para establecer relaciones e interpretar sus significados (Jodorowsky & Neustadt, 1996). Esta perspectiva resulta pertinente para la presente investigación, ya que permite considerar la imagen cinematográfica no solo como un recurso de representación, sino como un espacio abierto a la interpretación y a la construcción de sentidos. En síntesis, el estado del arte muestra que la mayor parte de los estudios sobre realismo mágico se han desarrollado en el campo literario, y que, a partir de allí, el concepto se ha extendido hacia otras disciplinas como la crítica de arte, la fotografía y el cine. Estos trabajos se concentran, sobre todo, en el análisis de los procedimientos narrativos y simbólicos que permiten integrar acontecimientos extraordinarios en contextos cotidianos.

Asimismo, la revisión evidencia que el realismo mágico ha sido abordado en relación con otras categorías —como lo fantástico y lo real maravilloso—, señalando las diferencias y puntos de contacto entre ellas. En el ámbito cinematográfico, se observa una atención particular hacia la obra de Alejandro Jodorowsky, mientras que los estudios dedicados a Guillermo del Toro son más escasos y, en muchos casos, se limitan al análisis de sus guiones o de ciertos recursos narrativos.

Este panorama confirma la necesidad de profundizar en el modo en que el cine retoma y transforma las estrategias del realismo mágico, evitando simplificaciones que lo reduzcan a una supuesta “esencia” cultural latinoamericana y atendiendo, en cambio, a las decisiones estéticas y narrativas concretas de cada realizador.

En esta tesis se comparan las obras de Guillermo del Toro y Alejandro Jodorowsky con el propósito de analizar de qué manera determinados aspectos de sus trayectorias y contextos socioculturales se reflejan en sus propuestas estéticas vinculadas al realismo mágico. Esta perspectiva no busca explicar, en términos generales, la “influencia de la sociedad en el cine”, sino observar cómo dichos elementos se manifiestan en decisiones concretas de construcción narrativa y visual. El estudio se organiza alrededor de tres nociones centrales: realismo mágico, identidad latinoamericana y modos de representación de la realidad. En relación con el realismo mágico, se retoman aportes de Franz Roh, Alejo Carpentier y Arturo Uslar Pietri, no para reconstruir toda la historia del concepto, sino para delimitar ciertos rasgos que resultan pertinentes para el análisis: la incorporación de episodios extraordinarios en contextos cotidianos y la naturalización de lo maravilloso dentro del relato.

El segundo concepto que orienta este trabajo es el de identidad latinoamericana. Si bien el término “realismo mágico” surge inicialmente en Europa, adquiere especial proyección en América Latina a partir de mediados del siglo XX, en un contexto marcado por tensiones políticas, desigualdades sociales y procesos de transformación cultural. En este escenario, autores como Gabriel García Márquez elaboran relatos en los que lo cotidiano y lo extraordinario se entrelazan para reflexionar sobre la experiencia histórica del continente.

En esta línea, Alejo Carpentier y Miguel Ángel Asturias ofrecen aportes decisivos. Carpentier propone la idea de “lo real maravilloso” para dar cuenta de una realidad latinoamericana atravesada por mitos, religiosidades populares y herencias coloniales;

mientras que Asturias, en *Leyendas de Guatemala* (1930), utiliza recursos simbólicos y narrativos que problematizan las relaciones entre poder, cultura y memoria. Estos enfoques permiten pensar la identidad latinoamericana no como esencia fija, sino como construcción histórica y cultural.

El tercer eje conceptual de esta investigación se refiere a las formas en que el realismo mágico propone modos particulares de representar la realidad. Más que sustituirla por mundos imaginarios, estas obras introducen elementos extraordinarios dentro de situaciones verosímiles, invitando al espectador a reinterpretar aquello que, en principio, parecería cotidiano.

En el caso del cine, Guillermo del Toro trabaja esta tensión entre lo real y lo extraordinario a través de historias situadas en contextos históricos concretos. En *El espinazo del diablo* (2001), por ejemplo, el relato transcurre durante la Guerra Civil española y muestra la vida de un grupo de niños en un orfanato marcado por la violencia y el abandono. La presencia de lo sobrenatural no funciona como evasión fantástica, sino como recurso para visibilizar traumas, miedos y conflictos que atraviesan a los personajes.

La tesis se estructura en cuatro capítulos. El primero de ellos explora el realismo mágico y su contexto latinoamericano, reconstruyendo su surgimiento y evolución, el nacimiento del término y porqué se torna tan atractivo y extraño al mismo tiempo para las literatas de la época, sus máximos exponentes y otras corrientes similares para lograr comprender su incidencia en la región.

En el segundo capítulo se aborda la relación del cine, la imagen y la identidad latinoamericana, explorando sus principales exponentes cinematográficos, Guillermo del Toro y Alejandro Jodorowsky, las formas en que construyen su discurso visual, la simbología y los medios que llevan al espectador entre la realidad y la fantasía, interiorizándose en las características que surgen de sus creaciones con relación al realismo mágico.

El tercer capítulo se centra en el estudio del lenguaje visual. Allí se analizan las películas seleccionadas de Guillermo del Toro y Alejandro Jodorowsky a partir de distintos componentes: construcción de ambientes, caracterización de personajes, efectos visuales, simbología y recursos de puesta en escena.

El objetivo es comprender de qué manera estos elementos colaboran en la representación de lo real dentro de un marco propio del realismo mágico. Para ello, se emplean diversas herramientas metodológicas: análisis de imagen, análisis semiótico, análisis discursivo y entrevistas a especialistas.

El cuarto capítulo se dedica a reflexionar sobre los procesos de creación presentes en las películas analizadas, para comprender cómo el realismo mágico transforma la percepción de la realidad sin negarla. A partir del estudio de los personajes, los contextos y los recursos visuales, se examina de qué modo lo extraordinario se integra en situaciones cotidianas y adquiere sentido dentro del relato.

Finalmente, el capítulo 4 propone una comparación entre ambos casos de estudio y plantea los aportes que este análisis ofrece al campo de la comunicación visual. En particular, se busca mostrar cómo el vínculo entre realismo mágico y cine abre posibilidades expresivas relevantes para el diseño audiovisual, que aún requieren mayor exploración teórica y práctica.

En este sentido, el realismo mágico se presenta como un recurso narrativo que permite abordar problemáticas sociales y políticas sin abandonar la dimensión sensible y simbólica del relato. Esta característica resulta particularmente relevante para el análisis cinematográfico que aquí se propone.

El propósito de esta tesis no es desarrollar una crítica cultural en sentido estricto, sino comparar los modos en que Guillermo del Toro y Alejandro Jodorowsky construyen sus universos cinematográficos a partir de recursos asociados al realismo mágico. Para ello,

se analizan los lenguajes visuales presentes en sus películas y la manera en que estos dialogan con determinados elementos narrativos.

El interés central consiste en comprender cómo cada realizador incorpora lo extraordinario dentro de contextos verosímiles y qué efectos produce esta operación en la experiencia del espectador. Esta perspectiva permite aportar herramientas de análisis para el campo del diseño y la comunicación visual sin pretender abarcar problemáticas propias de los estudios culturales.

Capítulo 1. Surgimiento del realismo mágico y su contexto latinoamericano

En este primer capítulo se indaga en el surgimiento del realismo mágico, abordando su formulación inicial en el campo literario y su posterior expansión hacia el arte en general y la producción visual en particular. El objetivo es definir y comprender el origen del término, así como analizar las condiciones históricas, culturales y estéticas que posibilitaron su consolidación y su apropiación en el contexto latinoamericano. A partir de la exploración de sus principales características, sus exponentes fundamentales y su evolución histórica, se reconstruyen los vínculos entre el realismo mágico y la producción cultural de la región.

Mediante el análisis de las reflexiones de Franz Roh, quien acuña el término en 1927, y de las reelaboraciones propuestas por Alejo Carpentier y Arturo Uslar Pietri —quienes lo incorporan tempranamente al campo literario latinoamericano—, se examina cómo esta corriente se configura como una forma específica de representación de lo real, estrechamente ligada a las condiciones sociales, históricas y simbólicas del continente. Este primer abordaje permitirá comprender los procedimientos mediante los cuales el realismo mágico reorganiza la percepción de la realidad, integrando lo extraordinario como parte constitutiva de lo cotidiano, lo que resulta fundamental para el análisis de los casos de estudio propuestos.

1.1. Historia del realismo mágico

El término realismo mágico fue formulado por Franz Roh en 1925, en el contexto de su reflexión sobre la pintura europea de su tiempo (Anexo Cuerpo C, Figura 1, p. 4). Posteriormente, el concepto fue retomado y reelaborado en el ámbito literario latinoamericano, donde adquirió nuevos sentidos y alcances a partir de las particularidades históricas y culturales de la región. Este desplazamiento resulta significativo, ya que evidencia que el término no permaneció vinculado exclusivamente a las artes visuales, sino que fue incorporándose a diferentes campos de producción y representación artística. En el ámbito literario, el realismo mágico se desarrolló como

una forma de representar la realidad mediante la incorporación de acontecimientos extraordinarios dentro de escenarios cotidianos, sin establecer necesariamente una ruptura explícita entre lo real y lo extraordinario.

Esta forma de representación se vincula estrechamente con los contextos históricos, sociales y culturales en los que se produce, ya que los relatos asociados al realismo mágico incorporan elementos simbólicos y perceptivos relacionados con las condiciones particulares de cada región y período. Desde esta perspectiva, el realismo mágico puede entenderse como una modalidad estética que atraviesa distintas obras y formas de representación, estableciendo un diálogo entre la experiencia histórica y las maneras en que esta es narrada y representada.

El realismo mágico puede manifestarse, por tanto, a través de diversas formas de representación de la experiencia histórica. En este marco, Schumacher (2012) distingue entre la historia, entendida como el conjunto de acontecimientos y situaciones que constituyen aquello que es narrado, y el relato, entendido como los procedimientos mediante los cuales esos acontecimientos son organizados y temporalizados. Esta distinción resulta pertinente para la presente investigación, ya que permite diferenciar entre los acontecimientos representados y las estrategias mediante las cuales son contruidos dentro de una obra. En el caso del cine, esta relación adquiere una dimensión visual y audiovisual, pues la organización temporal de los acontecimientos se articula también mediante recursos como el montaje, la puesta en escena, la composición, la iluminación y el tratamiento del espacio.

Desde sus primeras formulaciones, el concepto de realismo mágico no se presenta de manera unívoca, lo que ha dado lugar a confusiones con nociones como lo real maravilloso, la fantasía, el surrealismo e incluso con el realismo. Para precisar su alcance, resulta necesario remitirse a la definición propuesta por Franz Roh, quien emplea el término en "Realismo mágico: postexpresionismo. Problemas de la pintura más reciente" (1927) para caracterizar determinadas producciones pictóricas europeas del período comprendido entre 1918 y 1927. En este marco, Roh define una forma de

representación que reconfigura la percepción de lo real con el objetivo de restituir el realismo a la pintura, delimitándose tanto del expresionismo como del impresionismo. Si bien esta formulación surge en el ámbito de las artes visuales, sus principios fueron posteriormente retomados y reelaborados por autores de la narrativa latinoamericana, quienes adaptaron estos procedimientos a las condiciones históricas, sociales y culturales propias de la región.

Según Franz Roh, el impresionismo y el expresionismo representan dos modos distintos de relación con el objeto pictórico. Mientras que los impresionistas se orientan a representar aquello que la mirada percibe de la naturaleza, privilegiando la impresión sensible del objeto, los expresionistas se distancian de esta relación para deformar la figura y alterar sus rasgos, priorizando la expresión subjetiva por sobre la fidelidad visual (Villate, 2000, p. 12). Sin embargo, tal como señala Abate (1997), en ambos casos el objeto deja de ser una simple evidencia de la realidad para convertirse en el resultado de una operación artística que transforma su percepción. Este desplazamiento implica una ruptura con la mimesis entendida como reproducción fiel de lo real y propone una revalorización del objeto y del espacio a partir de la intervención de la mirada del artista, que organiza y resignifica lo representado.

Estas reflexiones dialogan con los planteamientos de Franz Roh, quien, al acuñar el término *realismo mágico*, aborda el problema desde una perspectiva histórica y perceptiva basada en la observación rigurosa de lo real. Para Roh, la representación artística exige una atención minuciosa a los detalles del mundo visible y una organización formal que no deforma la realidad, sino que la intensifica a partir de una mirada serena e intuitiva, sostenida en el tiempo: “mediante la observación exactísima de toda la vida que fluye por delante del observador, una organización serena e intuitiva, realizada conforme a una valoración largo tiempo mantenida” (Roh, 1927, p. 18). Desde esta perspectiva, lo que se denomina “mágico” no remite a lo fantástico, sino a una cualidad perceptiva que emerge de la forma en que lo real es observado, ordenado y

presentado, incorporando dimensiones simbólicas y sensibles que enriquecen la experiencia de lo cotidiano (Shórokhova, 2019).

Shórokhova, (2019) sostiene que, a diferencia del expresionismo —que rechaza el principio representativo y la mimesis al priorizar la deformación subjetiva—, el postexpresionismo reorienta su mirada hacia la realidad visible, manteniendo un interés por la naturaleza y los objetos del mundo cotidiano. En este desplazamiento, las prácticas artísticas no buscan reproducir fielmente lo real ni negarlo, sino establecer modos autónomos de representación que enfatizan la percepción, la organización formal y la experiencia sensible.

Desde esta perspectiva, la percepción humana de la realidad se entiende como un proceso complejo y múltiple, en el que intervienen diversos factores sensoriales y simbólicos —como el color, la forma, la memoria y la experiencia previa— que amplían las posibilidades de interpretación de un mismo objeto. En el marco del realismo mágico, esta sensibilidad no remite a elementos fantásticos, sino a una atención particular a los detalles de lo cotidiano y a la manera en que estos son integrados de forma natural dentro del mundo representado, sin generar rupturas en su coherencia interna.

La obra de Giorgio de Chirico constituye un referente clave para comprender el sentido que Franz Roh atribuye al realismo mágico en el ámbito de las artes visuales. En sus pinturas, la composición espacial, el tratamiento de la perspectiva, la iluminación y la disposición de los objetos producen una intensificación perceptiva de la realidad cotidiana, sin recurrir a la deformación expresionista ni a la fantasía. Roh describe este efecto como una “mirada mágica abierta sobre un pedazo de realidad” (Roh, 1927, p. 43), entendiendo lo “mágico” no como lo sobrenatural, sino como una cualidad que emerge de la forma en que lo real es observado y organizado visualmente. Desde esta perspectiva, las corrientes artísticas se desarrollan de manera histórica y relacional, estableciendo continuidades y desplazamientos respecto de las formas precedentes.

Este planteamiento fue posteriormente retomado y resignificado en distintos contextos artísticos y literarios. Entre la formulación de Franz Roh y su incorporación al debate

latinoamericano se desarrollaron diversas corrientes de vanguardia que cuestionaron las formas tradicionales de representación y exploraron nuevas relaciones entre realidad, imaginación y experiencia. En este contexto, el término fue retomado por críticos y escritores latinoamericanos, quienes lo trasladaron al ámbito literario y lo vincularon con las particularidades históricas, culturales y sociales de la región. Este proceso de resignificación permitió que el realismo mágico adquiriera nuevos sentidos y se consolidara como una forma de representación capaz de integrar acontecimientos extraordinarios dentro de la experiencia cotidiana.

En este contexto, el realismo mágico no propone una realidad alternativa, sino una manera particular de representar la experiencia histórica y cultural latinoamericana, integrando dimensiones simbólicas, míticas y cotidianas sin romper la coherencia del mundo narrado. Tal como señalan Castro y Barroso (1980), esta estética se vincula con una sensibilidad atenta a la naturaleza, a la tradición y a los sistemas culturales locales, configurando una representación de lo real que no es religiosa ni fantástica, sino históricamente situada.

1.1.1. Contexto latinoamericano

Desde una perspectiva semiótica y social, la identidad puede comprenderse no como una entidad fija, sino como un proceso de construcción situado histórica y culturalmente. En este sentido, Verón plantea que la configuración de las identidades se articula a partir de relaciones dinámicas entre pasado, presente y futuro, de modo que la experiencia del presente se construye en diálogo con aquello que ha sido vivido y con las posibilidades de proyección hacia el futuro. Desde esta perspectiva, la identidad se entiende como una estructura en permanente transformación, vinculada con los procesos mediante los cuales los sujetos interpretan y significan su propia experiencia. Esta concepción resulta pertinente para el estudio del realismo mágico, en tanto permite comprender las representaciones de la identidad latinoamericana como construcciones vinculadas con la memoria, la experiencia histórica y el contexto sociocultural. En el

ámbito cinematográfico, estas dimensiones pueden manifestarse mediante recursos visuales y narrativos que articulan diferentes temporalidades, experiencias y formas de interpretar la realidad. Así, las obras analizadas en esta investigación pueden ser entendidas como espacios de construcción simbólica en los que la memoria individual y colectiva se relaciona con la imaginación y con determinadas formas de representación de la realidad.

Esta concepción temporal puede vincularse con los planteamientos de Charles Sanders Peirce, para quien el presente constituye un estado naciente, relativo y transitorio, en el que coexisten lo determinado y lo indeterminado. En el marco de la filosofía contemporánea, la búsqueda de identidad se entiende, así como un proceso atravesado por el bagaje social y cultural que se construye en la escena social, configurando ideales de vida posibles, generales y unitarios, pero siempre realizables en circunstancias concretas (Rodríguez, 2008).

El realismo mágico se configura en el marco de los procesos históricos, políticos y culturales que atraviesan América Latina entre el siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX, particularmente a partir de las luchas de independencia y de la posterior conformación de los Estados nacionales. Según Barreneche, Bisso y Troisi (2017), la independencia latinoamericana ha sido uno de los ejes centrales de análisis y debate, ya que implicó profundas transformaciones en la estructura social. En este contexto, la consolidación de una élite criolla dio lugar a nuevos intereses políticos, económicos y culturales diferenciados de los de la corona española, reorganizando las relaciones de poder entre los sectores dirigentes y las mayorías sociales.

La composición social del continente estuvo marcada por una amplia población indígena, un número creciente de mestizos y una minoría criolla blanca, cuya hegemonía política no siempre se correspondía con su peso demográfico. Estas tensiones contribuyeron a la construcción de identidades nacionales diferenciadas, en las que los sujetos comenzaron a reconocerse como mexicanos, peruanos o chilenos, antes que como “americanos” en un sentido general (Villate, 2000). En este proceso de

redefinición identitaria, figuras como Francisco de Miranda emplearon expresiones como “nuestra América” en escritos y proclamas políticas para promover la idea de una unidad cultural y política frente al dominio colonial español, anticipando una concepción latinoamericana común.

En el plano de la narrativa, estas condiciones históricas y culturales influyen en la emergencia de estéticas que problematizan las formas tradicionales de representación de lo real. En el caso del realismo mágico, esto se manifiesta a través de una modalidad narrativa que integra elementos extraordinarios dentro de contextos cotidianos sin quebrar la coherencia del mundo representado. Rodríguez (2021) describe esta actitud narrativa como una “mirada maravillada”, que no remite a lo fantástico en sentido estricto, sino a un modo de percepción y representación que incorpora lo excepcional como parte de la experiencia histórica y cultural de los personajes. De este modo, lo extraordinario no necesariamente produce extrañamiento, sino que se integra en un marco simbólico y cultural compartido.

Larraín (1994) analiza cómo ciertos discursos de “progreso” —construidos desde marcos occidentales— han tendido a interpretar las temporalidades y prácticas indígenas como formas de vida ancladas en la tradición, privilegiando la continuidad con el pasado por sobre una idea moderna de futuro abierto. Esta lectura, además de simplificar la diversidad cultural de los pueblos originarios, se vincula con un régimen colonial de interpretación en el que los conquistadores proyectaron sus propias categorías sobre el mundo indígena. En este marco, la conquista se sostuvo en una dualidad: la ambición material (oro, riquezas, propiedad y poder) y una legitimación simbólica mediante discursos y prácticas religiosas. Picón (1952) advierte que la comprensión del otro no implica necesariamente su reconocimiento como sujeto:

En el mejor de los casos, los autores españoles hablan bien de los indios; pero aparte de casos excepcionales, nunca hablan a los indios. Sólo cuando yo hablo al otro (no dándole órdenes sino comenzando un diálogo) lo reconozco como sujeto, comparable con el sujeto que soy yo (...) Si entender no se acompaña de un reconocimiento total del otro como sujeto, entonces tal comprensión corre el riesgo de ser utilizada con propósitos de explotación (p. 157).

En este contexto histórico y cultural, las tradiciones orales —cuentos, relatos y leyendas— adquieren un lugar central como formas de transmisión de memoria, valores y experiencia colectiva. Para este trabajo, no resulta adecuado hablar de “versos mágico-realistas” en sentido estricto, ya que el realismo mágico se conceptualiza principalmente como una modalidad estética de la narrativa; por ello, corresponde referir a la presencia de motivos simbólicos y elementos extraordinarios (por ejemplo, apariciones, seres del imaginario popular o eventos inexplicables) integrados a escenarios cotidianos dentro de relatos tradicionales, sin que ello implique, por sí mismo, realismo mágico. La relación entre estas formas de oralidad, lo mítico y lo cotidiano se retoma más adelante para delimitar con precisión cómo la narrativa latinoamericana reelabora estos materiales dentro de procedimientos propiamente mágico-realistas.

Picón (1952) sostiene que la literatura fantástica se caracteriza por la irrupción de acontecimientos o entidades extraordinarias que producen sorpresa o inquietud en el lector y en los personajes. En este marco, cuando se alude a un “lenguaje barroco” no se lo entiende como un adjetivo general, sino como un modo de escritura marcado por la abundancia descriptiva, la intensificación retórica y la proliferación de imágenes y detalles —especialmente en la construcción de atmósferas, espacios y objetos—, lo que contribuye a una percepción densificada del mundo narrado.

Para evitar ambigüedades, en este trabajo se distingue entre *historia* (el conjunto de acontecimientos y acciones referidas), *relato* (la forma en que esos acontecimientos son organizados y presentados) y *narración* (el acto o instancia enunciativa que los cuenta). Desde esta perspectiva, la simultaneidad de tiempos o la configuración de temporalidades no lineales —por ejemplo, cíclicas— no pertenece al plano de la historia como hechos “en sí”, sino al plano del relato como organización narrativa. Así, la presencia de personajes y sucesos fuera de lo común (por ejemplo, magos o brujas), y de eventos extraordinarios (milagros, levitaciones, resurrecciones, desapariciones), funciona como un recurso de construcción del mundo narrado: se integran a la cadena

de acontecimientos sin una explicación racional explícita, lo cual incide en el efecto de extrañeza y en la perspectiva desde la cual se representa la experiencia social, en ocasiones vinculada a sujetos y sectores no privilegiados.

Mena (1975) señala que no existe una cronología precisa que permita fijar el inicio de la literatura fantástica, ya que esta se manifiesta de manera discontinua en distintos momentos históricos y contextos culturales. En este sentido, la literatura fantástica no se define por la creación de mundos completamente desligados de la realidad, sino por la construcción de universos narrativos en los que se tensiona la relación entre el ser humano y sus circunstancias históricas, sociales y simbólicas. Esta complejidad implica una concepción de lo real que excede la reproducción mimética y propone formas alternativas de representación.

Desde esta perspectiva, el énfasis no recae en la evasión de la realidad, sino en los procedimientos narrativos mediante los cuales cada autor aborda y problematiza su experiencia del mundo. En el caso del realismo mágico, esta operación no supone la huida hacia lo imaginario, sino la integración de elementos extraordinarios dentro de contextos reconocibles, como una estrategia estética para explorar y desentrañar dimensiones profundas de la realidad histórica y cultural. De este modo, el realismo mágico se diferencia tanto de la literatura fantástica tradicional como de otras modalidades narrativas, al proponer una forma específica de representación de lo real. El realismo mágico puede comprenderse como una modalidad estética de representación que surge en el campo artístico y literario a partir de las primeras décadas del siglo XX, en diálogo con transformaciones históricas, culturales y artísticas. En este trabajo, una representación realista de la realidad se entiende como aquella que construye un mundo narrado reconocible, regido por una coherencia interna y vinculado a contextos históricos, sociales y culturales identificables. Por su parte, lo mágico no refiere a lo sobrenatural en sentido fantástico, sino a la incorporación de acontecimientos o elementos extraordinarios que se integran al mundo representado sin generar ruptura ni cuestionamiento por parte de los personajes.

Desde esta perspectiva, el realismo mágico no combina dos realidades opuestas, sino que articula procedimientos narrativos mediante los cuales lo extraordinario se presenta como parte constitutiva de lo cotidiano. El elemento inesperado o improbable no produce asombro dentro del universo narrado, sino que es asumido como natural por quienes lo habitan. Esta forma de representación, que alcanza proyección internacional, adquiere en América Latina rasgos particulares vinculados a su historia, sus tradiciones culturales y sus modos de percepción de lo real, y no se restringe a un único género artístico o literario.

El realismo mágico puede reconocerse por la incorporación de personajes, acontecimientos o situaciones extraordinarias dentro de un universo ficcional coherente, construido a partir de escenarios y prácticas socialmente reconocibles. En este sentido, cuando se alude a un “contexto cotidiano”, no se hace referencia a la realidad empírica, sino al verosímil interno del mundo narrado, es decir, al conjunto de reglas y condiciones que estructuran la experiencia de los personajes y que son aceptadas como normales dentro del relato. Aquello que resulta extraordinario para el lector no altera la lógica de ese universo ficcional ni genera extrañamiento en quienes lo habitan.

La especificidad del realismo mágico en América Latina se vincula con contextos históricos y sociales marcados por profundas desigualdades —como la pobreza, la corrupción o la exclusión social— que coexisten con territorios de gran riqueza natural y diversidad cultural. En estos escenarios, la narrativa incorpora mitos, leyendas y creencias colectivas, no como formas opuestas a la verdad, sino como modos culturalmente situados de interpretación de la experiencia histórica y social. Tal como señala Díaz (1999), estos elementos forman parte de sistemas de sentido compartidos que permiten a los narradores articular lo extraordinario y lo cotidiano dentro de un mismo horizonte de comprensión del mundo.

Por otro lado, y en relación con la identidad latinoamericana que enmarca el surgimiento del realismo mágico, es posible reflexionar sobre la identidad cultural como un proceso de construcción de sentido de pertenencia, basado en la articulación de prácticas

sociales, valores, costumbres y sistemas de creencias compartidos. Esta identidad no debe concebirse como un concepto fijo ni homogéneo, sino como una configuración dinámica que se construye de manera diferenciada según contextos históricos, territoriales y sociales. Si bien la identidad cultural permite reconocer la pertenencia a un colectivo, dentro de ese mismo grupo coexisten múltiples rasgos y experiencias que singularizan a los sujetos y comunidades que lo integran.

Desde una perspectiva histórica, la identidad de los pueblos se configura a partir de diversos factores interrelacionados, entre los que se encuentran las relaciones sociales, las prácticas culturales, las formas de organización colectiva y los sistemas simbólicos. Estos elementos permiten a las comunidades construir y transmitir significados compartidos a lo largo del tiempo. En este proceso, la lengua constituye un sistema fundamental de comunicación y producción de sentido, mientras que los dialectos expresan variantes regionales y sociales vinculadas con contextos culturales específicos. A su vez, las ceremonias, los rituales, las formas de comportamiento colectivo, las experiencias comunes y los valores compartidos contribuyen a la construcción y transmisión de memorias colectivas. De este modo, la identidad se configura mediante la articulación entre memoria, prácticas culturales y formas de representación que relacionan el pasado con el presente y con las proyecciones de futuro de una comunidad (Ramírez, s. f.).

El Doctor en Estudios Culturales Latinoamericanos, artista, cineasta y educador Alex Schlenker (entrevista, septiembre 2024) establece que en Latinoamérica no se tiene una sola identidad, si no, que, debido a la riqueza cultural de cada pueblo, las condiciones geográficas, el margen político, la riqueza y el desarrollo de cada región, ha desencadenado en una gran variedad de identidades elaboradas a través del bagaje de cada zona. Exclamando como anécdota:

García Márquez en una entrevista, dice que si hay algo que a él le impresionó es la historia del presidente García Moreno (1821 – 1875) que, asesinado, muerto, asiste a su propio funeral, a García Moreno lo sientan, lo cosen y lo llevan en su silla. García Márquez usa esto como definición, dice, si eso no es realismo mágico,

un presidente que, asesinado, asiste a su propio funeral, no sabría lo que es lo fantástico (Schlenker, entrevista, septiembre 2024).

Entre las décadas de 1960 y 1970, América Latina atraviesa un período de crisis política, económica y social, marcado por el contraste entre el acelerado crecimiento industrial de Europa y la promesa incumplida de progreso en la región. A ello se suman los reiterados golpes de Estado, la persistencia de la pobreza, las políticas represivas de los regímenes militares y las persecuciones estatales contra sectores opositores, así como la violencia ejercida frente a las protestas sociales. Este conjunto de factores genera una profunda desilusión respecto de los modelos europeos de modernización y pone en cuestión los ideales de desarrollo importados.

En este contexto se inicia un proceso de reevaluación de la identidad cultural latinoamericana, que no se manifiesta únicamente en el campo de la narrativa literaria, sino también en las artes visuales, la música y otras prácticas culturales. Surgen nuevos intelectuales —particularmente desde sectores de izquierda— que replantean el indigenismo y revalorizan tradiciones culturales históricamente marginadas, mientras que, de forma paralela, sectores más conservadores refuerzan sus creencias religiosas y sistemas simbólicos tradicionales. Según Seymour Menton (1998), los propios artistas asociados al realismo mágico no suelen definir el término de manera sistemática, dado que este emerge del cruce entre tradiciones provenientes tanto del arte como de la literatura; son los críticos quienes establecen con mayor precisión este parentesco, mientras que los creadores se concentran en expresar determinadas formas de vida y experiencia histórica.

Desde esta perspectiva, lo “mágico” no debe entenderse como un rasgo sobrenatural aislado, sino como una dimensión cultural y simbólica que atraviesa acontecimientos, situaciones, metáforas y formas expresivas propias de América Latina. Esta modalidad estética surge en un período de fuertes limitaciones materiales y políticas, generando nuevos modos de representación como respuesta y consecuencia del discurso narrativo de la época. Tal como señala Octavio Ianni (1986), esta diversidad de focalizaciones

contribuye a un mayor dinamismo en la relación entre el creador, el lector y el espectador, reforzando el carácter histórico y culturalmente situado del realismo mágico.

1.1.2. Resignificación del término en Latinoamérica y principales exponentes

En el contexto latinoamericano, el término *realismo mágico* es resignificado y adquiere nuevos sentidos a partir de su incorporación al campo de la narrativa literaria. Uno de los aportes fundamentales en este proceso es el de Alejo Carpentier, quien, a partir de la segunda mitad del siglo XX, reflexiona críticamente sobre las particularidades de la experiencia histórica y cultural de América Latina y propone una forma de representación que integra lo extraordinario como parte constitutiva de lo cotidiano. Si bien Carpentier no es el primero en emplear el término en sentido estricto, sus formulaciones resultan decisivas para su consolidación y difusión dentro de la literatura hispanoamericana.

A lo largo de las décadas centrales del siglo XX, diversos autores latinoamericanos desarrollan obras narrativas que la crítica literaria ha vinculado con el realismo mágico, en tanto comparten procedimientos estéticos y modos de representación afines. Entre ellos se destacan Arturo Uslar Pietri, con *Las lanzas coloradas* (1931), Miguel Ángel Asturias, con *Hombres de maíz* (1949), y Juan Rulfo, con *Pedro Páramo* (1955). Estas obras no constituyen una secuencia lineal ni homogénea, sino un conjunto diverso de propuestas narrativas que, desde contextos nacionales y estéticos distintos, problematizan la representación de lo real mediante la integración de elementos simbólicos, míticos y extraordinarios dentro de universos ficcionales coherentes.

Durante la década de 1960, el realismo mágico adquiere una mayor visibilidad internacional, en gran parte a partir de la circulación y recepción de la obra de Gabriel García Márquez, cuyas narraciones contribuyen a consolidar esta modalidad estética en el marco del denominado “boom” de la literatura latinoamericana (Álvarez, 2020). Más que un “auge” entendido como fenómeno homogéneo, este período puede interpretarse

como un momento de expansión y legitimación crítica del realismo mágico, tanto en América Latina como en otros contextos culturales.

A finales de la década de 1920, particularmente a partir de 1929, Miguel Ángel Asturias, Alejo Carpentier y Arturo Uslar Pietri coincidieron en París, donde mantuvieron encuentros y conversaciones en cafés frecuentados por intelectuales de la época. En estos intercambios —de carácter reflexivo y crítico— discutían tanto cuestiones literarias como la situación política y cultural de América Latina. De dichas discusiones emergía reiteradamente una preocupación compartida: la existencia de una condición histórica y cultural latinoamericana que resultaba difícil de traducir a los marcos estéticos europeos. En este contexto, Uslar Pietri señala que las representaciones de lo criollo habían quedado reducidas, en muchos casos, a enfoques costumbristas y paisajísticos, limitando su potencial como forma de interpretación profunda de la realidad latinoamericana: “Lo criollo no pasaba de un nivel costumbrista y paisajista” (Uslar Pietri, 1990, p. 275). Esta reflexión evidencia la necesidad, percibida por estos autores, de desarrollar nuevas formas narrativas capaces de dar cuenta de la complejidad cultural, social e histórica de la región.

Hasta ese momento, una parte significativa de la producción literaria latinoamericana había privilegiado la representación del paisaje, el costumbrismo y la descripción de la naturaleza desde enfoques predominantemente descriptivos e imitativos. En este contexto, comienza a manifestarse una reacción crítica frente a esas formas de representación, que buscaban reproducir modelos estéticos heredados de la tradición europea. Esta reacción no implica un rechazo de la realidad, sino una revisión de los modos en que dicha realidad era narrada.

En este marco, Alejo Carpentier publica *Ecué-Yamba-Ó* (1933), una novela que incorpora elementos provenientes de las religiones y tradiciones afrocaribeñas dentro de un universo narrativo históricamente situado. Esta perspectiva no remite a lo fantástico, sino al reconocimiento de dimensiones culturales y simbólicas de la realidad latinoamericana que habían sido previamente marginadas por la literatura canónica. De

manera paralela, la publicación de *Leyendas de Guatemala* (1930) de Miguel Ángel Asturias genera un impacto significativo al articular mitos y tradiciones indígenas como formas legítimas de representación de la experiencia histórica.

Este período puede entenderse como una etapa de exploración estética, en la que los escritores latinoamericanos dialogan críticamente con las vanguardias europeas — como el surrealismo promovido por André Breton— sin adoptar sus postulados de manera imitativa. El interés por obras como *Un chien andalou* (1929) de Luis Buñuel responde a la búsqueda de nuevas herramientas expresivas, orientadas no a reproducir modas estéticas externas, sino a construir formas propias de representación capaces de dar cuenta de la complejidad histórica y cultural de América Latina (Uslar Pietri, 1990).

Pietri (1990) sostiene que la irrupción de nuevas formas de percepción —caracterizadas por el cruce de nociones heterogéneas y por la convivencia de registros culturales diversos— genera un efecto de asombro que incide tanto en los lectores como en los propios escritores. Este impacto no conduce a una evasión fantástica, sino que impulsa la necesidad de representar dimensiones de la realidad latinoamericana que habían permanecido invisibilizadas en los discursos literarios dominantes. En este sentido, la narrativa comienza a incorporar de manera explícita problemáticas sociales e históricas como la situación política, el mestizaje, la violencia y distintas formas de exclusión, no como elementos sobrepuestos o alegóricos, sino como componentes estructurales del mundo narrado.

Desde esta perspectiva, aquello que resultaba “nuevo” o desconcertante para el lector europeo no era una realidad imaginaria, sino el reconocimiento de una experiencia histórica y cultural distinta, comparable —en términos de impacto— a un redescubrimiento del continente. Esta concepción encuentra una formulación clave en la reflexión de Alejo Carpentier (1949), quien, al referirse a su experiencia histórica en el Caribe, afirma: “Había respirado la atmósfera creada por Henri Christophe, monarca de increíbles empeños, mucho más sorprendente que todos los reyes crueles

inventados por los surrealistas [...] A cada paso hallaba lo real maravilloso” (pp. 7–8). En esta afirmación, lo maravilloso no se presenta como invención fantástica, sino como una cualidad que emerge de la propia realidad histórica latinoamericana cuando es observada desde marcos culturales no eurocéntricos.

En 1949, Alejo Carpentier publica la novela *El reino de este mundo*, cuyo prólogo introduce por primera vez la noción de *lo real maravilloso* en el marco de la narrativa latinoamericana. Esta formulación se vincula con la experiencia del autor durante su viaje a Haití en 1943, donde entra en contacto con procesos históricos, culturales y sociales que desafían las categorías tradicionales de interpretación heredadas de la historiografía y la estética europeas. Más que una experiencia subjetiva aislada, este contacto impulsa en Carpentier una reflexión crítica sobre los modos de representación de la realidad latinoamericana.

Para el autor, lo maravilloso no constituye una invención fantástica ni una ruptura con lo real, sino una cualidad que emerge de determinadas condiciones históricas y culturales cuando son observadas desde marcos no eurocéntricos. En este sentido, lo real maravilloso se define como una forma de percepción y de representación que amplía la observación de lo cotidiano, haciendo visibles dimensiones de la realidad que suelen pasar inadvertidas. Carpentier lo expresa de manera explícita al afirmar: “Esto se me hizo particularmente evidente durante mi permanencia en Haití, al hallarme en contacto cotidiano con algo que podríamos llamar lo real maravilloso” (Carpentier, 1949, pp. 7–8).

Pietri (1999) define el realismo mágico como una forma particular de imaginación literaria que no niega la realidad, sino que la explora y amplía mediante procedimientos poéticos y narrativos. Cuando el autor alude a una “adivinación poética”, no se refiere a una capacidad profética ni irracional, sino a una intuición estética que permite percibir y representar dimensiones de lo real que no siempre son evidentes desde una mirada estrictamente racional o mimética. En este sentido, la ficción no opera como negación de la realidad, sino como un modo específico de conocimiento y representación, tal

como lo plantea como lo plantea Juan José Saer (1997), para quien la ficción constituye una forma de construcción de sentido que se apoya en lo real sin confundirse con su mera reproducción. Uslar Pietri señala que el término realismo mágico le resultó significativo tras la lectura de la obra del crítico alemán Franz Roh, dedicada a la pintura postexpresionista europea, y que esta denominación le ofreció una referencia conceptual al momento de buscar un nombre para una nueva manera de narrar la experiencia latinoamericana (Uslar Pietri, 1990). En esta línea, autores como Massimo (1931) utilizan el término para referirse a una tensión productiva entre lo real y lo enigmático, no como oposición excluyente, sino como una articulación que permite generar nuevas formas de representación.

Los escritores asociados al realismo mágico no constituyen un movimiento homogéneo ni programático, pero sus propuestas narrativas resultaron decisivas para la configuración de una estética que influyó posteriormente en otros campos, como el cine y la producción visual.

Pietri hace alusión al término *realismo mágico* en su obra *Las lanzas coloradas* (1931), ambientada en un contexto de guerra y marcada por un enfrentamiento ideológico entre la educación religiosa y la dominación colonial. La novela retoma las condiciones sociales y políticas de la época para recrear, desde una perspectiva imaginativa, los conflictos asociados a las guerras de independencia venezolanas. En este sentido, Uslar Pietri aborda hechos históricos mediante un enfoque narrativo novedoso, que se distancia de la reconstrucción meramente descriptiva y propone nuevas formas de representación de la experiencia histórica.

Diversos estudios señalan que Uslar Pietri fue uno de los primeros autores en emplear el término *realismo mágico* en el ámbito de la narrativa latinoamericana, contribuyendo a su posterior consolidación como categoría crítica y literaria (Fernández y Tamaro, 2004). Este aporte resulta fundamental para el desarrollo de la novela latinoamericana del siglo XX, al abrir un campo de exploración estética que articula historia, imaginación y representación de lo real.

Miguel Ángel Asturias es considerado uno de los pioneros del realismo mágico en la narrativa latinoamericana por su atención a las culturas indígenas y a las estructuras de poder en Guatemala. En obras como *El señor presidente* (1946), Asturias aborda la experiencia de la tiranía y la violencia política mediante procedimientos narrativos que diluyen los límites entre lo real y lo onírico, sin abandonar un marco histórico reconocible. La figura del dictador —inspirada en el régimen de Manuel Estrada Cabrera, quien gobernó Guatemala entre 1898 y 1920— aparece de manera indirecta, reforzando una representación simbólica del poder autoritario más que una reconstrucción documental. Esta estrategia narrativa permite articular la denuncia política con una dimensión estética que integra lo simbólico y lo cotidiano, configurando una forma de representación que se inscribe en los desarrollos tempranos del realismo mágico. En este sentido, la obra de Asturias contribuye a ampliar las posibilidades de la narrativa latinoamericana para representar la experiencia histórica y social desde perspectivas no realistas en sentido mimético, pero sí profundamente vinculadas a su contexto cultural.

El tercer exponente fue Alejo Carpentier (1904 - 1980), proveniente de Manzanillo, Cuba. Fue un escritor, periodista, musicólogo, narrador y novelista encargado de introducir el real maravilloso y el neobarroco latinoamericano con su obra *El reino de este mundo* (1949). Esta obra, ambientada en la colonia francesa de Saint-Domingue, actual Haití, narra los sucesos relacionados con la experiencia de los esclavos frente al dominio francés, mediante una estética entre barroca y adornada, con un ritmo atemporal y mágico, con una estética entre barroca y adornada, con un ritmo atemporal y mágico, que trasladan a la época. Inició su actividad literaria en simultáneo a la musicología, fue director de la revista *Carteles* entre 1924 y 1928 y durante varios años se dedicó al periodismo radiofónico, mientras se dedicaba a difundir música contemporánea.

El cuarto exponente es Gabriel García Márquez, nacido el 6 de marzo de 1927 en Aracataca, Colombia. Fue escritor y periodista, y desarrolló una extensa obra literaria vinculada al realismo mágico. Durante sus primeros años vivió en la región caribeña del norte de Colombia, experiencia que influyó de manera decisiva en su imaginario

narrativo. En 1947 inició estudios de Derecho, los cuales abandonó posteriormente para dedicarse al periodismo, colaborando con medios como *El Heraldo* y *El Espectador*.

Su primera obra narrativa, *La hojarasca* (1955), marca el inicio de su trayectoria literaria y coincide con su primer viaje a Europa, donde residió durante varios años. Estas experiencias contribuyeron a la consolidación de una mirada narrativa que articula memoria, historia y representación de lo cotidiano, rasgos que se desarrollarán plenamente en su producción posterior.

Tras su regreso a América Latina, Gabriel García Márquez se instala en Venezuela, donde desarrolla una intensa actividad periodística y continúa su producción literaria. En 1982 recibe el Premio Nobel de Literatura, reconocimiento otorgado por el conjunto de su obra narrativa y por su contribución decisiva a la literatura latinoamericana contemporánea. Entre sus novelas más influyentes se encuentra *Cien años de soledad* (1967), considerada una de las obras centrales del realismo mágico y una de las más relevantes de la literatura del continente. En ella, García Márquez construye el universo ficcional de Macondo, un pueblo regido por un verosímil propio, en el que acontecimientos extraordinarios se integran de manera natural a la vida cotidiana de sus habitantes.

En este contexto, la noción de “magia” no remite a lo fantástico en sentido estricto, sino a la presencia de sucesos improbables o extraordinarios que no generan ruptura ni extrañamiento dentro del mundo narrado, sino que forman parte de su coherencia interna. Esta modalidad narrativa permite representar experiencias históricas, sociales y afectivas desde una perspectiva que articula memoria, cotidianidad y dimensión simbólica. Posteriormente, García Márquez publica *El amor en los tiempos del cólera* (1985), obra que, si bien se distancia del realismo mágico en sentido estricto, continúa explorando formas singulares de representación del tiempo, la memoria y la experiencia humana. El autor fallece en Ciudad de México el 17 de abril de 2014 (Burbano, 2011).

1.2. Surrealismo, mágico maravilloso y otras corrientes similares

El realismo mágico se vincula con otras corrientes y movimientos con características similares. Una de ellas es el surrealismo, una corriente artística y literaria que surge a partir de la publicación del *Primer manifiesto surrealista* de André Breton (1924), en el que se plantea la exploración de la autonomía psíquica y del inconsciente como fuentes de creación artística. Esta propuesta dio lugar a manifestaciones estéticas que exploraron lo irreal y lo onírico, tanto en la pintura como en el cine y la fotografía. Como el realismo mágico, el surrealismo incorpora elementos alejados de una representación estrictamente racional de la realidad y recurre a la imaginación, el sueño y lo extraordinario como recursos de expresión.

El surrealismo se basa en la creencia en la realidad superior de ciertas formas de asociación que habían sido desestimadas, en la omnipotencia del sueño, en la actividad desinteresada del pensamiento. Tiende a provocar la ruina definitiva de todos los otros mecanismos psíquicos, y a suplantarlos en la solución de los principales problemas de la vida (Breton, 2001, p. 44).

El movimiento se expresa en contra del pensamiento dirigido por la mente y la tradición. La estética surrealista se caracteriza por elementos oníricos e irracionales, escritura automática, elementos absurdos o extraños, imposibles, la automatización, y las distintas maneras de explorar el inconsciente.

Breton (1924) ejemplifica la utilización de la no razón dentro de la idea de la automatización como el uso de la imaginación en la niñez o en los sueños, que permiten la liberación de la mente en su estado más puro. Los temas políticos y sociales no están absueltos de la corriente, ya que muchos de los escritores y pintores de la época tomaron como inspiración el marxismo y el anarquismo.

En relación con las corrientes afines al realismo mágico, algunos autores utilizan la noción de *mágico-maravilloso* para referirse a modalidades estéticas que incorporan la imaginación y lo extraordinario como recursos expresivos. En este sentido, Lukavska (1991) señala que se trata de una corriente que habilita la presencia de elementos no racionales dentro de la representación, aunque sin delimitar un marco conceptual tan preciso como el propuesto posteriormente por Alejo Carpentier. Por ello, el uso del

término *mágico-maravilloso* suele funcionar como una categoría amplia o descriptiva, más que como un concepto teórico sistematizado.

Frente a estas aproximaciones, Alejo Carpentier formula de manera explícita la noción de *lo real maravilloso*, a partir de una reflexión crítica sobre la experiencia histórica y cultural latinoamericana. En oposición al surrealismo europeo —que recurre a la exploración del subconsciente y a la irrupción de lo onírico como artificio estético—, Carpentier postula que lo maravilloso en América no es una construcción imaginaria, sino una cualidad inherente a su realidad histórica, social y cultural. De este modo, lo real maravilloso se presenta como una forma de percepción y representación que emerge del contacto con la historia, la geografía, las creencias y las prácticas culturales del continente.

Según Lukavska (1991), muchos críticos sitúan la primera formulación del término *lo real maravilloso* en el prólogo de *El reino de este mundo* (1949). No obstante, el propio Carpentier aclara que su escritura no responde a un programa teórico previo, sino a una experiencia directa de la realidad americana, a partir de la observación de su cultura, su historia, su naturaleza y sus sistemas simbólicos. En este sentido, lo real maravilloso no constituye una evasión imaginativa, sino una forma de reconocimiento de aquellas dimensiones de la realidad latinoamericana que habían sido invisibilizadas por los modelos estéticos europeos.

Por su parte, García Márquez escribe sobre sus vivencias de niñez, rechazando la novela social y considerándola una visión limitada del mundo y de la vida, dado que los lectores esperan algo más que leer sobre injusticias y opresiones. Al respecto, Lukavska (1991) recalca: “en realidad, el deber de un escritor, y el deber revolucionario, si se quiere, es el de escribir bien”.

Sin embargo, lo real maravilloso de Carpentier y el realismo mágico de García Márquez difieren en un punto importante: Carpentier genera el mito del mundo mejor, mientras que García Márquez destruye ese mito, considerando esa idea destruida por la invasión de lo profano (Lukavska, 1991).

Para comprender el relato fantástico, es necesario delimitarlo conceptualmente y diferenciarlo de otras formas narrativas como el mito, el cuento maravilloso o la fantasía. Según Tzvetan Todorov (1970), lo fantástico no se define por la mera presencia de elementos extraordinarios, sino por la hesitación que experimentan tanto el lector como los personajes ante un acontecimiento que parece desafiar las leyes de la realidad conocida. Esta duda —entre una explicación racional y una sobrenatural— constituye el rasgo central del relato fantástico y lo distingue de otros géneros. Desde esta perspectiva, las narraciones pobladas por dragones, hadas, magos o brujas no pertenecen necesariamente a lo fantástico en sentido estricto, sino que suelen inscribirse en el ámbito de lo maravilloso, donde lo sobrenatural es aceptado sin cuestionamiento como parte del mundo narrado. En este tipo de relatos, frecuentes en los cuentos tradicionales y en los mitos, los acontecimientos extraordinarios cumplen funciones simbólicas, morales o pedagógicas, orientadas a reafirmar valores sociales, religiosos o culturales compartidos. Tal como señala Pato (2019), estas narraciones se desarrollan desde la Antigüedad clásica hasta la Edad Media, configurando universos ficcionales en los que no existe conflicto entre lo natural y lo sobrenatural, a diferencia de lo que ocurre en el relato fantástico propiamente dicho.

Abate (1997) señala que el relato fantástico se define por la subversión de un orden racional estable, generando un conflicto interpretativo que pone en crisis las categorías habituales de comprensión de lo real. Esta perturbación se produce cuando el universo narrado introduce un acontecimiento que no puede explicarse de manera inmediata ni racional, lo que instala un sentido problemático en la experiencia del lector.

En contraste, en las narraciones asociadas al realismo mágico, los acontecimientos extraordinarios no generan ruptura ni conflicto interpretativo, sino que se integran de manera natural al universo ficcional. Lo irreal no aparece como una anomalía que distorsiona el mundo narrado, sino como una dimensión constitutiva de ese mundo, presentada con atributos de lo cotidiano y aceptada sin cuestionamiento por los personajes. De este modo, no se produce una oposición clara entre lo existente y lo

inexistente, sino una ampliación del verosímil narrativo que redefine los límites de lo posible dentro del relato.

Algunos críticos, como Langowsky (1978), tendieron a agrupar estas modalidades bajo categorías amplias, llegando incluso a sugerir que nociones como barroco, neobarroco o realismo mágico podrían diluirse en una designación general vinculada al surrealismo. Sin embargo, esta perspectiva debe leerse en su contexto histórico, ya que los desarrollos teóricos posteriores han permitido delimitar con mayor precisión las diferencias entre surrealismo, relato fantástico y realismo mágico, reconociendo sus fundamentos estéticos, culturales y narrativos específicos.

Cada historia de fantasía en lo profundo tiene un elemento sobrenatural, misterioso e inexplicable que se entromete en la vida cotidiana. Eclosionan elementos fantásticos y sus efectos, porque las leyes que gobiernan la realidad del lector y la realidad de la historia no pueden explicar los extraños fenómenos que ocurren. En este tipo de relatos, la presencia de elementos sobrenaturales o inexplicables no depende necesariamente de efectos especiales ni de la creación de mundos completamente imaginarios. Lo fantástico puede surgir dentro de escenarios cotidianos y reconocibles cuando un acontecimiento extraordinario irrumpe en ellos y altera las reglas de realidad previamente establecidas. El relato fantástico no implica una simple desconexión de lo racional, sino la introducción de un acontecimiento que pone en crisis las reglas de realidad establecidas dentro de un universo ficcional. En este sentido, lo fantástico constituye una modalidad de la ficción, pero se diferencia de la ficción en general porque genera una tensión interpretativa ante un hecho que parece contradecir las leyes conocidas de la realidad. El conflicto surge, entonces, cuando tanto los personajes como el lector deben enfrentarse a un acontecimiento cuya explicación puede oscilar entre una interpretación racional y otra de carácter sobrenatural. Por ello, no toda ficción es fantástica: mientras la ficción comprende un campo amplio de representaciones imaginarias, el relato fantástico se caracteriza específicamente por la incertidumbre que produce la irrupción de lo inexplicable en un mundo presentado inicialmente como

reconocible y coherente. En este marco, los temas asociados al relato fantástico —como la magia, los seres extraordinarios o determinadas concepciones del mundo heredadas de tradiciones medievales— no remiten al “oscurantismo” entendido de manera genérica, sino a sistemas de creencias y saberes premodernos que entran en conflicto con una visión racionalista de la realidad. Tal como señala Mariño (2009), el relato fantástico puede leerse como la expresión de una tensión entre distintos regímenes de interpretación del mundo: por un lado, el pensamiento racional y científico; por otro, las creencias, mitos y doctrinas que cuestionan o desestabilizan ese orden.

Lo mágico-maravilloso no remite a una realidad alternativa ni a una fantasía desligada del mundo representado, sino a una modificación puntual de la realidad narrada que incide en el curso de los acontecimientos. Estas alteraciones no se interpretan como hechos puramente imaginarios, sino como elementos extraordinarios que se integran al verosímil del relato y son percibidos como parte de la normalidad cotidiana. En este sentido, lo mágico-maravilloso introduce variaciones que transforman la experiencia histórica y narrativa sin quebrar la coherencia interna del universo ficcional. Un ejemplo de ello es la aparición de una lluvia de color azul, que altera una condición natural reconocible sin generar extrañamiento en los personajes. Este tipo de acontecimiento modifica el desarrollo de la historia, pero se incorpora al día a día del mundo narrado como un hecho habitual, reforzando la naturalización de lo extraordinario.

Al incorporar la ciencia ficción en este recorrido comparativo, no se busca equipararla al realismo mágico ni al relato fantástico, sino delimitar con mayor precisión sus diferencias y puntos de contacto. Según Mariño (2009), estas corrientes comparten el hecho de partir de un marco de referencia reconocible, pero divergen en los procedimientos mediante los cuales introducen lo extraordinario. En la ciencia ficción, los acontecimientos inusuales se presentan como consecuencia hipotética de avances científicos, desarrollos tecnológicos o transformaciones sociales posibles, aun cuando se proyecten hacia futuros lejanos o escenarios alternativos.

A diferencia del realismo mágico —donde lo extraordinario se integra de forma natural al verosímil del mundo narrado—, y del relato fantástico —que se estructura a partir de la vacilación interpretativa entre lo racional y lo sobrenatural—, la ciencia ficción fundamenta sus acontecimientos en una lógica especulativa. Mutaciones, viajes espaciales, civilizaciones alienígenas, catástrofes tecnológicas o futuros distópicos se inscriben en universos narrativos que buscan una explicación racional o científica, aunque esta sea conjetural (Rodríguez, 2006).

Esta distinción permite comprender que, si bien la ciencia ficción, el relato fantástico y el realismo mágico comparten la exploración de lo no ordinario, cada uno lo hace desde estrategias narrativas diferentes. Mientras la ciencia ficción construye escenarios y posibilidades que se relacionan con desarrollos científicos, tecnológicos o sociales, el relato fantástico introduce acontecimientos que ponen en tensión las leyes de realidad del mundo representado. Por su parte, el realismo mágico se ancla en contextos históricos y culturales específicos para integrar lo extraordinario como parte de la experiencia cotidiana. En este sentido, la mención de la ciencia ficción cumple una función comparativa que contribuye a clarificar el campo conceptual en el que se inscribe el realismo mágico.

1.3. Breve análisis de producciones contemporáneas influenciadas por el realismo mágico

Así como es posible identificar corrientes afines al realismo mágico, también puede reconocerse un conjunto amplio de producciones contemporáneas que dialogan con esta modalidad estética. Su influencia se extiende más allá de la literatura hacia otros campos como el cine, la música, las artes visuales y la producción audiovisual en general, donde se adoptan formas narrativas y representacionales que integran lo extraordinario dentro de contextos culturalmente reconocibles.

Este proceso comienza a consolidarse a lo largo del siglo XX, en un momento en que diversos creadores cuestionan la concepción de la representación artística como mera

copia de la realidad. En este marco, lo “nuevo” no refiere a una ruptura absoluta con la mimesis, sino a una reformulación de los modos de representar lo real, en la que la imaginación, lo simbólico y la experiencia subjetiva adquieren un papel central. La realidad deja de entenderse como un dato transparente y se concibe como una construcción que puede ser reinterpretada desde distintas perspectivas culturales, históricas y sensibles.

En este contexto, la figura del intelectual o creador no se define por su carácter “culto” en oposición a la mimesis, sino por su capacidad de poner en tensión los modelos representacionales heredados, ampliando los límites de lo verosímil. Esta perspectiva no implica el abandono de la referencia a lo real, sino la búsqueda de formas expresivas capaces de dar cuenta de experiencias históricas, sociales y subjetivas que no encuentran representación adecuada en los lenguajes realistas tradicionales. Sus rasgos principales incluyen la integración de lo extraordinario como parte de lo cotidiano, la presencia de dimensiones simbólicas y la construcción de universos ficcionales coherentes, aunque no regidos por una lógica estrictamente racionalista.

Ante contextos de inestabilidad política, crisis de los discursos científicos y cuestionamiento de los proyectos modernos de progreso, algunas producciones contemporáneas recurren a estas estrategias estéticas no como evasión, sino como formas alternativas de comprensión y representación del mundo. En este sentido, la influencia del realismo mágico puede observarse en la capacidad de determinadas obras para articular realidad, imaginación y experiencia cultural mediante modos de representación que incorporan lo extraordinario dentro de contextos reconocibles. Estas características serán analizadas en los casos que siguen.

En este proceso se acredita al artista como sujeto que se mantiene rodeado por su imaginación colaborando con la creación del yo y la ambigüedad del ser. La crisis provocada por la Segunda Guerra Mundial generó un rechazo hacia el pasado y un deseo de progreso, motivando una reinterpretación de la realidad física que confundía

estas visiones con los sueños y los irreales, que radican en el mundo del subconsciente (Oviedo, 1999).

Para analizar en profundidad este proceso, es necesario examinar cómo influyó esta corriente en la obra de mujeres y hombres destacados (Ceballos, 2014). Se destacan artistas como Frida Kahlo (1907-1954), pintora mexicana que representa un yo disociado, fragmentado y desplazado. Sus pinturas pueden interpretarse como una alternativa que permite representar el cuerpo femenino más allá de los ideales de belleza, al mostrar no solo sus heridas, mutilaciones o traumas, sino también exteriorizar tabúes existentes en su época respecto de temáticas como el aborto, las intervenciones médicas, la tristeza o la depresión.

Uno de sus cuadros retrata un femicidio que impacta notoriamente a la artista: un hombre que había asesinado a su esposa a puñaladas, en el momento en que fue atrapado declaró: “Solo le di unos cuantos piqueticos” (1935, s/d). Frida retrata el crimen haciendo una alegoría del sufrimiento, inmortalizando la frase del criminal e integrando la realidad y la ficción mediante la inclusión de salpicaduras que emulaban sangre que llegaban hasta el marco del cuadro (Anexo Cuerpo C, Figura 2, p. 4).

La obra de Frida Kahlo representa de manera recurrente su experiencia de sufrimiento físico y emocional, muchas veces vinculada a los períodos en los que permaneció postrada en cama o en silla de ruedas. A partir de esta experiencia, la artista construye una representación de sí misma que oscila entre múltiples identidades y desafía categorías fijas, configurando una subjetividad marcada por la fragmentación y el desplazamiento. En sus autorretratos conviven distintas figuras: la mujer políticamente activa, la artista reconocida internacionalmente, la viajera, la creadora independiente, pero también la mujer enferma y vulnerable.

Esta multiplicidad no responde a una contradicción, sino a un proceso de construcción identitaria complejo, en el que el “ser” se articula a través de diversos discursos históricos, políticos y sociales. De este modo, la identidad en la obra de Kahlo no

aparece como una esencia estable, sino como una configuración dinámica que integra dolor, resistencia, experiencia personal y contexto cultural.

Frida retrata su vida, sus penas y sus alegrías, su postura política, su enfermedad, su identidad latina y su inspiración. El realismo mágico es algo implementado dentro de su discurso, enmarcando sus amores tormentosos y sus sufrimientos, su singular vida como compañera del pintor Diego Rivera. En su cuerpo la artista narra la historia de su existencia, descrito como tétrico. Su sufrimiento la ha llevado a pintar sobre su realidad, con vestimentas y peinados indígenas, con su rostro exagerado a manera de personaje. Su estética se centraba en recurrir al peso de su propia vida. Quienes la conocieron la describían como "ácida y tierna, dura como el acero y delicada y fina como el ala de una mariposa, adorable como una bella sonrisa y profunda y cruel como la amargura de la vida" (Wolfe, 1941, p. 412). La existencia de la artista dentro de la pintura expande los horizontes hacia temas reveladores, prohibidos hasta entonces para las mujeres: lo feo existe, el dolor, la ironía, la política. Así, Frida expande el mundo del arte (Amezcuca, 2004).

Otra de las grandes exponentes del realismo mágico es la fotógrafa italiana Tina Modotti (1896 – 1942), quien establece una relación entre la fotografía y lo pictórico. Los encuadres de la fotógrafa italiana ofrecen una perspectiva distinta incorporando elementos arquitectónicos y detalles que transforman la mirada del espectador. Se establece en México en la década de los veinte, en una etapa posrevolucionaria del país, orientada a la creación, difusión e instauración de valores y formas del arte desde el nacionalismo.

Como en la obra de Rivera, muralista mexicano, Modotti se interesa por el trabajo obrero y campesino fotografiando los murales. Incluso planificó una película sobre la historia de México contada a través de los murales, ejemplificando la interacción de dos ramas artísticas y la importancia instrumental de la imagen fotográfica como medio de difusión.

La fotografía captura imágenes que crean, con los medios cotidianos, una realidad desde otra perspectiva, distinta e innovadora, en donde se pueden destacar los retratos a su amiga Frida Kahlo (Manjarrez, 1999).

Mientras tanto, en Colombia se esparcía el realismo mágico heredado de García Márquez, influenciando al artista y escultor, Fernando Botero (1932 – 2023). Nacido en Medellín, a una temprana edad escribe un artículo, titulado *Picasso y el no conformismo en el arte* (1949) que no generaron simpatía en el rector del colegio provocando su expulsión. El rector expresó al respecto:

Ese alumno no se ha dado cuenta de lo que ha hecho. Ha caído en las sombras tenebrosas engañado por la falacia de una arte falso. Un arte empeñado en la distorsión de la figura humana, en el aniquilamiento de la criatura que fue moldeada por Dios (González Ruiz, 2006, p. 30).

Un mes más tarde, el pintor escribe otro artículo sobre Dalí titulado *La anatomía de un loco* (1949), evidenciando la rebeldía y postura del artista. Su tío lo inscribe en una escuela de toreros en donde se inspira para sus primeros dibujos. Sus primeras ilustraciones se caracterizan por una combinación de elementos poéticos y contrastes anatómicos. Caballero comenta al respecto de Botero:

Los atributos formales de estas ilustraciones (...) contienen, junto a una manifiesta sabiduría dibujística, un primerizo y ya cuajado proyecto subversivo: la discrepancia con las medidas de la realidad en busca de otra realidad potenciada –revisada– por el arte. Algo que Botero, afortunadamente, no iba a olvidar nunca (Caballero, 1989, p. 21).

A pesar de sus referencias latinoamericanas, Botero indaga en la búsqueda de un nuevo discurso propio que le inspire e identifique, con la anatomía humana como base. Su interés en el volumen de las formas llévelo llevaría a ser observado como artista: la idea de belleza que emplea, su amplio repertorio que resulta absurdo, su obra auténtica, su visión personal y su realismo mágico, le crean un mundo conocido y recordado en donde suceden cosas maravillosas (González, 2006).

1.4. Características del realismo mágico

Durante la consolidación del realismo mágico, diversas producciones artísticas amplían su horizonte expresivo al incorporar universos ficcionales en los que lo extraordinario se integra a contextos culturalmente reconocibles. Esta expansión se vincula con la influencia de las vanguardias artísticas del siglo XX y con una creciente exploración de la imagen, el simbolismo y la subjetividad en distintos lenguajes estéticos. En el ámbito cinematográfico, estas búsquedas se traducen en adaptaciones y reinterpretaciones de obras literarias asociadas al realismo mágico o a modalidades narrativas afines.

En el cine latinoamericano, y particularmente en el cine mexicano, se desarrollan producciones que dialogan de manera directa con escritores vinculados a esta estética. Entre los ejemplos más representativos se encuentran *Macario* (1960), dirigida por Roberto Gavaldón, *En este pueblo no hay ladrones* (1965), basada en un relato de Gabriel García Márquez y dirigida por Alberto Isaac, y *Como agua para chocolate* (1992), adaptación de la novela de Laura Esquivel realizada por Alfonso Arau. Estas obras trasladan al lenguaje audiovisual estrategias narrativas que naturalizan lo extraordinario dentro de universos cotidianos.

Asimismo, algunos estudios críticos han señalado que ciertas producciones cinematográficas europeas contemporáneas establecen vínculos estéticos parciales con el realismo mágico, aunque no se inscriban plenamente en esta corriente. Un caso frecuentemente mencionado es *Amélie* (2001), dirigida por Jean-Pierre Jeunet, cuya propuesta audiovisual se caracteriza por la subjetividad, la estilización visual y el tratamiento simbólico de la experiencia cotidiana. A través de una puesta en escena cuidadosamente diseñada —que incluye una colorimetría particular y recursos visuales expresivos—, la película configura un universo ficcional en el que pequeños acontecimientos adquieren una dimensión significativa, haciendo visible lo extraordinario dentro de lo ordinario sin romper la coherencia del mundo narrado.

Hidalgo (2018), en su blog *Realismo mágico: cuando la realidad supera la ficción*, retoma una afirmación de Gabriel García Márquez, según la cual una de las condiciones fundamentales del realismo mágico consiste en presentar acontecimientos

históricamente verosímiles de tal modo que resulten extraordinarios para el lector, sin generar extrañamiento ni incomodidad dentro del universo narrado. En este sentido, los hechos representados deben mantener coherencia interna y ser aceptados como normales por los personajes que habitan ese mundo ficcional.

Desde esta perspectiva, el realismo mágico no puede entenderse como una ruptura abrupta o un “estallido” estético, sino como una modalidad narrativa que se consolida progresivamente en el contexto latinoamericano, resignificando procedimientos ya presentes en textos anteriores. Su especificidad radica en la articulación de dimensiones racionales y no racionales de la experiencia —entendidas aquí como distintos modos culturales de interpretación de la realidad— que coexisten dentro de un mismo universo narrativo sin entrar en conflicto. Esta integración permite construir relatos en los que lo extraordinario se incorpora a lo cotidiano como parte constitutiva del mundo representado.

De este modo, las características del realismo mágico no derivan de una oposición entre lo racional y lo irracional, sino de la coexistencia de ambas dimensiones dentro de un mismo universo narrativo, lo que contribuye a delimitar esta estética frente a otras corrientes afines y a precisar los rasgos que serán desarrollados a continuación.

Becerra (2006) define una serie de características, como la integración de mitos, leyendas y culturas del paisaje natural propio de cada región, así como lo más representativo del pueblo latinoamericano. El tiempo y espacio metafísico es otra característica, en donde se rompe con la linealidad de la estructura narrativa, evidenciándose dentro de la narrativa retrospectiva e introspectiva, lo irreal como natural, enmarcando a hechos fantásticos como reales del diario vivir. Se destaca un realismo aparente, en el que fragmentos de una realidad social y culturalmente reconocible son presentados a través de prácticas, creencias e imaginarios colectivos propios de comunidades históricamente situadas, generalmente asociadas a contextos rurales o periféricos de América Latina. En estos universos narrativos, los elementos extraordinarios se incorporan de manera natural al relato y son explicados desde marcos

culturales compartidos, a menudo mediante una intensificación expresiva que no quiebra la coherencia interna del mundo representado.

A continuación, se resaltan las características más importantes del realismo mágico literario. Se plantean, en primer lugar, elementos mágicos como hechos o eventos que no son explicados, percibidos como algo propio de las sensaciones. En segunda instancia se observa el paso del tiempo que adquiere rasgos cíclicos, con mecanismos tales como la distorsión del tiempo para que el presente se parezca al pasado o bien para que se repita.

Otra de las características del realismo mágico es la incorporación de elementos propios de la experiencia histórica y cultural latinoamericana, en los que se hace visible la construcción de identidades situadas. Estas representaciones integran diversas temporalidades históricas, la cultura del mestizaje y sistemas simbólicos de origen mítico, configurando una perspectiva que se distancia de los modelos europeos de representación literaria heredados del realismo decimonónico y de las estéticas vanguardistas, al proponer formas narrativas vinculadas a contextos locales y a tradiciones culturales propias (Becerra, 2006). Respecto de la concepción temporal, Lukavska (1991) señala que el realismo mágico se caracteriza por una organización del tiempo de carácter cíclico y no lineal, que altera la percepción cronológica tradicional sin generar ruptura dentro del universo narrado. Esta configuración temporal integra pasado, presente y memoria colectiva como dimensiones simultáneas de la experiencia. En este marco, no resulta adecuado hablar de un “estilo de narración mágico”, sino de un procedimiento narrativo específico: la presentación de acontecimientos extraordinarios mediante un relato objetivo, sobrio y descriptivo, equivalente al utilizado para los hechos cotidianos. Aunque el mundo narrado incluya sucesos maravillosos, estos son tratados como parte constitutiva de una realidad concreta y culturalmente situada, sin producir extrañamiento ni quiebres del verosímil.

En la propuesta narrativa de Gabriel García Márquez, lo social se integra dentro de una concepción más amplia de la realidad, en la que intervienen la memoria, la imaginación,

la tradición oral y los sistemas simbólicos propios de cada contexto cultural. Desde esta perspectiva, la representación de la experiencia latinoamericana no se limita al registro de los acontecimientos sociales, sino que incorpora distintas dimensiones culturales y simbólicas que permiten construir una visión más compleja de la realidad.

En esta línea, Abate (1997) identifica una serie de procedimientos que caracterizan al realismo mágico tanto en el ámbito literario como artístico. Entre ellos se destacan el efecto de encantamiento sobre el receptor, la coexistencia de elementos naturales y extraordinarios sin conflicto interpretativo, y, especialmente, la desnaturalización de una concepción estrictamente racionalista de lo real, junto con la naturalización de lo maravilloso dentro del universo narrado. En este sentido, “lo real” no se entiende como una reproducción mimética de la realidad empírica, sino como una construcción narrativa y cultural que amplía los límites de lo verosímil y propone nuevas formas de representación de la experiencia histórica y cotidiana.

Por su parte, Bautista (1991) propone delimitar de manera precisa las características del realismo mágico, señalando que no se trata de una copia externa de la realidad, sino de una perspectiva representacional desde la cual el creador reinterpreta la experiencia cotidiana. En este enfoque, los elementos maravillosos no se conciben como ajenos al mundo representado, sino como manifestaciones que emergen de la naturaleza, la cultura y la dimensión simbólica de la experiencia humana. De este modo, el realismo mágico expone lo ordinario como extraordinario sin alterar la coherencia del universo narrado.

En el relato fantástico, según Tzvetan Todorov (1970), los acontecimientos extraordinarios introducen una hesitación entre una explicación racional y una sobrenatural, lo que genera un conflicto interpretativo tanto en los personajes como en el lector. En este tipo de relatos, la aparición de seres o fenómenos extraordinarios — como figuras monstruosas o entidades sobrenaturales— pone en crisis las leyes que organizan el mundo narrado, sin que dicha ruptura sea resuelta de manera definitiva.

En cambio, el realismo mágico no se define por la ausencia de invención, sino por un modo particular de construcción ficcional. El escritor no reproduce la realidad empírica ni la “interviene” de manera directa, sino que construye un universo narrativo en el que los acontecimientos extraordinarios se integran de forma natural al verosímil del relato. En este sentido, lo maravilloso no genera duda ni extrañamiento, sino que forma parte de la experiencia cotidiana del mundo representado. Esta concepción permite entender el realismo mágico como una modalidad narrativa en la que lo extraordinario se integra de manera natural al universo literario, ampliando los límites de lo real sin presentarse como una ruptura de la realidad cotidiana.

En conclusión, puede afirmarse que la construcción de la identidad cultural latinoamericana constituye uno de los fundamentos centrales para la apropiación y resignificación del realismo mágico. Esta modalidad estética se nutre de experiencias históricas, prácticas culturales, tradiciones orales, sistemas simbólicos y procesos como el mestizaje, que configuran formas particulares de percibir y representar el mundo. En este marco, lo maravilloso no funciona como evasión de la realidad, sino como un recurso narrativo y visual que permite reinterpretar la experiencia cotidiana, integrando lo extraordinario como parte constitutiva de un verosímil culturalmente situado. El realismo mágico se manifiesta a través de diversas fuentes expresivas, que abarcan desde la literatura y la música hasta las artes visuales y la producción audiovisual. Estas manifestaciones comparten la intención de ampliar los modos de representación de sucesos, personajes y contextos reconocibles, otorgándoles nuevas capas de sentido mediante procedimientos simbólicos, sensoriales y narrativos. De este modo, el realismo mágico no transforma lo cotidiano para “suavizarlo”, sino que lo reformula, intensificando su percepción y revelando dimensiones culturales, históricas y afectivas que suelen permanecer invisibilizadas en los modelos realistas tradicionales.

A lo largo de este capítulo se analizaron los orígenes, resignificaciones y principales características del realismo mágico, así como su diferenciación respecto de corrientes

afines como el relato fantástico, el surrealismo y la ciencia ficción. Este recorrido permitió comprender cómo el realismo mágico se consolida en América Latina como una modalidad estética propia, con proyección en la literatura y en la producción visual contemporánea. En el capítulo siguiente, se abordará la trayectoria de los cineastas cuyas obras constituyen los casos de estudio de esta tesis, con el objetivo de analizar de qué manera el realismo mágico opera como lenguaje visual y discursivo en sus producciones.

Capítulo 2. Cine e imagen, mágicas creaciones

En este capítulo se profundiza el análisis del realismo mágico en el ámbito del discurso cinematográfico, atendiendo a sus modos de representación visual y a los procedimientos narrativos mediante los cuales lo extraordinario se integra a universos ficcionales coherentes. A diferencia de su formulación inicial en el campo literario, en el cine el realismo mágico se manifiesta a través de recursos propios del lenguaje audiovisual —como la puesta en escena, la composición de la imagen, el uso del color, el montaje y el sonido— que permiten ampliar la percepción de lo real sin quebrar el verosímil del mundo narrado.

En este contexto, la noción de “magia” no remite a lo sobrenatural entendido como fantasía o evasión, sino a un efecto estético y perceptivo que emerge de la articulación entre imagen, relato y experiencia cultural. Lo mágico se construye visualmente mediante la naturalización de acontecimientos extraordinarios y la intensificación simbólica de lo cotidiano, generando un universo narrativo en el que el espectador reconoce una realidad culturalmente situada, aunque expandida en sus posibilidades de significación. Este procedimiento no busca desconcertar de manera arbitraria, sino proponer nuevas formas de comprensión de la experiencia histórica, social y subjetiva. Dado que los cineastas cuyas obras constituyen el núcleo del análisis de esta investigación —Guillermo del Toro y Alejandro Jodorowsky— son figuras centrales en la apropiación y reformulación del realismo mágico en el cine, se abordarán sus trayectorias autorales, sus universos simbólicos y sus estrategias discursivas. El análisis se centrará en su identidad filmográfica, el uso del simbolismo y la construcción de un lenguaje visual propio, atendiendo a cómo estos elementos configuran propuestas estéticas que dialogan con el realismo mágico desde el cine. Asimismo, se considerarán los aspectos semióticos y narrativos que estructuran sus obras, con el fin de comprender de qué modo el realismo mágico opera como lenguaje visual en sus producciones cinematográficas.

2.1. Semiología y el discurso conceptual

El presente apartado busca analizar la discursividad impuesta por los cineastas Alejandro Jodorowsky y Guillermo del Toro desde la perspectiva de la semiosis social, indagando en diferentes bosquejos, propuestas visuales y narrativas desde sus posibles significados y representaciones, estando al tanto del abordaje del cineasta frente a su construcción del ser. El semiólogo argentino Eliseo Verón (1935-2014) estableció la semiosis social como una red sin fin, en un determinado espacio tiempo que define la materia significativa, es decir que dentro de un discurso se crean otros discursos.

La visión de Verón permitirá reconocer el discurso simbólico, metafórico y alegórico implementado por ambos cineastas. Dentro de la indagación de lo visual se implementa un lenguaje determinado por su autor para comunicar pensamientos, argumentos y cuestiones propias del ser. El aprendizaje ahonda en distintos discursos que llevan al pensamiento a entender todo lo que se requiere comunicar, manteniendo el interés del espectador en la búsqueda de algo más.

El análisis del lenguaje visual se aborda a partir de los discursos que permiten comprender la construcción simbólica de sentido en los filmes estudiados. Desde esta perspectiva, el cine se entiende como un sistema signifiante en el que la imagen articula valores culturales, identidades y posicionamientos ideológicos. En el caso de Alejandro Jodorowsky, su propuesta cinematográfica —particularmente en la relectura del western— se inscribe dentro de una estética afín al realismo mágico, en la que la simbología cumple un rol central en la orientación del proceso interpretativo del espectador. Los personajes y sus transformaciones no se explican desde una lógica psicológica tradicional, sino a través de símbolos que estructuran su identidad y sus mutaciones a lo largo del relato.

Por su parte, Guillermo del Toro construye su identidad filmográfica a partir de un imaginario vinculado a los cuentos de hadas, que reinterpreta desde una perspectiva crítica. En su obra, los monstruos no son representados como figuras del mal, sino como sujetos sensibles, marginados o incomprensidos, mientras que la verdadera amenaza

suele encarnarse en estructuras de poder humanas, como autoridades políticas, militares o sociales. De este modo, del Toro subvierte los roles tradicionales del género, utilizando lo fantástico y lo monstruoso como herramientas simbólicas para cuestionar nociones establecidas de moralidad, normalidad y alteridad.

Los procesos de transformación social contemporáneos ponen en evidencia la inadecuación de ciertos sistemas tradicionales de representación frente a un contexto marcado por el desarrollo de las tecnologías y los medios de comunicación. En este escenario, la sociedad se configura como una sociedad mediatizada, en la que los medios no funcionan únicamente como dispositivos de reproducción de la realidad, sino como instancias de producción de sentido. De este modo, se diluye la frontera entre representación y vida social, ya que muchas prácticas colectivas —como la vida privada y la experiencia cotidiana— adquieren visibilidad y existencia pública en la medida en que son mediadas por los dispositivos comunicacionales.

Desde una perspectiva semiótica, Verón (2001) retoma la teoría de Charles Sanders Peirce para explicar el funcionamiento del sentido en estos procesos. Según esta lectura, pueden distinguirse tres órdenes semióticos: el orden simbólico, vinculado principalmente a los sistemas lingüísticos; el orden icónico, que rige el funcionamiento de la imagen y la semejanza; y el orden indicial, basado en la relación de contigüidad o huella entre el signo y su referente (Peirce, 1978, citado en Verón, 2001). Esta clasificación resulta fundamental para el análisis del lenguaje audiovisual, ya que permite comprender cómo las imágenes cinematográficas producen sentido más allá de la mera representación de lo real.

El Topo (1970), segundo largometraje de Alejandro Jodorowsky, narra la historia de un pistolero que emprende una búsqueda de transformación espiritual a través del enfrentamiento con cuatro maestros del revólver. Estos personajes funcionan como figuras simbólicas asociadas a distintos sistemas de pensamiento y tradiciones religiosas —entre ellas el cristianismo, el sufismo, el chamanismo y el budismo—, y su

eliminación no responde a una lógica realista, sino a un proceso alegórico vinculado al conocimiento, la contemplación y la mutación identitaria del protagonista.

Desde una puesta en escena fuertemente atravesada por el misticismo y el simbolismo, Jodorowsky construye un universo visual que se distancia del cine narrativo clásico y se inscribe en una tradición de cine experimental y alegórico. *El Topo* adquirió un estatus particular dentro de los circuitos de exhibición no comerciales, siendo considerada una obra de culto por su recepción crítica, su circulación en funciones nocturnas y su impacto en públicos específicos durante las décadas de 1970 y 1980. El film se estructura en cuatro capítulos titulados *Génesis*, *Profetas*, *Salmos* y *Apocalipsis*, referencias que refuerzan su dimensión alegórica y su diálogo con tradiciones religiosas y míticas, elementos que resultan centrales para comprender su vínculo con estéticas afines al realismo mágico y a otras formas de representación simbólica en el cine latinoamericano.

La semiosis social se organiza a partir de discursos cuyos sistemas de producción de sentido pueden ser analizados y reconstruidos críticamente. Desde esta perspectiva, *El Topo* (1970) puede leerse como un western alegórico que articula múltiples discursos simbólicos mediante metáforas y signos, construyendo un universo narrativo en el que la violencia, la espiritualidad y la transformación del sujeto se presentan como procesos inseparables. La propuesta de Jodorowsky no busca una representación realista del género, sino una resignificación simbólica que interroga los sistemas de creencias y las estructuras de poder. Por su parte, Ruiz (2023) analiza la monstruosidad en la filmografía de Guillermo del Toro como un dispositivo ideológico y cultural, a través del cual se expresan malestares sociales específicos. En este marco, el monstruo no encarna el mal, sino la otredad: aquello que es marginado, excluido o incomprendido por el orden social hegemónico. La monstruosidad opera como una figura que expone la vulnerabilidad del sujeto y pone en evidencia los mecanismos de opresión ejercidos por estructuras políticas, sociales o institucionales.

En las producciones de del Toro, los monstruos comparten rasgos discursivos que los configuran como entidades empáticas y sensibles, en contraste con la violencia ejercida por los poderes humanos. Lejos de funcionar como una vía de escape de la realidad, estas figuras permiten confrontar críticamente contextos represivos y violentos, revelando las tensiones entre normalidad y exclusión, humanidad y poder. De este modo, la monstruosidad adquiere un sentido sociopolítico y cultural que refuerza su función crítica dentro del universo narrativo del director.

2.2. Lo fantástico a través de una parábola: trayectoria de Guillermo del Toro

Dentro del panorama del cine contemporáneo, **Guillermo del Toro** se ha consolidado como uno de los directores que mayor continuidad y coherencia ha dado al uso de lo fantástico como estrategia narrativa y visual. Su filmografía se caracteriza por la construcción de universos simbólicos en los que lo extraordinario no irrumpe como una ruptura de lo real, sino que se articula con contextos históricos, sociales e ideológicos específicos. En este sentido, lo fantástico opera como una parábola es decir, como una forma alegórica que permite reflexionar sobre conflictos humanos, estructuras de poder y experiencias de exclusión.

Del Toro nació el 9 de octubre de 1964 en Guadalajara, México, y desde sus primeros trabajos mostró un interés sostenido por las figuras monstruosas y los relatos fantásticos. Más allá de las anécdotas biográficas que el propio director ha relatado sobre su infancia, este interés se traduce en una exploración sistemática de la **otredad** como categoría narrativa. En su obra, los monstruos no funcionan como amenazas externas, sino como figuras que encarnan la marginalidad, la vulnerabilidad y la diferencia frente a órdenes sociales represivos.

Su formación en efectos especiales y su temprana experiencia en la creación de imágenes fantásticas le permitieron desarrollar un lenguaje visual propio, visible desde su primer largometraje, *Cronos* (1993). Esta película inaugura una constante en su filmografía: la coexistencia de una narrativa realista con elementos fantásticos

integrados de manera coherente al universo narrado. En filmes posteriores, como *El laberinto del fauno* (2006), esta estrategia alcanza una formulación más compleja al situar lo fantástico en diálogo directo con un contexto histórico concreto —la posguerra española—, donde la fantasía no funciona como evasión, sino como una vía simbólica para comprender la violencia, la opresión y la resistencia.

De este modo, lo fantástico en la obra de Guillermo del Toro no se presenta como una invasión de lo irreal dentro de lo real, sino como una tendencia contemporánea de las artes visuales que busca expandir los límites de la representación y problematizar la experiencia histórica desde una dimensión simbólica. Tal como señala Rodero (2015), esta operación estética interpela al espectador no mediante el asombro superficial, sino a través de la construcción de mundos ficcionales que dialogan críticamente con la realidad social y política.

Rodero (2015) sostiene que la determinación espacial y temporal en el cine fantástico permite construir mundos narrativos con un carácter subversivo, en tanto reformulan la percepción de la realidad histórica de cada época. En la filmografía de Guillermo del Toro, lo fantástico no funciona como una vía de escape de lo cotidiano, sino como una realidad alternativa simbólica que dialoga con experiencias concretas de la vida social y política. Estas experiencias, aunque situadas en universos ficcionales, adquieren una densidad emocional que las vuelve memorables tanto para los personajes como para el espectador.

En este sentido, del Toro recurre a la yuxtaposición entre lo real y lo fantástico para establecer paralelismos críticos entre la monstruosidad y determinadas construcciones culturales del poder. Tal como analiza Rodero (2015), esta estrategia permite cuestionar estructuras hegemónicas —particularmente las asociadas al modelo patriarcal— y visibilizar sus efectos sobre el individuo. La combinación de elementos propios del cuento de hadas con recursos del cine de terror refuerza el carácter crítico de estas narrativas, que funcionan como alegorías de la violencia, la represión y los horrores derivados de contextos bélicos y regímenes autoritarios.

Uno de los aspectos más debatidos en torno a estos filmes es su adscripción a lo fantástico, particularmente por la coexistencia de elementos realistas y extraordinarios dentro de un mismo universo narrativo. En este sentido, la fantasía no opera como una negación de lo real, sino como un procedimiento de recombinação y resignificación, mediante el cual lo cotidiano y lo extraordinario se articulan de forma coherente. Ambos registros no se excluyen, sino que se interrelacionan dentro del verosímil del relato.

Esta articulación permite poner en tensión los límites convencionales de la representación, ya que lo fantástico revela dimensiones ocultas de la experiencia social, histórica o subjetiva. De este modo, la fantasía funciona como un dispositivo crítico que desestabiliza categorías establecidas y amplía los procesos de significación, invitando al espectador a reconsiderar las formas en que se organiza y comprende el mundo narrado.

2.2.1. Identidad cinematográfica de Guillermo del Toro

La construcción de la identidad cinematográfica de un autor se encuentra estrechamente vinculada a los contextos culturales, históricos y simbólicos en los que se inscribe su producción. En este sentido, la identidad no se concibe como un rasgo fijo, sino como un proceso dinámico que articula modos de sentir, pensar e interpretar el mundo, y que se traduce en formas expresivas específicas. En este sentido, la producción artística puede comprenderse como una práctica situada, atravesada por discursos sociales y culturales que participan en la construcción de formas de interpretar y representar el mundo. En el caso del cine latinoamericano, estas construcciones identitarias se ven profundamente marcadas por procesos históricos de larga duración, entre los que se incluyen la colonización, la conformación de economías dependientes basadas en el modelo agroexportador, y, en etapas más recientes, las transformaciones sociales derivadas de la implementación de políticas neoliberales. Estos procesos han generado contextos de desigualdad, exclusión y violencia estructural que atraviesan las

representaciones culturales de la región, influyendo de manera decisiva en las narrativas artísticas y audiovisuales (Nigri, 2019).

Nigri (2019) señala que, si bien América Latina ha buscado históricamente insertarse en modelos de modernización y progreso asociados a paradigmas externos, dichas aspiraciones se han visto condicionadas por relaciones de dependencia económica, colonialismo cultural y disputas por el control de los recursos. En este marco, las expresiones artísticas funcionan como espacios de resistencia simbólica, en los que se reelaboran mitologías, memorias colectivas y experiencias de marginalidad. Estos elementos resultan centrales para comprender la identidad cinematográfica de Guillermo del Toro, cuya obra recupera figuras de la otredad y lo monstruoso como metáforas críticas de sistemas de poder que oprimen y excluyen, tanto en contextos históricos específicos como en configuraciones sociales contemporáneas.

Las tensiones que atraviesan a las sociedades latinoamericanas —entre la búsqueda de soberanía y la persistencia de herencias coloniales, entre la afirmación cultural y la negación de las raíces indígenas, entre la aspiración al progreso y la reproducción de estructuras de desigualdad— constituyen un marco histórico y simbólico central para comprender las estéticas vinculadas al realismo mágico. Estas contradicciones se expresan de manera recurrente en relatos, leyendas, canciones y narraciones populares, que funcionan como espacios de memoria colectiva y reelaboración simbólica de experiencias sociales compartidas.

En este sentido, Alejo Carpentier, en el prólogo de *El reino de este mundo* (1949), sostiene que lo maravilloso no es una invención arbitraria, sino una forma particular de percepción de la realidad latinoamericana, determinada por su historia, su geografía y sus sistemas culturales. Esta concepción no implica una negación de la ficción, sino una comprensión de lo real como un campo ampliado de representación, donde lo verosímil se construye a partir de contextos culturales específicos. A partir de esta especificidad geográfica y cultural, se desarrollan modos narrativos que traducen conflictos históricos, violencias estructurales y experiencias de marginalidad en configuraciones simbólicas.

Tal como plantea Von der Walde (1998), el realismo mágico no propone una evasión de la realidad, sino una reinterpretación de la misma mediante procedimientos narrativos que integran lo extraordinario como parte constitutiva del mundo representado, generando nuevas lecturas de la experiencia social.

En esta línea, Hidalgo (2018) analiza la obra cinematográfica de Guillermo del Toro como una producción atravesada por el terror, la guerra y la política, en la que lo fantástico opera como un recurso alegórico para confrontar la violencia histórica y social. Lejos de concebirse como “cuentos de hadas” en un sentido infantil, sus filmes construyen universos simbólicos dirigidos a un público adulto, en los que lo monstruoso y lo fantástico funcionan como metáforas críticas de miedos, deseos y conflictos propios de la modernidad tardía.

Finalmente, las películas de del Toro reflejan inquietudes características de finales del siglo XX y comienzos del XXI, vinculadas a contextos de violencia naturalizada, exclusión social y crisis de sentido. Como señala Rings (2006), estas representaciones dialogan con imaginarios heredados del período colonial, en los que lo rural y lo marginal han sido históricamente contruidos como espacios de inferioridad. En este marco, el cine de del Toro problematiza dichas jerarquías simbólicas, evidenciando su persistencia y sus efectos en la configuración de identidades contemporáneas.

2.2.1.1. *Monstrum*

Dentro de la reescritura de los cuentos de hadas, los seres fantásticos como monstruos juegan un papel muy importante. Como afirma Cohen:

El monstruo es una construcción, una proyección que incorpora los miedos, deseos y ansiedades de un momento cultural determinado, de manera que el monstruo es siempre un desplazamiento que significa algo distinto de sí mismo, que revela al mismo tiempo que avisa o advierte. No olvidemos que ‘monstrum’ en latín significa aquello que muestra, pero también aquello que revela o alerta sobre algo (1996, pp. 15-16).

Continuando con el mismo autor (1996), los monstruos juegan un papel muy importante en las películas de del Toro, ya que se trata de asuntos metafóricos que nacen desde el imaginario, convirtiéndose en un paralelismo que establece una relación mutua entre los planos reales y los mágicos. Dentro de *El Laberinto del Fauno* (2006), se puede observar cómo la realidad se va desvaneciendo y cómo la fantasía va tomando fuerza con escenas más brutales, propias del comportamiento humano, poniendo al mundo de fantasía como un lugar lindo y cálido, feliz y armónico. El cineasta establece el vínculo entre Vidal, el malo de la película, y el monstruo de la prohibición. La sumisión de su esposa sirve como objeto para llevar a su heredero varón, tratándola con violencia con la que busca imponer su autoridad. En esta construcción, la agresividad destruye el mundo de fantasía que Ofelia desea construir.

Dentro de las producciones de Guillermo se observan los niños como protagonistas, debido a que el cineasta busca reconstruir vivencias atravesadas por él mismo. En *El Espinazo del Diablo* (2001), del Toro expone varios elementos que denotan explicaciones fantasiosas ligadas a la realidad: un ejemplo de esto es el espejo, ilusorio y reflejante, en donde lo desconocido se hace visible a través de él. Mientras que, en *El Laberinto del Fauno* (2006), cuando Ofelia se ve reflejada en el espejo, ella puede constatar la fantasía que percibía gracias al Fauno. El espejo se convierte, de este modo, en un portal mediador entre la realidad y la fantasía.

Se identifica el mismo patrón en *El Espinazo del Diablo* (2001) en donde se hace referencia a la ausencia, al abandono. El fantasma es la representación de la ausencia de un cuerpo físico y real.

Se destaca la mirada del infante como un canal privilegiado para la aceptación de lo extraordinario dentro del universo narrativo. La predisposición infantil a creer en lo sobrenatural posibilita la construcción de un puente entre lo real y lo imaginario, integrando ambos planos sin generar conflicto interpretativo. En este marco, la fantasía no opera como evasión, sino como una forma de afrontar realidades complejas y traumáticas, tales como la guerra, el abandono, la soledad o la muerte.

Esta perspectiva infantil funciona además como un conector con la memoria colectiva y el pasado emocional del relato cinematográfico, permitiendo que la monstruosidad no se sitúe únicamente en las criaturas fantásticas, sino también en las estructuras sociales que producen violencia y exclusión. Escalas (2019) analiza diversas estrategias de resiliencia presentes en personajes infantiles dentro de relatos cinematográficos vinculados al imaginario fantástico asociado a la obra de Guillermo del Toro. En estos casos, el anclaje con lo extraordinario se establece a través de objetos o espacios simbólicos que funcionan como mediadores entre el mundo real y el universo fantástico desde la perspectiva del infante. En *El espinazo del diablo* (2001), el agua opera como un elemento recurrente que canaliza la experiencia de lo sobrenatural (Anexo Cuerpo C, Figura 3, p. 5).

Asimismo, Escalas (2019) extiende este análisis a producciones en las que del Toro participa como productor, como *El orfanato* (2007), dirigida por Juan Antonio Bayona, donde las piedras dejadas por los amigos de Simón y espacios con fuerte carga metafórica —como la casita de Tomás— cumplen una función similar. En *El laberinto del fauno* (2006), el laberinto se configura como un espacio simbólico central que articula la experiencia de lo fantástico con el conflicto histórico y emocional del relato. En conjunto, estos elementos recurrentes funcionan como refugios emocionales para personajes infantiles atravesados por situaciones de abandono, pérdida o violencia, reforzando la función del imaginario fantástico como estrategia de afrontamiento y elaboración simbólica del trauma.

Dentro de lo observado se puede establecer que los verdaderos monstruos dentro de los filmes son los humanos que representan la autoridad, personajes que generan opresión y sufrimiento a los infantes. Otra particularidad dentro de la narrativa de Guillermo del Toro es la generación de retos o juegos que van escalando hasta llegar al propósito. El cineasta opta por la regeneración del terror a través de lo fantástico con un trasfondo histórico, siguiendo la estructura del realismo mágico para provocar terror social.

El monstruo se percibe como una metáfora de ansiedades y temores. Las representaciones del mismo revelan una naturalización y domesticación, desvirtualizándolo como una existencia terrorífica y única, otorgándole voz, cotidianeidad, despertando simpatía y empatía al humanizarlo, suscitando lo contrario por lo que fue creado.

En *El Laberinto del Fauno*, el monstruo se presenta como un ser bueno que pretende ayudar a la pequeña Ofelia a reencontrarse con su padre, a liderar el reino y dejar de ser la princesa perdida, e incluso la ayuda a intentar curar a su madre y salvar a su hermano, estableciendo un equilibrio dentro de la narrativa en donde el mundo exterior, la realidad, es violenta, con abuso de poder, muertes, engaños (Ruiz, 2023).

2.1.1.2. Goya como referente estético en la filmografía de Guillermo del Toro

En este apartado se analiza la obra del pintor español Francisco de Goya (1746–1828) como un referente estético clave para comprender determinadas estrategias visuales y simbólicas presentes en la filmografía de Guillermo del Toro. Esta relación no se plantea como una influencia directa ni como una cita explícita, sino como una afinidad estética e iconográfica que se manifiesta en la representación de la violencia, lo grotesco, lo monstruoso y lo espectral. Tanto en Goya como en del Toro, el horror no se construye desde lo fantástico entendido como evasión, sino desde una confrontación crítica con la historia, el poder y la condición humana.

La obra de Goya, particularmente visible en series como *Los caprichos*, *Los desastres de la guerra* y en las denominadas *Pinturas negras*, introduce una ruptura con los cánones tradicionales de belleza y representación. En estas imágenes, el artista expone escenas dominadas por la crueldad, el fanatismo, la superstición y la irracionalidad, configurando un imaginario visual en el que lo monstruoso emerge como resultado de la violencia ejercida por los propios seres humanos. Tal como señala Bozal (2015), Goya desplaza el centro del horror desde lo sobrenatural hacia lo histórico y social, haciendo visible aquello que la razón ilustrada pretendía ocultar.

Este desplazamiento resulta especialmente pertinente para el análisis del cine de Guillermo del Toro, cuya obra retoma la figura del monstruo y del espectro como dispositivos simbólicos que permiten representar traumas individuales y colectivos. En filmes como *El espinazo del diablo* (2001) y *El laberinto del fauno* (2006), lo fantástico se articula con contextos históricos concretos —como la Guerra Civil española— en los que la violencia no proviene de las criaturas sobrenaturales, sino de las estructuras humanas de poder. De este modo, el cineasta inscribe su imaginario dentro de una tradición visual que, al igual que en Goya, concibe el horror como una expresión de la deshumanización social.

Uno de los puntos de mayor convergencia estética entre Goya y del Toro se encuentra en la representación de figuras grotescas y devoradoras asociadas al ejercicio del poder. Diversos análisis críticos han señalado una resonancia visual entre el personaje del Hombre Pálido en *El laberinto del fauno* (2006) y ciertas imágenes goyescas, especialmente aquellas pertenecientes a las *Pinturas negras*, como *Saturno devorando a su hijo*. Esta relación no debe entenderse como una referencia directa, sino como un diálogo iconográfico en el que el cuerpo monstruoso encarna la violencia autoritaria, la represión y el sacrificio de los cuerpos vulnerables en nombre del orden y la obediencia. En este sentido, el Hombre Pálido no funciona únicamente como una criatura fantástica, sino como una alegoría del poder devorador y del silencio impuesto, rasgos que remiten tanto al imaginario goyesco como a los regímenes autoritarios que atraviesan el contexto histórico del film. La elección de una figura inmóvil, pálida y carente de ojos —que necesita “ver” a través de las manos— refuerza esta lectura simbólica, vinculando la monstruosidad con la ceguera moral y la violencia institucionalizada.

La figura del fantasma constituye otro punto de contacto relevante entre Goya y del Toro. En la obra del pintor español, lo espectral se manifiesta como una presencia inquietante que revela miedos colectivos y traumas históricos. De manera análoga, del Toro concibe al fantasma no como un simple recurso del género de terror, sino como la materialización de una herida no resuelta. El propio cineasta afirma que los fantasmas

son entidades ligadas a emociones persistentes, como la pérdida, la culpa o la violencia, que permanecen ancladas al espacio y al tiempo (del Toro, 2015). Esta concepción se hace visible en *El espinazo del diablo*, donde el espectro infantil encarna la memoria traumática de la guerra y la imposibilidad de clausurar el pasado.

Asimismo, tanto en Goya como en del Toro se observa una estética de lo feo y lo siniestro que desafía las nociones clásicas de belleza. Goya procede a pintar desde la emoción y la experiencia del horror, alejándose del ideal mimético y de la representación armoniosa. Del Toro, por su parte, construye personajes que habitan un territorio liminal entre la realidad y la fantasía, enfrentándose a monstruos que revelan la verdadera violencia ejercida por los seres humanos. Asimismo, esta tradición visual permite confrontar temas históricamente silenciados, utilizando lo monstruoso como una forma de denuncia simbólica. El cine de Guillermo del Toro se configura, así como un espacio alegórico en el que lo fantástico no ofrece una vía de escape, sino una herramienta crítica para repensar el pasado y el presente. Tal como plantea Poisa (2016), sus universos ficcionales dialogan constantemente con la realidad social, evocando recuerdos, traumas y conflictos morales que desestabilizan las nociones convencionales de humanidad. En *El laberinto del fauno*, esta lógica se expresa en una inversión ética en la que los personajes humanos encarnan la crueldad y la violencia, mientras que las criaturas fantásticas aparecen asociadas a la empatía, la resistencia y la posibilidad de justicia (Cantero & Doherty, 2009).

El propio del Toro sintetiza esta concepción al afirmar que le resulta más aterrador un monstruo humano revestido de autoridad que una criatura fantástica explícitamente monstruosa (Fontaine, 2021). Esta afirmación refuerza la lectura de su cine como heredero de una tradición estética que, como la de Goya, entiende el horror no como espectáculo, sino como una forma de interpelación ética y política.

En definitiva, la filiación estética entre Francisco de Goya y Guillermo del Toro permite comprender cómo el cineasta mexicano inscribe su obra dentro de una genealogía visual que utiliza lo monstruoso, lo grotesco y lo espectral como medios para representar

la violencia histórica, el trauma y la fragilidad de la condición humana. Esta relación consolida el análisis del realismo mágico y lo fantástico no como géneros aislados, sino como lenguajes simbólicos capaces de revelar aquello que la historia y la razón intentan relegar a la sombra.

2.3. Entre lo popular y lo culto: trayectoria de Alejandro Jodorowsky

Alejandro Jodorowsky (1929) constituye una de las figuras más singulares del cine y del arte contemporáneo latinoamericano, tanto por la diversidad de disciplinas que atraviesa su obra como por la radicalidad de su propuesta estética. Nacido en Iquique, Chile, y radicado tempranamente en Europa y luego en México, Jodorowsky desarrolla una trayectoria que se sitúa en un territorio liminal entre lo popular y lo culto, articulando cine, teatro, performance, literatura, cómic y prácticas esotéricas dentro de un mismo proyecto creativo.

Durante su estadía en París, a partir de la década de 1950, Jodorowsky entra en contacto con las vanguardias teatrales y funda, junto a Roland Topor y Fernando Arrabal, el Movimiento Pánico, una propuesta artística que recupera el absurdo, la violencia simbólica y la provocación ritual como estrategias expresivas. Su formación en pantomima junto a Marcel Marceau y su experiencia teatral resultan fundamentales para comprender la centralidad del cuerpo, el gesto y la acción ritual en su posterior obra cinematográfica.

El cine de Jodorowsky se consolida a finales de la década de 1960 con filmes como *Fando y Lis* (1968), *El Topo* (1970) y *La montaña sagrada* (1973), obras que se distancian de las narrativas clásicas y proponen estructuras fragmentarias, alegóricas y profundamente simbólicas. Estas películas no buscan representar la realidad de manera mimética, sino construir universos ficcionales en los que confluyen elementos del surrealismo, el realismo mágico, la sátira y la espiritualidad, generando una experiencia cinematográfica que interpela activamente al espectador (Hidalgo, 2018).

Tras su radicación en México, Jodorowsky profundiza su vínculo con tradiciones culturales latinoamericanas, el chamanismo, la psicología y diversas prácticas espirituales orientales. Estos saberes no se presentan como discursos doctrinarios, sino como material simbólico integrado al lenguaje cinematográfico. En este sentido, su obra dialoga con mitologías, rituales y memorias colectivas del continente, resignificando elementos de la cultura popular dentro de una estética experimental y provocadora.

Jodorowsky ha reflexionado en múltiples ocasiones sobre el carácter simbólico del lenguaje y la imposibilidad de una representación directa de la realidad. En una entrevista, señala que la palabra no es el territorio, sino una abstracción cargada de múltiples interpretaciones, lo que refuerza su concepción del arte como un sistema abierto de significación (Jodorowsky, 2013). Esta postura se traduce en un cine que privilegia la metáfora, la alegoría y la imagen poética por sobre la narración lineal.

Desde el punto de vista estético, su filmografía se caracteriza por una fuerte impronta performática y teatral, en la que el cuerpo ocupa un lugar central como espacio de inscripción simbólica. La exploración de la corporalidad, la sexualidad y la violencia se articula con una estética deliberadamente excesiva, que recurre al kitsch como estrategia crítica para ridiculizar a la burguesía, denunciar la hipocresía moral y exponer las contradicciones del poder (Mancilla, 2015). La ironía, la exageración y la profanación de símbolos religiosos funcionan como mecanismos de desestabilización de los discursos hegemónicos.

Mancilla (2015) señala que en los filmes de Jodorowsky se produce una asociación visual entre arte colonial, religión y poder autoritario, generando un sincretismo simbólico que vincula catolicismo, dictadura y violencia institucional. Estas imágenes no operan como meras referencias estéticas, sino como dispositivos críticos que cuestionan la función histórica de la religión como herramienta de control y adoctrinamiento.

Asimismo, el cine de Jodorowsky dialoga con diversas tradiciones artísticas y cinematográficas, incorporando referencias al surrealismo europeo —como la obra de René Magritte— y al cine de Luis Buñuel, particularmente en el uso de imágenes

perturbadoras y asociaciones visuales inesperadas. Estas referencias se integran dentro de una poética propia, en la que la provocación no es un fin en sí mismo, sino un medio para interpelar al espectador y activar procesos de interpretación simbólica.

Villanueva y Flores (2013) sostienen que la obra cinematográfica de Jodorowsky se compone de una serie de microexperiencias simbólicas que, articuladas entre sí, configuran un discurso coherente y reiterativo. Filmes como *El Topo*, *La montaña sagrada* y *Fando y Lis* presentan estructuras narrativas de carácter espiralado, en las que el desplazamiento espacial —frecuentemente a través del desierto— funciona como metáfora de introspección y transformación subjetiva. Este recorrido remite a un proceso de autoconocimiento en el que el personaje se enfrenta a pruebas, pérdidas y revelaciones.

Desde una perspectiva semiótica, estas configuraciones pueden analizarse a partir de la distinción planteada por Greimas (1976) entre regularidades microestructurales y macroestructurales en el discurso poético. En el cine de Jodorowsky, esta distinción permite observar, por un lado, la organización de elementos visuales y simbólicos recurrentes —como los rituales, los personajes, los objetos y las imágenes alegóricas— y, por otro, la manera en que estos elementos se articulan dentro de la estructura general del relato para construir sentidos relacionados con la espiritualidad, la violencia, la identidad y la transformación del sujeto. De este modo, la transgresión de las normas narrativas tradicionales no constituye únicamente una ruptura formal, sino una estrategia mediante la cual el filme organiza significados que requieren una participación activa del espectador. En este marco, la relación entre el filme y el espectador se construye de manera activa e individual. La transferencia de significantes entre textos y la productividad simbólica del relato dependen del bagaje cultural y perceptivo del receptor. González (2020) agrega que la ilusión de ficción se consolida a partir de la participación del espectador, quien articula planos, interpreta signos y construye sentido desde su propia experiencia.

De este modo, la trayectoria cinematográfica de Alejandro Jodorowsky se inscribe dentro de una propuesta estética que desborda las categorías tradicionales de género, articulando lo popular y lo culto, lo ritual y lo crítico, lo simbólico y lo performático. Su cine no busca ofrecer respuestas cerradas, sino abrir espacios de interrogación que problematizan la realidad social, cultural y subjetiva desde una poética visual radical y profundamente personal.

2.3.1. Identidad cinematográfica de Alejandro Jodorowsky

La identidad cinematográfica de Alejandro Jodorowsky se construye a partir de una articulación singular entre cine, performance, simbolismo y prácticas rituales, configurando un lenguaje visual que desborda las categorías narrativas tradicionales. Su obra se inscribe dentro de una poética que combina elementos del realismo mágico, el surrealismo y la acción performática, no como estilos aislados, sino como modos de producción de sentido.

Para abordar este lenguaje visual, resulta pertinente recurrir a la semiótica social propuesta por Eliseo Verón (1935–2014), quien concibe el sentido como el resultado de una red de discursos en permanente producción y transformación. Desde esta perspectiva, el cine de Jodorowsky puede entenderse como un sistema discursivo en el que imágenes, cuerpos, rituales y símbolos generan significaciones múltiples que exceden el relato lineal y convocan activamente al espectador.

Uno de los rasgos centrales de la identidad cinematográfica de Jodorowsky es su vínculo con la psicomagia, el misticismo y la simbología, elementos que atraviesan tanto su práctica artística como su concepción del cine. Estas herramientas no operan como dispositivos terapéuticos en sentido estricto, sino como estructuras simbólicas que permiten exteriorizar conflictos subjetivos y colectivos a través de imágenes ritualizadas. Tal como el propio cineasta explica, la psicomagia se basa en la acción simbólica como medio para hacer visible aquello que permanece oculto en la conciencia (Jodorowsky, 2004).

Durante su etapa en París y posteriormente en México, Jodorowsky desarrolló una serie de prácticas performáticas que anteceden y nutren su trabajo cinematográfico, muchas de ellas vinculadas al teatro pánico. Este movimiento, fundado junto a Roland Topor y Fernando Arrabal a comienzos de la década de 1960, se caracteriza por la ruptura de las convenciones teatrales tradicionales, la incorporación del azar, la provocación sensorial, el absurdo y la participación activa del público, concebido no como espectador pasivo sino como parte constitutiva del acontecimiento escénico. En estas experiencias performáticas, el público revelaba sueños, deseos o conflictos personales que eran recreados en tiempo real mediante acciones simbólicas, corporales y rituales. En este marco, el realismo mágico no se manifiesta únicamente en el contenido del relato, sino en el modo de producción del sentido, donde lo onírico y lo cotidiano se integran con naturalidad dentro de la escena, desdibujando las fronteras entre realidad y representación.

Al respecto, Schlenker (entrevista, septiembre 2024) señala que el realismo mágico en Jodorowsky emerge de la puesta en acto de los sueños, más que de su mera narración. La recreación performática de lo soñado produce una naturalización de lo extraordinario, en la que el acontecimiento simbólico se vuelve parte de la experiencia compartida, generando una “naturalidad compleja” que caracteriza su lenguaje artístico.

Desde sus inicios, Jodorowsky se ha interesado por la exploración de la mente y los procesos de percepción de la realidad, otorgando un lugar central a la poesía como forma de conocimiento. La poesía no aparece en su obra únicamente como texto, sino como principio organizador de la imagen, estructurando una poética visual que privilegia la metáfora, la asociación libre y la intensidad sensorial. Esta concepción se vincula con su formación temprana en un entorno cultural donde la poesía formaba parte de la vida cotidiana, influyendo en su manera de concebir el arte como experiencia transformadora (Jodorowsky, 2004).

En el plano cinematográfico, esta poética se traduce en un uso deliberado de la imagen simbólica, influida por el teatro pánico y por una estética de la catástrofe que combina

rituales, referencias religiosas y elementos esotéricos. Jodorowsky recurre a la alquimia, el cristianismo, el tarot y el orientalismo no como sistemas doctrinarios, sino como lenguajes visuales capaces de condensar significados complejos. La superposición de símbolos de distintas tradiciones genera una ruptura espacio-temporal que desestabiliza la percepción del espectador y lo sitúa en un territorio de ambigüedad interpretativa.

Un ejemplo paradigmático de esta estrategia se observa en *La montaña sagrada* (1973), donde Jodorowsky integra referencias a acontecimientos históricos —como la masacre de Tlatelolco de 1968— con imágenes rituales y escenas de carácter alegórico. La yuxtaposición de elementos dispares, como ceremonias de inspiración nazi, iconografía religiosa y espectáculos callejeros, produce una saturación simbólica que interrumpe la lectura causal del relato y obliga al espectador a enfrentarse a la experiencia desde una lógica no racional (Mancilla, 2015).

Esta acumulación de signos y símbolos responde a una intención clara: provocar una pérdida momentánea de orientación espacio-temporal, generando una experiencia cinematográfica que no busca la comprensión inmediata, sino la conmoción perceptiva. El terror, la incomodidad y el desconcierto funcionan, así como estrategias para activar una reflexión crítica sobre la historia, el poder y la subjetividad.

En síntesis, la identidad cinematográfica de Alejandro Jodorowsky se define por un lenguaje visual profundamente simbólico, performático y poético, que articula lo real y lo imaginario desde una lógica ritual. Su cine no propone una representación mimética de la realidad, sino una reconfiguración simbólica de la experiencia, en la que el espectador se convierte en un agente activo de interpretación. Esta concepción sitúa a Jodorowsky como una figura clave para comprender las formas contemporáneas del realismo mágico y lo fantástico en el cine latinoamericano.

No obstante, una lectura crítica de la obra de Alejandro Jodorowsky requiere reconocer que sus decisiones estéticas y cinematográficas también han sido objeto de cuestionamientos por las formas de representación empleadas. En *El Topo* (1970) se presentan escenas que involucran violencia, desnudez, sexualidad, cuerpos diversos y

muerte de animales, elementos que han generado cuestionamientos desde perspectivas contemporáneas sobre la representación y la ética cinematográfica (Sloane, 2023). Asimismo, la película ha sido objeto de controversia en relación con las declaraciones realizadas por Jodorowsky en torno a una escena de violencia sexual protagonizada junto a Mara Lorenzio, sobre la cual el cineasta ofreció versiones contradictorias en distintos momentos (Los Ángeles Times, 2019). Estos aspectos no constituyen el objeto central del presente estudio, cuyo análisis se concentra en la construcción semiótica y visual de los fragmentos seleccionados; sin embargo, su reconocimiento permite evitar una aproximación exclusivamente celebratoria de la obra y situar la propuesta estética de Jodorowsky dentro de un campo más amplio de tensiones entre creación artística, representación y responsabilidad del cineasta.

2.3.2. Cine de culto

El denominado cine de culto no constituye un género cinematográfico en sentido estricto, sino una categoría cultural construida a partir de los modos de recepción, circulación e interpretación de determinadas obras audiovisuales. Su condición de “culto” no reside únicamente en los rasgos formales del filme, sino en la relación particular que establece con una comunidad de espectadores que lo resignifica, lo revisita y lo incorpora como objeto de identificación simbólica (Mego, 2012).

Históricamente, el surgimiento del cine de culto se vincula con los procesos culturales de las décadas de 1960 y 1970, marcados por la emergencia de la contracultura, las vanguardias artísticas y los movimientos juveniles que cuestionaron los valores dominantes del orden político, económico y cultural. En este contexto, el cine se consolidó como un espacio privilegiado para la experimentación estética, la crítica ideológica y la exploración de nuevas formas narrativas alejadas de los modelos industriales hegemónicos.

La contracultura, entendida como un conjunto de prácticas que se oponen a los discursos normativos y a las estéticas dominantes, encontró en el cine de culto un medio de expresión particularmente fértil. Estas producciones se caracterizan por transgredir convenciones narrativas, temáticas y formales, proponiendo universos ficcionales que desafían los parámetros del realismo clásico y del entretenimiento masivo. El cine de culto se configura, así como un espacio de resistencia simbólica, donde se articulan discursos críticos, lenguajes experimentales y estéticas marginales.

En este marco, la obra cinematográfica de Alejandro Jodorowsky ha sido ampliamente reconocida por la crítica como uno de los casos paradigmáticos del cine de culto, particularmente a partir de la circulación y recepción de *El Topo* (1970) y *La montaña sagrada* (1973). Estas películas no alcanzaron su relevancia a través de los circuitos comerciales tradicionales, sino mediante exhibiciones alternativas, funciones nocturnas y comunidades de espectadores que resignificaron las obras a partir de la repetición, la ritualización y la interpretación simbólica compartida. En especial, *El Topo* (1970), es frecuentemente citado dentro de los estudios sobre *midnight movies* como uno de los primeros fenómenos cinematográficos en consolidar una audiencia de culto en el contexto del cine contracultural de las décadas de 1960 y 1970.

Desde esta perspectiva, el estatus de culto en Jodorowsky no se define únicamente por la radicalidad estética o la complejidad simbólica de sus filmes, sino por la relación activa que estos establecen con el espectador, quien se ve convocado a participar en la construcción de sentido. La dimensión ritual, alegórica y performática de su cine favorece una experiencia colectiva que trasciende el visionado individual, reforzando su inscripción dentro de una tradición cinematográfica que se opone a los modelos narrativos y productivos hegemónicos.

Uno de los rasgos centrales del cine de culto es su oposición a las convenciones sociales y cinematográficas establecidas, lo que favorece la identificación de un público específico que encuentra en estas obras un canal de expresión y reconocimiento. Esta

relación no se funda en el éxito comercial ni en la aceptación institucional, sino en la capacidad del filme para generar adhesión, debate y reinterpretación constante por parte de sus espectadores.

Desde el punto de vista estético y discursivo, las películas de culto suelen presentar altos niveles de complejidad simbólica, narrativas fragmentarias y una fuerte carga alegórica, lo que dificulta su clasificación dentro de géneros tradicionales. Esta complejidad no implica necesariamente una búsqueda de elitismo, sino una invitación a una experiencia cinematográfica activa, en la que el espectador participa en la construcción de sentido a partir de su propio bagaje cultural, social e histórico (Carrasco, 2015).

En este marco, la valoración de una película como “buena” o “mala” pierde centralidad. Lo que define al cine de culto no es la calidad técnica según parámetros normativos, sino su capacidad de interpelar, de abordar temores, conflictos o deseos que el cine hegemónico tiende a evitar o simplificar. Por esta razón, es frecuente que filmes de terror, fantasía o carácter psicológico accedan a este estatus, al explorar zonas de incomodidad, ambigüedad o transgresión.

Otro rasgo fundamental del cine de culto es su persistencia en la memoria colectiva. Estas películas no se consumen de manera efímera, sino que permanecen activas a través de la repetición, la cita, el análisis y el intercambio comunitario. La experiencia del culto implica, además, una dimensión colectiva: el deseo de “formar parte” de una comunidad interpretativa que comparte códigos, referencias y lecturas particulares (Mego, 2012).

Mego (2012) identifica, entre otras, la noción de “culto de prohibición”, asociada a filmes que funcionan como refugio para espectadores que rechazan los esquematismos de la industria cinematográfica dominante. Estas obras suelen alejarse deliberadamente del “buen gusto” normativo, del academicismo o del perfeccionismo formal, privilegiando

propuestas estéticas arriesgadas, incómodas o deliberadamente excesivas. Sin embargo, esta marginalidad no implica aislamiento, sino la conformación de experiencias colectivas intensas, aunque más introspectivas, basadas en la identificación y la pertenencia.

Existen múltiples vías mediante las cuales un filme puede adquirir estatus de culto: la transgresión de tabúes culturales, la exploración de temas socialmente silenciados, la radicalidad estética, la rareza narrativa o incluso su carácter marginal en términos de producción y circulación. En muchos casos, estas obras interpelan al espectador desde un lugar de desafío, obligándolo a confrontar problemáticas que no suelen ocupar un lugar central en el imaginario audiovisual dominante.

En este sentido, el cine de culto se configura como un territorio abierto, resistente a la clasificación rígida y profundamente vinculada a la crítica de los modelos hegemónicos, tal como se observa tanto en la obra de Alejandro Jodorowsky como, desde otro registro estético, en la filmografía de Guillermo del Toro. Su afinidad con el realismo mágico y con lo fantástico radica en la capacidad de estas corrientes para procesar simbólicamente contextos sociales adversos, articulando lo real y lo imaginario como estrategias de lectura y representación del mundo.

A partir de este marco conceptual, en el capítulo siguiente se analizan en profundidad las películas seleccionadas como casos de estudio, con el objetivo de examinar cómo el realismo mágico incide en la construcción de relatos cinematográficos que permiten abordar, desde lo simbólico y lo fantástico, problemáticas históricas, sociales y culturales específicas.

Capítulo 3. El lenguaje visual en la producción cinematográfica de Guillermo del Toro y Alejandro Jodorowsky

En el presente capítulo se analiza el lenguaje visual en una selección de filmes de Guillermo del Toro y Alejandro Jodorowsky, con el objetivo de identificar y examinar los procedimientos estéticos y simbólicos mediante los cuales el realismo mágico se articula en la imagen cinematográfica. Lejos de entenderse como una negación de la realidad, el realismo mágico se aborda aquí como una forma de resignificación, en la que lo real y lo imaginario se integran para construir sentidos complejos sobre contextos históricos, sociales y subjetivos.

El análisis se centra en un conjunto de escenas seleccionadas por su densidad visual y simbólica, atendiendo particularmente al uso de metáforas visuales, símbolos, referencias religiosas, colorimetría, construcción de personajes y vestuario. Estos elementos son considerados no como adornos formales, sino como dispositivos narrativos y discursivos que permiten procesar experiencias de violencia, traumas, memoria y poder desde una lógica no estrictamente realista.

Metodológicamente, el capítulo combina un análisis semiótico y discursivo de las imágenes con aportes provenientes de entrevistas a especialistas y de declaraciones de los propios cineastas, obtenidas a partir de fuentes secundarias. Este enfoque permite contextualizar las decisiones estéticas dentro de marcos culturales y autorales específicos, evitando lecturas reduccionistas o puramente formales.

Es importante señalar que los filmes analizados responden a modos de producción y tradiciones cinematográficas distintas. Mientras la obra de Guillermo del Toro se desarrolla mayoritariamente dentro de una lógica industrial y narrativa vinculada al cine de gran escala, la filmografía de Alejandro Jodorowsky se inscribe en un registro más experimental y conceptual. Estas diferencias no constituyen una oposición jerárquica, sino que habilitan estrategias visuales diversas, cuya comparación resulta productiva para comprender la versatilidad del realismo mágico como lenguaje cinematográfico.

En consecuencia, el análisis no busca establecer equivalencias formales entre ambos cineastas, sino examinar cómo cada uno, desde su propio universo estético, construye imágenes capaces de articular lo simbólico, lo fantástico y lo real, permitiendo una lectura crítica de los contextos representados. Este abordaje comparativo posibilita profundizar en los objetivos específicos de cada filme y en las particularidades del realismo mágico aplicado a la producción visual contemporánea.

3.1. Otra forma de componer: construcción estratégica

Para la etapa de recolección y análisis de la información empírica, la presente investigación adopta un enfoque cualitativo de carácter descriptivo, orientado a comprender los significados contruidos en torno a las representaciones visuales y narrativas presentes en los filmes seleccionados. Desde la perspectiva de Vasilachis de Gialdino (2006), el enfoque cualitativo permite aproximarse a los fenómenos sociales y culturales atendiendo a los sentidos que los sujetos y las prácticas producen en contextos determinados. En este marco, dicho enfoque resulta pertinente para analizar el realismo mágico en el cine como una forma de representación que articula elementos visuales, simbólicos y narrativos con contextos históricos y sociales específicos.

El carácter cualitativo del estudio posibilita indagar en las dimensiones estéticas, simbólicas y narrativas presentes en los filmes seleccionados, atendiendo a la construcción de sentidos vinculados a la guerra, la violencia, la memoria y el trauma, representados mediante recursos visuales y elementos extraordinarios. El diseño descriptivo, por su parte, permite focalizar el análisis en aspectos concretos del lenguaje cinematográfico sin establecer relaciones causales, priorizando la observación sistemática de elementos significativos.

El corpus de análisis se compone de dos películas, una por cada cineasta analizado, seleccionadas por su relevancia dentro de la cinematografía de sus autores y por presentar rasgos asociados al realismo mágico susceptibles de ser analizados mediante el lenguaje cinematográfico. Las obras elegidas son *El laberinto del fauno* (2006), de

Guillermo del Toro, y *El Topo* (1970), de Alejandro Jodorowsky. Ambas películas permiten examinar cómo el realismo mágico opera como estrategia estética para representar contextos sociales adversos mediante recursos simbólicos y fantásticos.

La recopilación de datos se realizó a partir del análisis detallado de los filmes, complementado con la revisión de entrevistas y materiales de producción en los que los cineastas reflexionan sobre sus procesos creativos, así como con entrevistas realizadas a especialistas en el tema. Estas fuentes permitieron contextualizar las decisiones relacionadas con la construcción de personajes, el uso del color, la composición visual y las referencias simbólicas presentes en los filmes. De acuerdo con Hernández Sampieri (2014), las entrevistas constituyen una herramienta para profundizar en los significados atribuidos por los propios actores culturales a sus producciones. En este sentido, la triangulación de fuentes se empleó como procedimiento para contrastar la observación directa de las obras con información contextual y con las perspectivas de especialistas, fortaleciendo la interpretación de los elementos visuales, narrativos y simbólicos identificados.

El primer procedimiento consistió en la visualización reiterada de las películas, con el objetivo de identificar escenas clave caracterizadas por una alta densidad simbólica. A partir de estas observaciones se seleccionaron tres escenas por filme, consideradas relevantes para el desarrollo de la trama y representativas del uso del realismo mágico. De cada una de ellas se obtuvieron fotogramas específicos que sirvieron como base para el análisis visual.

El análisis de las escenas seleccionadas se realizó desde una perspectiva semiótica, tomando como referencia la teoría de la semiosis de Charles S. Peirce y los niveles denotativo y connotativo desarrollados por Roland Barthes. Desde este marco, el análisis consideró tanto los elementos formales presentes en cada escena como los significados que estos adquieren dentro de la estructura narrativa y el contexto sociocultural de las obras. Asimismo, se incorporaron los aportes de Eliseo Verón para

abordar el realismo mágico como un dispositivo discursivo dentro del lenguaje cinematográfico.

El análisis visual y narrativo se organizó en dos niveles complementarios. En el nivel denotativo, se identificaron las características formales de los elementos mágicos, tales como la apariencia visual, la composición de la escena, los personajes y los recursos técnicos empleados. En el nivel connotativo, se interpretaron los significados simbólicos de estos elementos en relación con los temas, las estructuras narrativas y los contextos socioculturales representados.

Finalmente, se realizó un análisis comparativo entre ambas películas, con el objetivo de identificar similitudes, diferencias y patrones en el uso del realismo mágico como lenguaje visual. Para ello, se establecieron ejes de análisis comunes: elementos simbólicos, situaciones o eventos extraordinarios, construcción de personajes y técnicas cinematográficas relevantes (encuadre, iluminación, colorimetría, efectos visuales y profundidad de campo). Estas categorías permiten abordar de manera integral la complejidad del realismo mágico y su función en la construcción de mundos cinematográficos significativos.

3.2. Narrando con los sentidos

Tal como se expuso en el capítulo metodológico, el análisis se centra en dos películas que presentan estrategias estéticas y simbólicas diferenciadas para la construcción del realismo mágico en el lenguaje cinematográfico: *El laberinto del fauno* (2006), de Guillermo del Toro, y *El Topo* (1970), de Alejandro Jodorowsky. La selección de estos casos responde a la densidad visual y discursiva de ambas obras, así como a su relevancia dentro de la filmografía de sus autores.

En *El laberinto del fauno* (2006), Guillermo del Toro articula lo fantástico y lo monstruoso con la representación de un contexto histórico marcado por la violencia, la represión y el trauma. La película construye dos planos narrativos —el mundo histórico y el mundo fantástico— que se entrelazan a través de recursos visuales y simbólicos, sin establecer

una separación absoluta entre realidad e imaginación. Esta articulación permite abordar la experiencia histórica desde una dimensión simbólica y sensorial, aspecto que será desarrollado a partir del análisis de las escenas seleccionadas. La película se sitúa en el contexto de la posguerra española, específicamente en los años posteriores al triunfo del franquismo. En este marco, el relato presenta la violencia ejercida por el régimen a través del Capitán Vidal y la resistencia armada de los maquis, guerrilleros antifranquistas que operan en la zona rural. El universo fantástico al que accede Ofelia no funciona como una evasión de este contexto, sino como una vía simbólica para procesar la experiencia del autoritarismo, la pérdida y la desobediencia moral. El fauno aparece como mediador entre ambos mundos, introduciendo una lógica ritual que guía las decisiones de la protagonista.

Por su parte, la filmografía de Alejandro Jodorowsky se inscribe en un registro radicalmente distinto, vinculado al cine experimental, la performance y la contracultura. *El Topo* (1970) se configura como una obra fundacional dentro de su universo cinematográfico y como uno de los casos paradigmáticos del cine de culto. La película subvierte los códigos del western clásico para transformarlos en un recorrido iniciático cargado de simbolismo, alegoría y ritualidad.

En *El Topo* (1970), el desierto funciona como espacio metafórico de introspección y tránsito espiritual, mientras que los personajes y acontecimientos se presentan como figuras arquetípicas más que como sujetos psicológicamente definidos. La violencia, la mutilación, el cuerpo y la sexualidad se integran a una lógica simbólica que interpela al espectador desde lo sensorial antes que desde la narración causal. La circulación alternativa del filme y su recepción dentro de la contracultura de los años setenta consolidaron su estatus de obra de culto, reforzado por su complejidad estética y su carácter deliberadamente transgresor.

Si bien ambos cineastas operan desde tradiciones y modos de producción diferentes, sus obras comparten una concepción del cine como experiencia sensorial y simbólica. Tanto *El laberinto del fauno* como *El Topo* construyen universos en los que lo fantástico

se integra a la representación de contextos históricos y sociales específicos, activando una lectura que involucra los sentidos, la memoria y la interpretación del espectador.

A partir de este encuadre, en los apartados siguientes se desarrolla el análisis detallado de escenas seleccionadas de cada filme, atendiendo a los ejes establecidos: simbolismo, construcción de personajes, uso del color, composición visual, referencias religiosas y articulación entre realidad y fantasía.

3.3. Análisis de elementos mágico - realistas presentes en los filmes

En este apartado se analizan los elementos mágico-realistas presentes en *El laberinto del fauno* (2006) y *El Topo* (1970) a partir de una selección de tres escenas por película, elegidas por su alta densidad simbólica y su relevancia en el desarrollo narrativo. El análisis se organiza a partir de variables previamente definidas —símbolos, metáforas visuales, construcción de personajes, referencias religiosas y configuración espacial— y se desarrolla desde una perspectiva semiótica y discursiva.

Tal como señala Guillermo del Toro, *El laberinto del fauno* se estructura en torno al “choque entre brutalidad e imaginación”, planteando la desobediencia como una forma de responsabilidad ética frente a contextos autoritarios (del Toro, 2006). En paralelo, *El Topo* propone un recorrido iniciático en el que la búsqueda de trascendencia se manifiesta a través de rituales, pruebas y figuras simbólicas que exceden la lógica narrativa tradicional.

Desde este marco, el análisis se centra en identificar cómo los recursos visuales y narrativos de las escenas seleccionadas articulan elementos extraordinarios con los contextos representados. La atención se dirige, por tanto, a la función que adquieren los símbolos, las construcciones de los personajes, las referencias religiosas y la configuración espacial dentro de cada propuesta cinematográfica.

A continuación, se desarrolla el análisis detallado de las escenas seleccionadas, comenzando por *El laberinto del fauno*.

3.3.1. Ambientes, objetos y personajes: entre la realidad y la fantasía

El análisis comienza con una escena de *El laberinto del fauno* (2006), ubicada entre los minutos 17:52 y 19:42, en la que Ofelia y su madre descansan juntas. La niña despierta al escuchar unos ruidos y, asustada, intenta despertar a su madre, quien, debido a su estado de salud, permanece dormida (Anexo Cuerpo C, Figura 4, p. 5).

Un insecto se acerca lentamente a Ofelia mientras camina sobre la cama. Cuando la niña le pregunta “¿Eres un hada?” y le muestra el dibujo de su libro de cuentos, el insecto adopta la forma representada en la ilustración. A partir de esta transformación, la criatura guía a Ofelia hacia el exterior de la habitación, dando paso a la siguiente secuencia (del Toro, 2006, 0:17:52–0:19:42).

Esta escena resulta significativa porque constituye el primer encuentro directo de Ofelia con una manifestación de lo fantástico. La transformación del insecto en el hada se presenta dentro del espacio cotidiano de la habitación y es percibida por la niña como un acontecimiento posible, sin que la narración establezca inicialmente una ruptura explícita entre ambos planos. El recurso permite introducir lo extraordinario a partir de un elemento reconocible y cotidiano, desplazando progresivamente la percepción de Ofelia hacia un universo en el que realidad e imaginación comienzan a coexistir. En este sentido, la escena permite observar cómo lo fantástico se incorpora a la experiencia de la protagonista y adquiere una función narrativa al orientar sus acciones posteriores.

La segunda escena seleccionada se desarrolla a partir del minuto 56:13, cuando Ofelia utiliza una tiza para dibujar un portal que le permite acceder a la guarida del Hombre Pálido. Antes de ingresar, coloca un reloj de arena que establece el tiempo disponible para completar la prueba y regresar antes de que el portal se cierre. La prueba forma parte de las instrucciones recibidas del Fauno y se relaciona con la posibilidad de que Ofelia cumpla las tareas necesarias para acceder al reino fantástico y reencontrarse con su padre.

Al ingresar a la habitación, Ofelia se encuentra con un espacio dominado por una larga mesa dispuesta para un banquete y una chimenea que ilumina parcialmente la estancia. Al fondo se encuentra el Hombre Pálido, sentado a la cabecera de la mesa y representado sin ojos en el rostro, mientras estos aparecen dispuestos sobre los platos del banquete. La composición del espacio concentra la atención en la mesa y en la figura del monstruo, estableciendo una relación visual entre el alimento, el cuerpo y la amenaza.

El banquete está compuesto principalmente por frutas, postres, vino y otras bebidas de tonalidades rojas. Esta predominancia cromática contrasta con la apariencia pálida del personaje y contribuye a construir una atmósfera de atracción y peligro. La prohibición de consumir los alimentos establece, además, una regla que condiciona el desarrollo de la prueba. Sin embargo, Ofelia come una uva y, a partir de esta transgresión, el Hombre Pálido despierta y comienza a perseguirla. Durante la huida, el personaje captura y mata a las hadas que acompañan a Ofelia.

La intención del hombre pálido de comérsela se infiere a partir de cuadros y dibujos que decoran la guarida en los que aparece él mismo comiendo niños.

La escena presenta al Hombre Pálido como una figura asociada al consumo y a la violencia contra los niños. Ofelia logra escapar de la habitación utilizando nuevamente la tiza para dibujar un portal en el techo de la guarida, recurso que restablece la conexión entre el espacio fantástico y el espacio cotidiano (del Toro, 2006, 0:56:13–0:58:30).

La tercera escena seleccionada se desarrolla en el minuto 38:44 y establece una relación visual y simbólica con la escena del Hombre Pálido. En ella, la madre de Ofelia se prepara para la cena organizada por Vidal, en la que serán recibidos invitados y se presentará oficialmente su relación como pareja. La escena se desarrolla en el comedor familiar, donde se observa a la madre de Ofelia buscando a la niña mientras llegan los invitados y las criadas terminan de preparar la mesa. La disposición del banquete permite establecer un paralelismo con la mesa de la guarida del Hombre Pálido: ambos

espacios están organizados alrededor de alimentos y de una figura central que concentra la atención de los personajes. Esta correspondencia visual permite relacionar el espacio doméstico de Vidal con el universo fantástico de Ofelia y explorar cómo la película construye formas distintas de representación de la violencia y el poder. Carmen, la madre de Ofelia, se encuentra en silla de ruedas y presenta un estado físico y emocional debilitado debido a su embarazo y a las complicaciones asociadas a su estado de salud. En contraste, Vidal mantiene una actitud centrada en el control de la situación política y en las estrategias destinadas a combatir a sus enemigos. Carmen viste tonos azulados y grisáceos, que se integran a la atmósfera fría de la escena.

En la mesa se encuentran el cura, el doctor, el comandante y el juez, figuras que representan distintas instituciones de autoridad dentro de la comunidad. Su disposición alrededor de Vidal refuerza visualmente la estructura jerárquica de la escena y evidencia el respaldo institucional que recibe el capitán. Durante la cena, Vidal conserva un reloj de cuerda perteneciente a su padre, que dejó de funcionar en el momento de su muerte y que, según su propia intención, será heredado por su hijo. El objeto introduce una relación entre tiempo, memoria y continuidad familiar. En este sentido, el reloj puede interpretarse como un símbolo del deseo de Vidal de prolongar su linaje y proyectar su identidad más allá de su propia existencia, especialmente a través del hijo que espera Carmen (Cantero & Doherty, 2009). La relación entre ambas escenas también puede observarse en torno a la representación del tiempo. Mientras en la escena del Hombre Pálido Ofelia debe controlar el tiempo mediante el reloj de arena para completar la prueba, en la cena de Vidal el reloj adquiere una dimensión asociada con la memoria familiar y la continuidad del linaje. Aunque ambos objetos cumplen funciones narrativas diferentes, su presencia establece una recurrencia visual que permite vincular el mundo fantástico con el histórico y reforzar la importancia del tiempo como elemento articulador de ambas experiencias. Otra correspondencia entre ambas escenas se encuentra en la composición cromática y lumínica. Mientras la cena de Vidal se construye predominantemente mediante una paleta fría, con tonos azulados y verdosos, la escena

del Hombre Pálido presenta una predominancia de tonos cálidos, especialmente rojos y amarillos. Esta diferencia cromática permite distinguir visualmente ambos espacios; sin embargo, las dos escenas comparten una composición centrada en la mesa, la disposición frontal de los personajes y una iluminación que concentra la atención sobre el banquete. De este modo, la película establece una relación visual entre ambos espacios sin hacerlos idénticos, reforzando el diálogo entre el mundo histórico y el mundo fantástico.

La prohibición de consumir los alimentos constituye otro elemento que vincula la prueba de Ofelia con una estructura de transgresión y consecuencia. El banquete presenta frutas y postres de tonalidades predominantemente rojas, dispuestos como elementos de atracción dentro del espacio. Ofelia transgrede la regla al comer dos uvas, acción que provoca el despertar del Hombre Pálido y desencadena la persecución. Esta relación entre alimento, prohibición y consecuencia puede leerse en diálogo con el mito de Perséfone, en el que el consumo de determinados frutos establece un vínculo entre la protagonista y el mundo de los muertos. Más que establecer una equivalencia directa entre ambos relatos, esta asociación permite interpretar el alimento como un elemento de tránsito entre distintos espacios y estados de existencia. El análisis continúa con *El Topo* (1970). La primera escena seleccionada corresponde al minuto 47:26 y presenta una figura que funciona como alter ego del Topo desde la perspectiva de Mara. La figura aparece vestida y montada de manera semejante al Topo, pero presenta un cuerpo femenino y una voz masculina, generando una ambigüedad deliberada en su construcción. El personaje se ofrece a conducir al grupo hacia el siguiente oponente a cambio de ser escoltado durante varias rondas, situación que provoca los celos de Mara (Anexo Cuerpo C, Figura 5, p. 6). La ambigüedad corporal y vocal de esta figura desestabiliza las categorías convencionales de identidad y contribuye a la construcción de un personaje que funciona como doble o alter ego del protagonista. Además, el espejo que entrega a Mara introduce un objeto asociado con la mirada y el reconocimiento de la propia identidad, mientras que las frutas que posteriormente le

ofrece incorporan una dimensión de seducción y deseo. Después de derrotar a los cuatro maestros del revólver, el Topo recorre las tumbas de los hombres que ha asesinado y manifiesta desconcierto ante las consecuencias de sus acciones. La escena desplaza la atención desde la victoria del protagonista hacia las huellas de la violencia que ha producido su recorrido. Posteriormente, el beso entre Mara y la mujer vaquera introduce una nueva dimensión de la traición, mientras el Topo agoniza después de recibir un disparo de la misma figura que funciona como su alter ego. La relación entre ambos personajes refuerza así la construcción de un doble que confronta al protagonista con aspectos de su propia identidad, mientras que las tumbas, el cuerpo herido y el beso funcionan como elementos visuales que condensan violencia, deseo y pérdida. La interpretación de esta figura puede relacionarse con lo planteado por Abraham Andrade, entrevistado para esta investigación, quien señala que el realismo mágico puede manifestarse mediante representaciones que incorporan elementos sorprendentes o irreales dentro de contextos que, al interior de la obra, son asumidos como parte de su normalidad (entrevista, octubre de 2024). Desde esta perspectiva, la presencia de una figura con apariencia femenina y voz masculina no es presentada por los personajes como una anomalía que deba ser explicada, sino que se integra al universo narrativo como parte de sus propias reglas. Esta naturalización de lo extraordinario constituye un elemento relevante para analizar la articulación del realismo mágico en la película.

Mientras el Topo camina herido por un puente, se escucha una voz que pronuncia palabras asociadas con el sufrimiento y el abandono: “Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has desamparado?” (Jodorowsky, 1970). La expresión establece una referencia intertextual con los relatos de la crucifixión de Jesús presentes en los Evangelios, particularmente con Mateo 27:46. Esta referencia introduce una dimensión religiosa en la representación del sufrimiento del protagonista y permite relacionar su transformación con una figura de sacrificio y redención.

Esta escena marca una transformación en la construcción del protagonista. El Topo aparece ahora con una apariencia más frágil y envejecida, acentuada por el maquillaje,

las vestimentas en tonos cafés y blancos y su aspecto demacrado. El cambio visual acompaña una transformación de su conducta: frente al personaje violento y desafiante de la primera parte, emerge un sujeto que busca resolver los conflictos mediante el humor, la empatía y la cooperación. La transformación del cuerpo y de la conducta permite interpretar esta etapa como un desplazamiento desde la violencia hacia una búsqueda de redención.

La siguiente escena corresponde al inicio de la segunda parte de la película, aproximadamente en el minuto 1:17:00. El Topo despierta después de haber permanecido durante años en un estado de inconsciencia. Su apariencia ha cambiado notablemente: se presenta envejecido y delgado, con un maquillaje y un peinado diferentes y vestido con prendas que enfatizan su transformación física. Se encuentra en una cueva, donde es venerado por las personas que habitan el lugar y por el hombre deforme que años atrás lo salvó. Al despertar, comienza a reconocer un entorno y una identidad diferentes de los que caracterizaban su vida anterior. Una mujer de baja estatura que lo acompaña le explica algunos acontecimientos ocurridos durante su ausencia (Anexo Cuerpo C, Figura 6, p. 6). Dentro de esta comunidad, el Topo adquiere una dimensión simbólica asociada con la figura del salvador. Las personas que habitan la cueva lo consideran una figura capaz de conducirlos hacia una vida diferente. En el minuto 1:22:24, una mujer de edad avanzada realiza un ritual junto al Topo en el que ambos consumen insectos; posteriormente, ella lo abraza y la escena incorpora una representación asociada con el nacimiento de una nueva vida (Anexo Cuerpo C, Figura 7, p. 7). La secuencia articula elementos rituales, corporales y simbólicos para representar una transformación del protagonista, vinculando su experiencia con una idea de renacimiento.

La función del Topo dentro de esta comunidad puede interpretarse en relación con la figura del guía o salvador presente en distintas tradiciones religiosas. Su propósito de liberar a las personas de la cueva y conducirlos hacia otro espacio establece un paralelismo con relatos de liberación presentes en el Antiguo Testamento,

particularmente con la figura de Moisés como guía del pueblo de Israel. En la película, esta misión se desarrolla mediante acciones que modifican temporalmente la relación del protagonista con la violencia: el Topo recurre al humor y a la interacción con los habitantes de la comunidad mientras busca una salida de la cueva. La condición de aislamiento de esta población y las relaciones establecidas entre sus integrantes también introducen una dimensión social y ética en la representación de la marginalidad y la exclusión (Fritz, 2010).

La tercera escena seleccionada se desarrolla aproximadamente a partir del minuto 1:56:24 y comienza cuando los habitantes de la cueva, denominados “deformes” dentro de la película, logran escapar de su encierro después de que el Topo abre un acceso hacia el exterior. Los personajes descienden por la colina hacia el pueblo vecino, mientras sus habitantes se preparan armados para recibirlos. Al llegar, los habitantes del pueblo disparan contra ellos y los asesinan de manera sistemática, sin distinguir entre hombres, mujeres y personas de distintas edades (Anexo Cuerpo C, Figura 8, p. 7). La secuencia transforma la expectativa de libertad construida durante la escena anterior en una representación de violencia colectiva y exclusión.

El Topo intenta llegar al lugar antes de que se produzca la masacre, pero no logra impedirla. Mientras los habitantes de la cueva son asesinados, la mujer que acompaña al Topo, embarazada de él, permanece en la parte alta de la montaña e inicia el trabajo de parto. El contraste entre ambas acciones —el nacimiento de una nueva vida y la muerte colectiva de los habitantes de la cueva— introduce una oposición simbólica entre vida y muerte. Al observar los cuerpos, el Topo reacciona con ira y se dirige hacia los responsables, quienes comienzan a dispararle sin conseguir detenerlo (Anexo Cuerpo C, Figura 9, p. 8). Esta reacción marca un punto de quiebre en la transformación del personaje, pues la violencia que había intentado abandonar reaparece como respuesta frente a la injusticia que presencia. Ante la violencia ejercida contra la comunidad, el Topo se dirige hacia los habitantes del pueblo. Detrás de él aparece un cartel en el que se representa una pirámide con un ojo en su interior, conocido como el “ojo de la

Providencia". La presencia de este símbolo introduce una referencia visual de carácter religioso y esotérico dentro de la escena. De acuerdo con Fritz (2010), el motivo del ojo puede asociarse con una representación de vigilancia y de una mirada que observa desde una posición superior. En el contexto de la película, su aparición junto al enfrentamiento del Topo con los habitantes del pueblo permite interpretar la imagen como parte de una construcción simbólica relacionada con la autoridad, la vigilancia y el poder. Finalmente, el Topo se enfrenta a los habitantes del pueblo vecino y, en la escena final, se observa sentado en el suelo mientras se prende fuego en un acto de autoinmolación que clausura su recorrido narrativo (Anexo Cuerpo C, Figura 10, p. 8). Este gesto puede interpretarse como una forma de sacrificio extremo frente a la violencia que ha atravesado su recorrido. La autoinmolación introduce así una dimensión simbólica vinculada con el sacrificio y la ruptura con el orden violento que estructura la experiencia del protagonista. En este sentido, la escena puede ponerse en diálogo con representaciones históricas de la autoinmolación como forma de protesta, como el caso del monje budista Thích Quảng Đức en 1963, aunque dentro de la película el gesto adquiere un significado propio relacionado con la transformación y el cierre del recorrido del personaje (Fierke, 2012).

Posteriormente, llegan el hijo del Topo, la mujer pequeña y el bebé recién nacido, quienes contemplan las consecuencias de lo ocurrido y se alejan juntos a caballo. Sobre la tumba improvisada del Topo aparecen abejas y panales, configurando una imagen que introduce un contraste entre la muerte del protagonista y la continuidad de la vida. Dentro de la escena, estos elementos naturales pueden interpretarse como signos de transformación y permanencia, al aparecer sobre el lugar donde se encuentra el cuerpo del protagonista. Esta lectura puede relacionarse con interpretaciones simbólicas de las abejas como figuras asociadas con la mediación entre diferentes dimensiones de la existencia (Flores, 2013).

3.3.2. Metáforas, representaciones sociales, simbologías y ruptura de la temporalidad lineal

El análisis de las metáforas y simbologías presentes en *El Topo* (1970) y *El laberinto del fauno* (2006) se apoya en una lectura semiótica que entiende el signo como una operación de sentido abierta y relacional. Desde la perspectiva de Charles S. Peirce, la semiosis puede comprenderse a partir de las categorías de primeridad, segundidad y terceridad, mediante las cuales los signos adquieren sentido a través de relaciones que involucran cualidades, acontecimientos y procesos de mediación (Peirce, 1974). En este marco, las metáforas y los símbolos presentes en los filmes se analizan como construcciones de sentido que adquieren significado en relación con los elementos visuales, narrativos y culturales que los rodean. En *El Topo*, Jodorowsky construye un universo simbólico en el que el recorrido del protagonista se organiza mediante transformaciones, pruebas y rupturas con las convenciones del western. El Topo aparece inicialmente como un pistolero vestido de negro que atraviesa el desierto acompañado por su hijo. El traje, el arma y el caballo funcionan como signos reconocibles asociados con la figura del pistolero y con una posición de poder dentro del género. Sin embargo, estos elementos pierden progresivamente su función heroica a medida que el protagonista enfrenta las consecuencias de sus decisiones y transforma su relación con la violencia. Los cuatro maestros del revólver a los que el Topo debe enfrentarse representan distintas tradiciones espirituales y sistemas de creencias que participan en su recorrido iniciático. Estos encuentros funcionan como etapas sucesivas de aprendizaje, pero también como momentos de confrontación con diferentes formas de conocimiento y poder. La derrota de los maestros no conduce a una resolución definitiva, sino que desencadena nuevas etapas de transformación para el protagonista. De esta manera, la estructura del recorrido se distancia de una progresión lineal y puede interpretarse como un proceso circular de caída, aprendizaje y retorno. Los elementos animales y naturales presentes a lo largo de *El Topo* participan en la construcción de un universo simbólico en el que los límites entre lo humano, lo corporal y lo espiritual se

mantienen abiertos. Hacia el final del filme, la presencia de las abejas y la miel sobre la tumba del protagonista introduce una imagen asociada con la continuidad de la vida después de la muerte. En este sentido, estos elementos pueden interpretarse como parte de una lógica de transformación en la que la muerte del personaje no constituye únicamente un cierre, sino también el inicio de una nueva etapa para quienes permanecen. En contraste, *El laberinto del fauno* se sitúa en un contexto histórico explícito: la posguerra española. Sin embargo, la temporalidad también se ve alterada por la coexistencia de dos planos narrativos —el mundo histórico y el mundo fantástico— que se entrelazan de forma constante. La figura de Ofelia encarna una mirada infantil que no escapa de la realidad, sino que la reinterpreta mediante símbolos, pruebas y criaturas que resignifican la experiencia de la violencia y la obediencia.

La oposición entre Ofelia y el capitán Vidal puede interpretarse como una metáfora del poder autoritario frente a una forma de imaginación vinculada con la elección moral. Vidal representa un orden disciplinario obsesionado con el control del tiempo, la herencia y la obediencia, mientras que Ofelia transita un recorrido basado en la desobediencia consciente y la elección moral. Los portales, laberintos y criaturas funcionan como dispositivos simbólicos que conectan ambos mundos sin anular ninguno de ellos.

El Hombre Pálido constituye uno de los núcleos simbólicos del filme. Su corporalidad, su relación con el consumo de niños y los restos materiales acumulados en su espacio construyen una figura asociada con la violencia y el poder ejercido sobre sujetos vulnerables. La representación del personaje permite establecer relaciones con una tradición visual en la que el cuerpo, el consumo y la violencia funcionan como recursos para representar el poder destructivo. En este sentido, las referencias pictóricas presentes o sugeridas por la composición de la escena pueden ser comprendidas como parte de una red intertextual que amplía el significado del personaje más allá de su función narrativa. En ambos filmes, las metáforas visuales y la articulación de elementos míticos, religiosos y culturales permiten construir formas alternativas de aproximación a

experiencias de violencia, poder, transformación y memoria. Sin embargo, cada cineasta desarrolla esta operación mediante estrategias diferenciadas: en *El Topo*, Jodorowsky construye un recorrido simbólico y circular marcado por pruebas, rituales y transformaciones del protagonista; en *El laberinto del fauno*, del Toro articula el mundo histórico y el fantástico dentro de una estructura narrativa que permite que ambos planos dialoguen de manera constante. La comparación permite observar que lo extraordinario no funciona únicamente como evasión de la realidad, sino como un recurso mediante el cual ambas películas elaboran simbólicamente experiencias sociales e históricas complejas.

3.3.3. Mecanismos de transición entre la realidad y la fantasía

En este apartado se analizan los mecanismos visuales y narrativos mediante los cuales los filmes estudiados articulan la relación entre realidad y fantasía. El análisis parte de la coexistencia de ambos planos y observa los recursos que permiten establecer relaciones entre ellos, particularmente a través de la iluminación, la colorimetría, los objetos, los espacios y las estructuras narrativas. En este sentido, el tránsito entre lo real y lo fantástico no se aborda únicamente como un cambio de escenario, sino como una operación de sentido mediante la cual lo extraordinario adquiere significado dentro del universo de cada película. En *El laberinto del fauno* (2006), Guillermo del Toro articula la relación entre los espacios histórico y fantástico mediante recursos visuales como la iluminación y la colorimetría, además del uso de objetos que funcionan como mediadores. En las escenas analizadas, los espacios asociados con el mundo histórico presentan una presencia recurrente de tonos fríos, como azules, verdes y grises, mientras que determinados espacios del universo fantástico incorporan tonos cálidos, entre ellos amarillos, rojos y dorados. Esta diferenciación cromática contribuye a distinguir ambos planos y participa en la construcción de sus respectivas atmósferas. Sin embargo, esta diferenciación cromática no establece una separación absoluta entre ambos planos. En las escenas analizadas, elementos fantásticos como las hadas y el

Fauno aparecen vinculados a espacios reconocibles del mundo cotidiano de Ofelia, lo que permite que ambos registros compartan determinados recursos visuales. De este modo, la película construye el tránsito entre realidad y fantasía mediante una combinación de diferencias y continuidades visuales, evitando que ambos universos funcionen como espacios completamente aislados.

Los objetos cumplen funciones diferenciadas dentro de los mecanismos de transición. La tiza permite abrir y cerrar portales, el reloj de arena establece el límite temporal de una de las pruebas, mientras que el libro de instrucciones orienta las acciones de Ofelia dentro del universo fantástico. Estos elementos funcionan como mediadores entre distintos espacios narrativos y vinculan el acceso a lo fantástico con las decisiones de la protagonista. El laberinto, por su parte, opera simultáneamente como espacio físico y como estructura simbólica asociada con el recorrido de Ofelia. La estructura narrativa del filme refuerza esta lógica al organizarse en torno a pruebas que no se desarrollan de manera aislada del contexto histórico, sino en paralelo a los acontecimientos del mundo real. La fantasía no ofrece una vía de escape absoluto, sino una forma alternativa de procesar la violencia, el autoritarismo y la pérdida. En este sentido, la coexistencia entre fantasía y realidad no es pacífica, sino conflictiva, como señala Fernández (2016) al afirmar que ambos planos inevitablemente colisionan.

Ofelia se configura como el punto de articulación entre ambos planos narrativos. Su experiencia permite que los elementos fantásticos se relacionen con la violencia y las restricciones presentes en el mundo histórico. A través de símbolos, rituales y criaturas, la protagonista construye formas alternativas de interpretar aquello que ocurre a su alrededor. Esta relación entre imaginación y experiencia histórica adquiere especial relevancia en las decisiones que toma Ofelia, particularmente cuando debe elegir entre obedecer una orden o actuar de acuerdo con sus propios criterios. De esta manera, el tránsito entre ambos planos se vincula también con el desarrollo de su autonomía y con la construcción de una posición moral frente al autoritarismo.

En comparación, *El Topo* construye la relación entre lo cotidiano, lo ritual y lo extraordinario mediante transformaciones del personaje, espacios simbólicos y acontecimientos que alteran las convenciones narrativas del western. Mientras del Toro establece el tránsito entre realidad y fantasía mediante umbrales visuales, objetos y la coexistencia de dos planos narrativos, Jodorowsky desarrolla una lógica más asociada con el ritual, la transformación y la ruptura de la progresión narrativa convencional. En ambos casos, los recursos visuales y narrativos permiten desplazar el significado de los acontecimientos más allá de una lectura exclusivamente realista, articulando dimensiones simbólicas que amplían la representación de la violencia, el poder, la transformación y la experiencia humana.

3.3.4. La construcción de una realidad otra

La presente investigación plantea que, en *El laberinto del fauno* (2006), de Guillermo del Toro, y *El Topo* (1970), de Alejandro Jodorowsky, los elementos asociados al realismo mágico contribuyen a la representación de realidades críticas mediante su articulación con recursos visuales y narrativos que integran lo extraordinario dentro de universos reconocibles. Esta articulación permite resignificar experiencias relacionadas con la violencia, el conflicto y la condición humana desde construcciones simbólicas diferenciadas, de acuerdo con las particularidades estéticas y discursivas de cada cineasta.

Hipótesis de trabajo:

1. El laberinto del fauno: En *El laberinto del fauno* (2006), de Guillermo del Toro, los elementos fantásticos se articulan con recursos visuales y narrativos que los integran al contexto histórico de la posguerra española, permitiendo representar simbólicamente experiencias relacionadas con la violencia, el autoritarismo y la desobediencia.
2. El Topo: En *El Topo* (1970), de Alejandro Jodorowsky, los elementos fantásticos y simbólicos se articulan mediante recursos visuales y narrativos como la ritualidad, la

alegoría y la alteración de la temporalidad, configurando una representación de la realidad atravesada por la violencia, la espiritualidad y la transformación del sujeto.

3. Comparación: Si bien ambos cineastas articulan elementos extraordinarios con aspectos reconocibles de la realidad, sus estrategias de representación presentan diferencias: mientras del Toro integra lo fantástico en un contexto histórico explícito mediante una construcción simbólica vinculada con la violencia y la memoria, Jodorowsky desarrolla una representación predominantemente alegórica y ritual, en la que la realidad se transforma mediante la condensación simbólica y la ruptura de la temporalidad lineal.

Desde esta perspectiva, el realismo mágico puede comprenderse como una forma de elaboración poética de la experiencia histórica. Como plantea Andrade en la entrevista realizada para esta investigación, esta forma de representación puede contribuir a visibilizar y problematizar realidades violentas, aunque también puede favorecer su naturalización cuando la lectura del espectador no incorpora una perspectiva crítica (entrevista, octubre de 2024). Esta tensión permite comprender lo mágico-realista no solo como un recurso estético, sino también como una forma de mediación entre la representación y la interpretación de experiencias sociales complejas.

En *El Topo* (1970), esta construcción de una “realidad otra” se manifiesta desde las primeras escenas mediante acciones y situaciones que se apartan de una representación realista convencional. El protagonista obliga a su hijo a enterrar los objetos asociados con su infancia, gesto que introduce desde el inicio una ruptura simbólica con esa etapa de su vida. A lo largo del filme, los rituales, las transformaciones corporales, los encuentros con personajes de características extraordinarias y la presencia de referencias religiosas construyen una narración en la que el sentido no depende únicamente de relaciones causales, sino también de asociaciones visuales y simbólicas.

En este contexto, la obra de Jodorowsky puede comprenderse, desde esta investigación, a partir de la noción de *poesía visual*: un modo de construcción

audiovisual en el que la imagen adquiere una función simbólica que excede su dimensión estrictamente narrativa. Las referencias religiosas, los rituales, las figuras arquetípicas y los gestos performáticos participan de esta construcción al producir asociaciones que no dependen exclusivamente de una explicación causal. De este modo, la imagen permite reconfigurar experiencias de violencia, abandono y transformación subjetiva mediante una dimensión simbólica y metafórica.

En una línea complementaria, Gavilanes sostiene que el realismo mágico permite incorporar experiencias subjetivas y fenómenos inexplicables dentro de la narrativa, posibilitando abordar acontecimientos traumáticos mediante un lenguaje simbólico que los hace narrables y perceptibles sin recurrir necesariamente a su representación directa (entrevista, octubre de 2024). Este planteamiento permite comprender la dimensión fantástica de las obras analizadas como una forma de mediación estética de experiencias que, por su complejidad, no se agotan en una representación estrictamente realista. En *El laberinto del fauno* (2006), Guillermo del Toro construye esta realidad otra a partir de la figura de Ofelia, quien utiliza la fantasía como una forma de resistencia frente a la violencia y el autoritarismo del contexto franquista, la enfermedad materna y la autoridad opresiva del capitán Vidal. La presencia de elementos mágicos —como la mandrágora— no niega la tragedia, sino que la encuadra dentro de una lógica simbólica que permite comprender el trauma desde la mirada infantil.

A partir del análisis realizado, esta investigación propone comprender la “negación poética de la realidad” no como una negación de los hechos históricos o sociales, sino como una operación de reconfiguración estética mediante la cual determinadas experiencias son desplazadas del registro estrictamente realista hacia una construcción simbólica. En este sentido, la expresión no implica negar la realidad, sino transformarla poéticamente para hacer visibles dimensiones de la experiencia que pueden permanecer ocultas en una representación exclusivamente literal. Tanto en *El Topo* como en *El laberinto del fauno*, lo extraordinario permite construir una realidad otra que mantiene vínculos con contextos reconocibles de violencia, conflicto, pérdida y

transformación. Esta operación constituye uno de los principales hallazgos del análisis: el realismo mágico puede funcionar como un lenguaje visual capaz de transformar la percepción de la realidad sin desvincularse de ella, ampliando sus posibilidades de representación mediante recursos simbólicos, narrativos y sensoriales.

Capítulo 4. Negación poética de la realidad

En el presente capítulo se sistematiza el aporte central de esta investigación al campo del diseño audiovisual, a partir del análisis de los mecanismos visuales y conceptuales mediante los cuales Guillermo del Toro y Alejandro Jodorowsky construyen lo que aquí se denomina una *negación poética de la realidad*. Este concepto no alude a una evasión de los hechos históricos o sociales, sino a un desplazamiento de su representación exclusivamente referencial hacia formas de construcción simbólica. En este sentido, la “lógica literal” se entiende aquí como una forma de representación centrada en la exposición directa de los acontecimientos, mientras que la negación poética de la realidad introduce recursos metafóricos, simbólicos y extraordinarios que permiten reorganizar su significado sin desvincularlo del contexto histórico o social al que remite. Para ello, se propone un abordaje que articula distintos procedimientos estéticos, entre los que se destacan la poesía visual, la metáfora, la simbología y el uso de referencias culturales latinoamericanas. En el marco de esta investigación, la expresión *poesía visual* se utiliza como una categoría analítica para describir formas de construcción audiovisual en las que la imagen adquiere una función simbólica y asociativa que excede la representación directa de los acontecimientos. Esta categoría permite identificar el uso de metáforas, símbolos, referencias culturales, asociaciones visuales y recursos sensoriales mediante los cuales las obras reorganizan experiencias históricas, afectivas o traumáticas. Desde esta perspectiva, la poesía visual no constituye un género cinematográfico ni se plantea como una definición general de la poesía, sino como una herramienta conceptual desarrollada para interpretar las operaciones de sentido observadas en el corpus analizado. Asimismo, la simbología cumple un rol central en la construcción de sentido, al articular elementos visuales y recursos narrativos que remiten a sistemas culturales, religiosos y sociales compartidos. En las obras analizadas, estos símbolos se anclan en referencias culturales propias de América Latina, tales como la violencia política, la religiosidad popular, la marginalidad social, la infancia

atravesada por contextos represivos y las cosmovisiones locales, las cuales dotan al relato de una densidad histórica específica.

Con el fin de profundizar este análisis, el capítulo incorpora entrevistas a expertos que permiten contextualizar cómo el realismo mágico forma parte de la identidad cultural latinoamericana y cómo, desde el cine, se convierte en una herramienta para elaborar experiencias traumáticas. A través de estos mecanismos, los cineastas analizados transforman hechos de violencia, guerra o abandono en narraciones donde lo extraordinario se integra a lo cotidiano, haciendo posible su procesamiento simbólico sin negar la realidad de origen.

De este modo, la negación poética de la realidad se presenta como una estrategia estética y narrativa que permite reconfigurar lo real desde una mirada sensible, poética y culturalmente situada. Este procedimiento constituye el eje del aporte original de la presente investigación, al proponer una lectura del realismo mágico como lenguaje visual capaz de tornar narrables y perceptibles realidades históricas adversas desde el campo del diseño audiovisual.

4.1. El realismo mágico como síntesis de la identidad latinoamericana

Como se ha desarrollado en los capítulos precedentes, el realismo mágico se encuentra estrechamente vinculado a los procesos históricos, sociales y culturales que configuran la identidad latinoamericana. Dicha identidad no se presenta como una entidad homogénea ni unificada, sino como un entramado de experiencias colectivas diversas, determinadas por contextos históricos particulares, prácticas culturales locales y memorias compartidas (Ramírez, s. f.).

Desde esta perspectiva, la identidad latinoamericana puede comprenderse como una construcción plural, atravesada por múltiples tradiciones narrativas y simbólicas que incluyen mitos, leyendas, rituales religiosos, formas de oralidad y representaciones del conflicto social. Tal como señala Schlenker, estas expresiones no conforman una única identidad, sino un conjunto de identidades situadas, propias de cada territorio y de cada

comunidad, en las que lo mágico se integra a la vida cotidiana como parte de prácticas culturales vigentes (entrevista, septiembre 2024).

En los filmes analizados, esta relación con la identidad latinoamericana se manifiesta tanto a través de elementos simbólicos y rituales como mediante la representación de contextos de violencia, autoritarismo y exclusión social. En *El Topo* (1970), por ejemplo, la presencia de rituales de transformación y renacimiento articula una lectura simbólica del tránsito del sujeto hacia una búsqueda espiritual, enraizada en prácticas que remiten al chamanismo y a cosmovisiones indígenas latinoamericanas, donde la figura del guía espiritual ocupa un lugar central (Larraín, 1994).

El realismo mágico, entendido como una forma de representación propia de América Latina, surge históricamente como una respuesta a la hegemonía de modelos narrativos europeos, proponiendo una manera alternativa de comprender la realidad. En este sentido, no se trata únicamente de un estilo literario, sino de una actitud estética y cultural que busca elaborar una identidad propia, capaz de integrar lo maravilloso, lo mítico y lo simbólico como dimensiones constitutivas de lo real.

En la obra de Jodorowsky, esta búsqueda identitaria se expresa mediante una crítica directa a los sistemas de poder, la religión institucionalizada, el patriarcado y el materialismo occidental. *El Topo* (1970), se configura, así como un relato alegórico que subvierte la narrativa clásica del wéstern y la resignifica desde una mirada latinoamericana, incorporando elementos de la contracultura, el misticismo y la espiritualidad como vías de cuestionamiento del orden establecido (Villanueva, 2015).

Diversos autores han señalado que el realismo mágico se nutre de tradiciones culturales profundamente arraigadas en América Latina, tales como la religiosidad popular, el sincretismo entre creencias indígenas y cristianas, la transmisión oral de mitos y leyendas, y la memoria colectiva de procesos de colonización, violencia política y resistencia social (Valbuena, 1969). Estas tradiciones configuran un imaginario donde la fantasía no se opone a la realidad, sino que la complementa y la resignifica.

Desde esta óptica, el realismo mágico funciona como un lenguaje cultural que permite elaborar simbólicamente experiencias históricas traumáticas. Tal como señalan diversos especialistas entrevistados, la riqueza descriptiva —tanto visual como narrativa— característica de la producción cultural latinoamericana se encuentra directamente relacionada con esta herencia simbólica, en la que los sentidos, los afectos y la memoria ocupan un lugar central en la construcción del relato (Dávila, entrevista, octubre 2024). En las producciones cinematográficas de Guillermo del Toro y Alejandro Jodorowsky, esta identidad se traduce en la creación de mundos donde lo fantástico opera como una vía para problematizar realidades sociales complejas: la guerra, el abandono, la represión política, la enfermedad y la muerte. A través de figuras míticas, criaturas fantásticas y escenarios simbólicos, los cineastas construyen relatos que dialogan con el bagaje cultural latinoamericano, ofreciendo una experiencia cinematográfica que articula memoria, crítica social y poética visual.

En este sentido, el realismo mágico puede comprenderse como una forma de síntesis estética de diversas experiencias e identidades latinoamericanas, no como una fórmula estilística fija ni como una representación homogénea de la región, sino como un lenguaje dinámico que permite narrar lo real desde perspectivas situadas, sensibles y culturalmente vinculadas con sus contextos históricos y sociales.

4.2. Alejandro Jodorowsky: la creación de mundos mágicos

La obra cinematográfica de Alejandro Jodorowsky se construye a partir de una operación constante de desplazamiento de la realidad hacia un plano simbólico y poético, donde los acontecimientos concretos se transforman en experiencias rituales, alegóricas y existenciales. En este sentido, el cineasta no propone una evasión de lo real, sino una reconfiguración de la experiencia mediante la creación de mundos que funcionan como dispositivos de transformación subjetiva.

En esta investigación, el concepto de poesía visual se plantea como una categoría analítica construida a partir del enfoque semiótico desarrollado en el capítulo

metodológico, particularmente de la concepción del signo y de los procesos de producción de sentido abordados desde Charles S. Peirce y de los niveles denotativo y connotativo propuestos por Roland Barthes. Desde este marco, la poesía visual se entiende como un procedimiento de construcción audiovisual en el que determinados elementos de la imagen adquieren funciones simbólicas y asociativas que exceden su representación directa. Esta categoría permite analizar cómo las metáforas visuales, los objetos, los cuerpos, los espacios y las asociaciones entre imágenes producen sentidos que no dependen exclusivamente de la progresión narrativa. En el caso de Jodorowsky, esta operación se manifiesta en la construcción de imágenes ritualizadas, cuerpos performativos y espacios simbólicos que articulan diferentes niveles de significado dentro de la experiencia cinematográfica. En el caso de Jodorowsky, esta poesía visual se manifiesta en la construcción de imágenes ritualizadas, cuerpos performativos y espacios simbólicos que operan como umbrales entre lo real y lo imaginario.

A diferencia de una narrativa clásica, la estructura de sus filmes se organiza a partir de sistemas simbólicos recurrentes más que de una progresión lineal de acontecimientos. Entre estos sistemas destacan el cuerpo como territorio de transformación, el viaje como proceso iniciático y el espacio desértico como escenario de despojo y renacimiento. Estos elementos no funcionan como meros recursos estéticos, sino como matrices de sentido que articulan la experiencia del espectador.

En *El Topo* (1970), la figura del protagonista encarna un recorrido espiritual que se despliega mediante enfrentamientos simbólicos con distintas formas de autoridad, representadas por los cuatro maestros del revólver. Cada uno de estos personajes configura un estadio ideológico o espiritual que el protagonista debe atravesar, no para vencerlos físicamente, sino para confrontar sus propias limitaciones. La violencia inicial, lejos de conducir a la iluminación, se revela como un obstáculo que precipita la caída del personaje y da inicio a una segunda etapa de transformación.

La simbología en la obra de Jodorowsky no se presenta como un código cerrado, sino como un campo semántico abierto, en el que el sentido de los elementos simbólicos se

construye a partir de su recurrencia y de las relaciones que establecen con personajes, acciones, espacios y situaciones dentro del universo de *El Topo*. Elementos como el huevo, la sangre, el fuego, la cueva o los animales no remiten a significados unívocos, sino que funcionan como condensadores simbólicos vinculados al nacimiento, la muerte, la purificación o la trascendencia. Esta acumulación de símbolos produce una experiencia de lectura activa, en la que el espectador se ve compelido a interpretar más que a comprender de manera racional. El cuerpo ocupa un lugar central en esta poética. Lejos de ser un mero soporte narrativo, el cuerpo es tratado como espacio de inscripción simbólica: sufre, se transforma, renace o se sacrifica. La auto inmolación final del protagonista de *El Topo* (1970), constituye una de las imágenes más contundentes de esta lógica, al articular visualmente la idea de sacrificio, purificación y cierre de un ciclo. Este acto no se presenta como un gesto heroico, sino como la culminación trágica de una búsqueda espiritual fallida, inscrita en una narrativa circular.

Asimismo, la temporalidad en los filmes de Jodorowsky se aparta de la linealidad clásica para adoptar una estructura cíclica y ritual. El retorno al punto de origen, la repetición de motivos y la transformación de los personajes en versiones desplazadas de sí mismos refuerzan la idea de un tiempo simbólico, más cercano al mito que a la historia. Esta ruptura de la temporalidad lineal contribuye a la sensación de extrañamiento y a la construcción de un mundo donde lo fantástico se integra sin necesidad de justificación. Desde esta perspectiva, la obra de Jodorowsky ejemplifica la noción de negación poética de la realidad, en tanto no niega los conflictos sociales, la violencia o el sufrimiento, sino que los transfigura mediante un lenguaje simbólico que permite abordarlos desde otra sensibilidad. La poesía visual actúa, así como un mecanismo de mediación entre lo traumático y lo representable, ofreciendo al espectador una experiencia estética que no clausura el sentido, sino que lo mantiene en suspensión.

En síntesis, Jodorowsky construye mundos mágicos a partir de una poética visual que articula símbolos, rituales y estructuras narrativas no convencionales para proponer una lectura crítica y existencial de la realidad. Su cine no busca ofrecer respuestas cerradas,

sino activar procesos de interpretación que confrontan al espectador con sus propias creencias, deseos y contradicciones.

4.3. Guillermo del Toro: canalización de terrores reales mediante terrores ficticios

La filmografía de Guillermo del Toro construye una poética visual donde el terror y la fantasía operan como formas de mediación simbólica: los monstruos y las irrupciones extraordinarias no funcionan como simple espectáculo, sino como dispositivos que permiten representar, desplazar y volver legible una violencia histórica y social que excede la representación directa. En este marco, lo “ficticio” no se opone a lo real, sino que funciona como una vía de elaboración simbólica: permite organizar afectos, tensiones morales y experiencias traumáticas a través de figuras imaginarias. En el caso de *El laberinto del fauno* (2006), del Toro configura un universo narrativo que sostiene dos planos simultáneos —el mundo histórico y el mundo fantástico— cuya relación no es decorativa: la fantasía aparece como el lenguaje que hace procesable una experiencia marcada por el miedo, la represión y la incertidumbre. El relato no suprime la dureza del contexto, sino que la rearticula mediante una gramática de umbrales, pruebas y figuras monstruosas. Por ello, resulta más productivo describir el procedimiento como canalización: lo fantástico organiza la experiencia del terror real, lo desplaza hacia imágenes que concentran el sentido del peligro, la amenaza y el abuso de poder.

Este mecanismo se sostiene en la construcción visual del film. La paleta cromática y la iluminación colaboran en la articulación de los planos: los espacios asociados a la violencia institucional y al control se codifican mediante tonos fríos y atmósferas opresivas, mientras que la dimensión fantástica tiende a intensificar la calidez lumínica o el contraste para marcar la experiencia de tránsito, revelación o prueba. Sin convertir la colorimetría en una “fórmula”, el film utiliza estos recursos como marcadores semánticos del pasaje entre registros de experiencia.

En la propuesta estética de del Toro, los monstruos se caracterizan por una ambivalencia: no son únicamente amenazas, sino figuras-límite que permiten pensar la ética y la violencia. La monstruosidad, en este sentido, no se define por la apariencia, sino por su función: puede encarnar la crueldad institucional, la deshumanización y el abuso, o bien actuar como espejo de vulnerabilidades humanas. El director refuerza esta lógica mediante decisiones de diseño material —maquillaje, prótesis, trajes, efectos plásticos y combinaciones con efectos digitales— que intensifican la presencia física de las criaturas y las vuelven verosímiles en el plano sensible del espectador. Esta materialidad no es un detalle técnico aislado: contribuye a que el monstruo se perciba como “real” dentro del universo ficcional, lo que fortalece su potencia simbólica.

Un ejemplo clave es el Hombre Pálido, figura que condensa un tipo específico de terror: el de un poder que se alimenta de los indefensos y se sostiene en un régimen de prohibición y castigo. La escena del banquete y los indicios visuales de violencia sobre niños no solo producen horror, sino que organizan una alegoría de la depredación institucional. En este punto, es pertinente la referencia a tradiciones pictóricas de lo siniestro —incluida la imagería asociable a Goya—, no como “influencia” superficial, sino como repertorio estético que nutre una iconografía de la crueldad y la desmesura, coherente con el universo de la película.

Desde esta perspectiva, la violencia histórica no aparece únicamente como trasfondo: se integra al sistema de signos del film. Vidal constituye un caso paradigmático de monstruosidad humana: su poder deriva de una estructura autoritaria concreta y su violencia no se presenta como anomalía individual, sino como expresión de un orden social disciplinario. Así, el terror no depende de lo sobrenatural: emerge del ejercicio real y cotidiano de la violencia, del control del tiempo, de la obsesión por la autoridad y de la lógica de la eliminación del otro. El film, por tanto, desplaza el centro del miedo: el monstruo decisivo puede ser humano.

Este modo de representar el horror puede comprenderse como una forma de elaboración simbólica de la experiencia traumática. En lugar de plantear que el arte

“cura” en un sentido directo, el análisis permite observar cómo la narración organiza el acontecimiento mediante imágenes, personajes y situaciones que introducen una distancia respecto de la experiencia de violencia. En *El laberinto del fauno*, esta elaboración ocurre mediante una parábola visual: el cuento de hadas oscuro funciona como matriz narrativa que simplifica sin banalizar, permitiendo figurar un conflicto histórico complejo a través de una estructura de pruebas, prohibiciones, desobediencias y castigos. En del Toro, esta elaboración ocurre mediante una parábola visual: el cuento de hadas oscuro funciona como matriz narrativa que simplifica sin banalizar, permitiendo figurar un conflicto histórico complejo a través de una estructura de pruebas, prohibiciones, desobediencias y castigos.

Finalmente, el film sugiere que la infancia opera como un punto de acceso privilegiado a esa dimensión fantástica: no porque “los niños crean más”, sino porque el relato construye la mirada infantil como un régimen de percepción que resiste la normalización de la violencia. La naturaleza y ciertos espacios (árbol, laberinto, umbrales) aparecen como territorios de refugio y tránsito, oponiéndose a la clausura autoritaria del mundo social. La imagen final de la flor que reaparece restituye esta lógica: no como cierre ingenuo, sino como signo de persistencia y continuidad de lo vital tras la devastación.

En síntesis, la negación poética de la realidad en del Toro no consiste en negar lo real, sino en desplazar su representación hacia figuras fantásticas que condensan el miedo, la violencia y la opresión en imágenes legibles. Su cine canaliza terrores históricos mediante terrores ficticios para producir una experiencia estética que mantiene el conflicto abierto, convierte el horror en pensamiento y transforma lo monstruoso en un lenguaje visual crítico.

4.4. Comparativa conceptual de los cineastas

La comparación entre Alejandro Jodorowsky y Guillermo del Toro permite identificar dos modos diferenciados —aunque convergentes— de articular el realismo mágico y la negación poética de la realidad dentro del lenguaje cinematográfico. Ambos cineastas

desarrollan su obra en contextos culturales latinoamericanos y presentan una marcada presencia de lo fantástico en sus respectivas filmografías; sin embargo, sus estrategias narrativas, estéticas y simbólicas responden a tradiciones, objetivos y contextos de producción distintos.

En términos generales, Jodorowsky construye universos narrativos fuertemente determinados por una lógica simbólica propia, mientras que del Toro integra lo fantástico dentro de un marco histórico reconocible, utilizando la fantasía como mediación de conflictos reales. Esta diferencia marca el eje central de la comparación: en Jodorowsky, la realidad es desplazada hacia un espacio alegórico; en del Toro, la realidad histórica permanece como anclaje del relato.

Desde el punto de vista narrativo, Jodorowsky trabaja con estructuras abiertas, no realistas, donde el tiempo es circular, los espacios son abstractos y los personajes funcionan como figuras arquetípicas más que como sujetos psicológicos. *El Topo* (1970), no busca verosimilitud histórica ni emocional, sino que propone un recorrido iniciático en el que cada acontecimiento cumple una función simbólica dentro de una red simbólica abierta a múltiples interpretaciones. La violencia, el erotismo y la crueldad no se explican ni se justifican: se integran al recorrido iniciático como elementos que participan en la transformación del protagonista. En este sentido, el film no pretende empatía inmediata, sino confrontación.

Del Toro, en cambio, construye relatos apoyados en estructuras clásicas del cuento de hadas y del cine de género, con personajes emocionalmente legibles. En *El laberinto del fauno* (2006), la fantasía no anula el mundo histórico, sino que lo acompaña, lo tensiona y lo resignifica. Ofelia es una figura infantil que permite al espectador acceder al relato desde la empatía y la identificación, mientras que los monstruos funcionan como condensaciones simbólicas de fuerzas sociales concretas —el autoritarismo, la violencia institucional, la represión—.

Esta diferencia se manifiesta también en la concepción de los personajes. En Jodorowsky, los personajes no evolucionan psicológicamente de forma progresiva:

mutan. El Topo abandona, mata, traiciona, renace y vuelve a la violencia en un movimiento circular que no propone redención definitiva. En del Toro, por el contrario, los personajes —humanos y monstruosos— están dotados de una interioridad reconocible, lo que permite que el conflicto moral se despliegue a través de emociones como el miedo, la desobediencia, la compasión o el sacrificio.

En cuanto al uso de lo simbólico, ambos cineastas recurren a repertorios culturales amplios, pero con lógicas diferentes. Jodorowsky articula símbolos provenientes de la religión, el tarot, el surrealismo y la mística oriental dentro de una iconografía densa, que no se explica y exige una lectura activa del espectador. El símbolo no traduce un significado unívoco, sino que opera como detonante interpretativo. En del Toro, en cambio, los símbolos están más claramente integrados a la narrativa: el laberinto, el reloj, la mandrágora o el Hombre Pálido cumplen funciones narrativas precisas dentro del conflicto central.

Asimismo, la relación entre lo cotidiano y lo extraordinario se construye de manera diferente en ambos cineastas. En *El Topo*, los acontecimientos extraordinarios, los rituales y las transformaciones se integran a una lógica simbólica que no requiere una explicación realista de los acontecimientos. En *El laberinto del fauno*, en cambio, la fantasía se articula con un contexto histórico explícito mediante umbrales, objetos, pruebas y espacios que conectan el mundo cotidiano de Ofelia con el universo fantástico. Esta diferencia permite observar dos mecanismos de construcción de lo extraordinario: uno basado principalmente en la ritualidad y la transformación simbólica, y otro en la coexistencia de planos narrativos vinculados a una experiencia histórica. Las diferencias también se explican por los contextos de producción. Jodorowsky desarrolla su obra en los márgenes de la industria, dentro de un cine experimental y de culto que asume la provocación como estrategia estética. Del Toro, en cambio, trabaja dentro del sistema industrial, apropiándose de los códigos del cine de género para introducir en ellos una crítica política y ética. Su inserción en circuitos industriales y de producción de mayor escala no elimina la presencia de recursos simbólicos ni la construcción de una

mirada crítica dentro de sus obras. En síntesis, mientras Jodorowsky propone una negación poética de la realidad mediante la alegoría radical, del Toro canaliza los terrores históricos a través de universos fantásticos narrativamente accesibles. Ambos comparten la convicción de que lo fantástico no evade la realidad, sino que la revela desde otras formas de percepción. La diferencia reside en el modo: uno desplaza la realidad hacia una construcción predominantemente alegórica y simbólica; el otro la confronta mediante una articulación entre mito, fantasía y contexto histórico. Esta comparación permite comprender que la negación poética de la realidad no constituye una estrategia homogénea, sino un campo de operaciones diversas que, desde lenguajes distintos, buscan hacer visible aquello que la representación directa no logra contener.

4.5. Una nueva cotidianidad que se adorna de formas extraordinarias

El recorrido analítico desarrollado en esta investigación permite afirmar que tanto Guillermo del Toro como Alejandro Jodorowsky construyen universos cinematográficos en los que la fantasía no opera como evasión de la realidad, sino como un dispositivo de mediación simbólica. A través de estrategias visuales, narrativas y simbólicas diferenciadas, ambos cineastas elaboran formas de representación que transforman lo cotidiano sin negarlo de manera literal, sino reconfigurándolo poéticamente.

En el caso de Alejandro Jodorowsky, su filmografía se articula mediante una red simbólica abierta a múltiples interpretaciones, en la que los acontecimientos no remiten necesariamente a una realidad histórica concreta, sino que pueden vincularse con procesos interiores de transformación. Sus películas no buscan reproducir el mundo tal como es, sino desplazarlo hacia un plano alegórico, donde la violencia, el deseo, la pérdida o la muerte adquieren una función ritual y simbólica. La ausencia de explicaciones racionales, la fragmentación temporal y la reiteración de motivos visuales configuran un lenguaje que exige del espectador una participación interpretativa activa. Guillermo del Toro, por su parte, sitúa lo fantástico dentro de contextos históricos y

sociales reconocibles, utilizando la fantasía como una vía de acceso emocional y ética a realidades traumáticas. Sus criaturas, espacios y relatos operan como metáforas visuales que permiten procesar experiencias ligadas a la guerra, el autoritarismo y la violencia institucional. En este sentido, lo extraordinario no sustituye lo real, sino que lo hace legible desde una perspectiva sensible, especialmente a través de la mirada infantil.

En ambos casos, los elementos extraordinarios se articulan con situaciones, espacios y conflictos reconocibles dentro de cada universo cinematográfico, aunque mediante procedimientos diferentes. En *El Topo*, esta articulación se construye principalmente a través de la ritualidad, la alegoría, la transformación corporal y la ruptura de la progresión narrativa convencional. En *El laberinto del fauno*, en cambio, lo fantástico se vincula con un contexto histórico explícito mediante objetos, umbrales, criaturas y pruebas que permiten relacionar la experiencia de Ofelia con la violencia del mundo que la rodea. En ambos casos, lo extraordinario amplía las posibilidades de representación del conflicto sin sustituirlo.

La noción de *negación poética de la realidad*, propuesta en esta tesis, no debe entenderse como una anulación de los hechos ni como un simple alivio emocional, sino como una operación estética y simbólica mediante la cual la realidad es reinterpretada. A través de procedimientos propios del lenguaje cinematográfico —metáfora visual, construcción simbólica, ruptura de la progresión temporal convencional, figuración monstruosa— los cineastas analizados transforman experiencias hostiles en relatos capaces de ser pensados, sentidos y compartidos. En este marco, el cine se configura como una herramienta cultural que no solo representa el mundo, sino que también propone formas alternativas de interpretarlo. La experiencia cinematográfica puede generar espacios de identificación y reflexión en los que el espectador establece relaciones entre las imágenes observadas y los conflictos sociales, históricos o emocionales representados. En este sentido, la dimensión simbólica de las obras amplía

las posibilidades de aproximación a experiencias que no se agotan en una representación exclusivamente literal.

En definitiva, la obra de Guillermo del Toro y Alejandro Jodorowsky permite observar cómo el realismo mágico, al trasladarse al lenguaje audiovisual, posibilita la construcción de una realidad otra: una realidad que no niega el dolor ni la violencia, pero que los inscribe en tramas simbólicas capaces de ampliar la percepción y la sensibilidad del espectador. Esta capacidad de transformar lo cotidiano mediante lo extraordinario constituye el núcleo del aporte conceptual de la presente investigación al campo del diseño audiovisual.

Conclusiones

La presente investigación tuvo como objetivo principal analizar los elementos asociados al realismo mágico presentes en los filmes *El laberinto del fauno* (2006), de Guillermo del Toro, y *El Topo* (1970), de Alejandro Jodorowsky, con el fin de comprender cómo los recursos visuales, narrativos y simbólicos contribuyen a la representación y reinterpretación de realidades críticas.

Para ello, el trabajo se estructuró en una primera instancia teórica destinada a reconstruir el surgimiento del realismo mágico, desde sus antecedentes en el ámbito pictórico europeo hasta su consolidación en la literatura latinoamericana, donde adquirió rasgos propios vinculados a contextos históricos, sociales y culturales específicos. Este recorrido permitió delimitar conceptualmente el realismo mágico frente a otras corrientes afines, como el surrealismo o la fantasía, e identificar procedimientos recurrentes vinculados a la incorporación de elementos extraordinarios en contextos reconocibles, la construcción simbólica y la representación crítica de determinadas experiencias sociales e históricas.

En un segundo momento, se abordó el estudio de los cineastas seleccionados, atendiendo a sus trayectorias, influencias y lenguajes visuales. Si bien ambos comparten un origen latinoamericano y una inclinación temprana hacia lo fantástico, sus modos de representación difieren sustancialmente. Jodorowsky construye universos narrativos fuertemente determinados por una lógica simbólica, atravesados por la poesía visual, el esoterismo y la ritualidad; mientras que del Toro inserta lo fantástico en contextos históricos reconocibles, utilizando el terror y la fantasía como dispositivos metafóricos para abordar conflictos sociales y políticos.

El tercer capítulo permitió profundizar en el análisis comparado de ambos filmes a partir de escenas seleccionadas, atendiendo a variables como la iluminación, la colorimetría, la construcción de personajes, los objetos simbólicos y la organización temporal. El análisis permitió identificar diferentes mecanismos de articulación entre lo cotidiano y lo extraordinario: en *El Topo*, mediante la ritualidad, la alegoría y la transformación

simbólica; y en *El laberinto del fauno*, mediante la coexistencia de un contexto histórico explícito con elementos fantásticos vinculados a umbrales, objetos, criaturas y pruebas. A partir de estos hallazgos, se desarrolló la noción de *negación poética de la realidad*, entendida no como una evasión ni una anulación de lo real, sino como una operación estética y simbólica que permite resignificar experiencias traumáticas. En *El Laberinto del Fauno*, esta operación se manifiesta a través de la mirada infantil y la construcción de criaturas fantásticas que contrastan con la violencia del contexto bélico, mientras que en *El Topo* se articula mediante una narrativa alegórica y ritual que desplaza la experiencia de la violencia hacia una construcción simbólica vinculada con la transformación del protagonista.

Los resultados del análisis permitieron identificar que recursos como la iluminación, la colorimetría, el uso de objetos con carga simbólica, la construcción de personajes, la organización temporal y la configuración de espacios participan activamente en la construcción de sentido en ambos filmes. Asimismo, el análisis permitió reconocer diferencias en las estrategias empleadas por cada cineasta: mientras Jodorowsky privilegia la ritualidad, la alegoría y la condensación simbólica, del Toro articula lo fantástico con un contexto histórico y con conflictos vinculados a la violencia y al autoritarismo. Además, se observó que las diferencias estilísticas entre ambos cineastas responden a sus contextos socioculturales, formaciones artísticas y posicionamientos frente a la industria cinematográfica.

Desde una perspectiva disciplinar, esta investigación aporta al campo del diseño audiovisual al establecer un vínculo entre el realismo mágico y el análisis del lenguaje visual, permitiendo observar cómo los recursos propios del diseño —forma, color, composición, simbolización— participan activamente en la construcción de sentido. En este marco, el cine se presenta como una herramienta capaz de visibilizar, reinterpretar y problematizar realidades complejas, ofreciendo al espectador dispositivos sensibles para su comprensión.

Los resultados obtenidos son consistentes con las hipótesis de trabajo planteadas, al permitir identificar que los elementos asociados al realismo mágico cumplen funciones diferentes en cada uno de los filmes analizados. En *El laberinto del fauno*, lo fantástico se articula con un contexto histórico reconocible y contribuye a representar simbólicamente experiencias vinculadas con la violencia, el autoritarismo y la desobediencia. En *El Topo*, los elementos simbólicos y extraordinarios se construyen principalmente mediante la ritualidad, la alegoría y la transformación del protagonista. La comparación permitió reconocer que, aunque ambos cineastas integran lo extraordinario en sus universos narrativos, sus estrategias de representación difieren en función de sus respectivas construcciones estéticas y discursivas.

Como proyección futura, se sugiere ampliar el estudio del realismo mágico en el campo audiovisual mediante el análisis de otros cineastas y contextos culturales, así como profundizar en el estudio de recursos específicos del lenguaje visual —como la construcción cromática, los objetos simbólicos, la configuración espacial y la representación de lo monstruoso— en relación con procesos históricos y sociales concretos. Asimismo, la filmografía de Alejandro Jodorowsky ofrece posibilidades para desarrollar investigaciones centradas específicamente en la ritualidad, la alegoría y las estructuras simbólicas recurrentes de su obra.

Finalmente, esta investigación permite reflexionar sobre el potencial del cine como espacio de construcción y mediación simbólica frente a experiencias históricas y sociales complejas. El análisis de las obras estudiadas muestra que, sin negar la realidad de la que parten, los recursos fantásticos, simbólicos y visuales permiten reorganizar su representación desde otras perspectivas. En este sentido, el realismo mágico trasladado al lenguaje audiovisual permite construir representaciones de lo cotidiano atravesadas por elementos extraordinarios, ampliando las posibilidades de interpretación de experiencias históricas y sociales complejas desde el campo del diseño audiovisual.

Lista de Referencias Bibliográficas

LIBROS

- Almodóvar, P., & Strauss, F. (2001). Conversaciones con Pedro Almodóvar. Ediciones Akal.
- Benjamin, W. (2003). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Ítaca.
- Bozal, V. (2015). Goya. Antonio Machado Libros.
- Breton, A. (1924). Primer manifiesto surrealista. Labor.
- Breton, A. (2001). Manifiestos del surrealismo. Editorial Argonauta.
- Caballero, J. (1989). Botero: La corrida. Lerner & Lerner Editores.
- Carpentier, A. (1949). El reino de este mundo. Universidad de Puerto Rico.
- Carpentier, A. (1987). Lo barroco y lo real maravilloso. Plaza y Janés.
- Castro, S., & Mendieta, E. (1998). Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate). Miguel Ángel Porrúa.
- Cirlot, E. (2006). Diccionario de símbolos. Siruela.
- Cohen, J. J. (1996). Monster theory: Reading culture. University of Minnesota Press.
- Cortázar, J. (2000). Ceremonias. Alfaguara.
- Díaz, I. (1999). El realismo mágico. Romanistischer Verlag.
- Fer, B., Batchelor, D., & Wood, P. (1999). Realismo, racionalismo y surrealismo. Ediciones Akal.
- Greimas, A. J. (1976). Ensayos de semiótica poética. Planeta.
- Gutiérrez, G. (1991). Realismo mágico, cosmos latinoamericano: teoría y práctica. Librería-Editorial América Latina.
- Jodorowsky, A. (2007). Psicomagia. Siruela.
- Langowski, G. (1982). El surrealismo en la ficción hispanoamericana. Gredos.
- Manjarrez, C., & Modotti, T. (1999). Tina Modotti y el muralismo mexicano. UNAM.
- Mariño, A. (2009). Entre lo posible y lo imposible: el relato fantástico. Asociación Cultural Xatafi.
- Menton, S. (1998). Historia verdadera del realismo mágico. Fondo de Cultura Económica.
- Moldes, D. (2012). Alejandro Jodorowsky. Cátedra.
- Méjean, J. (2007). Pedro Almodóvar. Ediciones Robinbook.

- Pato, S. (2019). Breve historia de la fantasía. Nowtilus.
- Peirce, C. S. (1974). La ciencia de la semiótica. Nueva Visión.
- Roas, D. (2001). Teorías de lo fantástico. Arco.
- Saer, J. J. (1997). *El concepto de ficción*. Ariel.
- Schickel, R. (2005). Woody Allen por sí mismo. Ediciones Robinbook.
- Segovia, S. (2015). El murmullo de las abejas. Lumen.
- Verón, E. (2001). El cuerpo de las imágenes. Editorial Norma.

ARTÍCULOS Y PUBLICACIONES ACADÉMICAS

- Abate, S. (1997). A medio siglo del realismo mágico: balance y perspectivas. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 26(1), 145–160. <https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI9797120145A>
- Alegría, F. (1960). Alejo Carpentier. Realismo mágico. *Humanitas: Anuario del Centro de Estudios Humanísticos*, 1(1), 346–372.
- Amezcu, M. (2004). Frida Kahlo o la estética del padecimiento. *Index de Enfermería*, 13(46), 64–68. <http://hdl.handle.net/10481/50779>
- Arenas, N. (1997). Globalización e identidad latinoamericana. *Nueva Sociedad*, (147), 120–131. <https://nuso.org/articulo/globalizacion-e-identidad-latinoamericana/>
- Bautista, G. (1991). El realismo mágico: historiografía y características. *Verba Hispanica*, 1(1), 19–25. <https://doi.org/10.4312/vh.1.1.19-25>
- Becerra, J. (2006). Realismo mágico. Historia e intrahistoria en el cine iberoamericano. *Trocadero. Revista del Departamento de Historia Moderna, Contemporánea, de América y del Arte*, (18), 113–126.
- Brescia, P. (2017). Gabriel García Márquez y el cine: un matrimonio mal avenido. *La Colmena*, (12), 17–22. <https://lacolmena.uaemex.mx/article/view/6888/5491>
- Cantero, M., & Doherty, H. (2009). Ofelia en El laberinto del fauno (o cómo las ideologías crearon monstruos). *Historia & Cinema*, (25), 47–60.
- Carrasco Calvi, A. S. (2015). Lenguaje y contracultura: una mirada al cine de culto. *Letras*, (2), 57–61.
- Castro, R., & Barroso, J. (1980). Review of “Realismo mágico” y “Lo real maravilloso” en “El reino de este mundo” y “El siglo de las luces”. *Hispanic Review*, 48(1), 141–143. <https://doi.org/10.2307/472504>
- Deppner, C. (2011). La fotografía como metáfora de la memoria: “La buena letra” de Rafael Chirbes en el contexto del concepto histórico de Walter Benjamin. *Iberoamericana*, 11(42). <http://www.jstor.org/stable/41677377>

- Durán, M. (2005). Fotografía y cine: imágenes y memoria urbana. Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas, 1(2). <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/view/6427/5108>
- Escalas Ruiz, M. I. (2019). El valor metafórico del fairy tale posmoderno: personajes infantiles y fantasmas del pasado en el cine fantástico contemporáneo de habla hispana (a propósito de G. Del Toro y J. A. Bayona). Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico, 7(2), 179–204. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.576>
- González, M. (2020). Construcción de la ficción audiovisual a partir de la evocación de la nostalgia como recurso en favor del disfrute audiovisual. Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación, (148). <https://doi.org/10.18682/cdc.vi148.5497>
- Ianni, O. (1986). El realismo mágico. Boletín de Estudios Latinoamericanos y del Caribe, (40), 5–14. <http://www.jstor.org/stable/25675290>
- Jodorowsky, A., & Neustadt, R. (1996). Las prerrogativas de la imaginación: Una conversación con Alejandro Jodorowsky. Confluencia, 11(2), 203–212. <http://www.jstor.org/stable/27922375>
- Labrador, J. (2011). La maldad genera cuentos de hadas: Análisis de la película de Guillermo del Toro El laberinto del fauno. Arbor, 187(748), 421–428. <https://doi.org/10.3989/arbor.2011.748n2020>
- Larraín, J. (1994). La identidad latinoamericana: teoría e historia. Estudios Públicos, (55).
- Llarena, A. (1996). Claves para una discusión: el “realismo mágico” y “lo real maravilloso americano”. Inti, 43/44, 21–44. <http://www.jstor.org/stable/23285797>
- Los Angeles Times. (2019). Jodorowsky explica declaraciones sobre abusos tras cancelarse su exposición. Los Angeles Times.
- Mandolessi, S., & Poppe, E. (2011). Dos estéticas de lo sobrenatural: lo siniestro en El espinazo del diablo y lo abyecto en El laberinto del fauno de Guillermo del Toro. Confluencia, 27(1), 16–32.
- Mego, A. (2012). Anatomía de un filme de culto. Ventana Indiscreta, (008), 4–9.
- Mena, I. (1975). Hacia una formulación teórica del realismo mágico. Bulletin Hispanique, 77(3), 395–407.
- Oviedo Pérez de Tudela, R. (1999). Huellas de vanguardia: Realismo mágico/literatura fantástica. Esbozo de una relación. Anales de Literatura Hispanoamericana, 28(1), 323–334. <https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI9999120323A>
- Palaversich, D. (2000). Rebeldes sin causa. Realismo mágico vs. realismo virtual. Hispamérica, 29(86), 55–70. <http://www.jstor.org/stable/20540222>
- Patarroyo Rengifo, S. (2013). El realismo mágico: una lectura “otra”. Pucará, (25), 171–182. <https://publicaciones.ucuenca.edu.ec/ojs/index.php/pucara/article/view/2561>

- Poisa, M. (2016). ¿Qué es un fantasma? Trauma pasado y fantasía en el cine contemporáneo sobre la Guerra Civil española: El cine de Guillermo del Toro. *Hispania*, 99(1), 128–136. <https://doi.org/10.1353/hpn.2016.0015>
- Posada, I. (2014). García Márquez: poeta de la imaginación. *Escritos*, 22(49), 431–455. http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0120-126320140002000008&lang=es
- Rings, G. (2006). En busca de nuevas formas barrocas: el cine español y latinoamericano contemporáneo. *Iberoamericana*, 6(21), 191–209. <https://doi.org/10.18441/ibam.6.2006.21.191-209>
- Rodero, J. (2015). ¿Un cuento de hadas subversivo o conservador? Monstruos, autoridad e insumisión en *El laberinto del fauno* de Guillermo del Toro. *Brumal: Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, 3(2), 35–54.
- Rodríguez, L. (2006). Consideraciones teóricas: el realismo mágico y la ciencia ficción. *Hybrido: Arte y Literatura*, 8(8), 39–43.
- Rodríguez, R. (2012). Magia e imperio. Nomos y retórica en el realismo mágico. *Acta Literaria*, (45), 81–100. https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-684820120002000006&lang=es
- Schollhammer, K. (2004). Las imágenes del realismo mágico. *Gragoatá*, 9(16). <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33342>
- Schumacher, C. (2012). Especies naturales, leyes causales y conceptos mágicos: una aproximación a lo real maravilloso americano. *Areté, Revista de Filosofía*, 24(1), 153–177. http://www.scielo.org.pe/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1016-913X20120001000006&lang=es
- Shórokhova, A. (2019). La magia de lo real: Realismo mágico en la pintura postexpresionista según Franz Roh. *La Albolafia: Revista de Humanidades y Cultura*, 18, 254–265.
- Sloane, P. (2023). One of us: Corpo-reality and the disabled body in the films of Alejandro Jodorowsky. En I. ReFocus (Ed.), *ReFocus: The films of Alejandro Jodorowsky* (pp. 40–56). Edinburgh University Press. <https://doi.org/10.1515/9781399505963-004>
- Todorov, T. (1970). *Introduction à la littérature fantastique*. Éditions du Seuil.
- Valbuena, Á. (1969). Una cala en el realismo mágico. *Cuadernos Americanos*, (5).
- Villanueva, E., & Flores, M. (2013). Trazos para el mándala en el discurso fílmico de Jodorowsky. *Guavira Letras*, (16), 105–122.
- Volek, E. (1990). Realismo mágico entre la modernidad y la postmodernidad: hacia una remodelización cultural y discursiva de la nueva narrativa hispanoamericana. *Inti*, (31), 3–20. <http://www.jstor.org/stable/23285523>

Álvarez Pitaluga, A. (2020). Realismo mágico y real maravilloso: modelos interpretativos para la historia cultural de América Latina. *Revista de Historia*, 81, 11–37. <http://hdl.handle.net/11056/20229>

CAPÍTULOS / OBRAS EN LIBRO

Ceballos, R. (2014). Frida Kahlo: Identidad incorporada. En Frida Kahlo 'revisitada': Estrategias transmediales, transculturales, transpicturales (pp. 115–126).

Fernández, T. (2016). El laberinto del fauno. Las pruebas mágicas de Ofelia. En *Las fábulas mecánicas*: Guillermo del Toro. Calamar Ediciones.

Lera, C. (2009). 25 aniversario del Centre d'Investigacions Film-Història (1983–2008). En *Historia & Cinema: 25 aniversario del Centre d'Investigacions Film-Història* (pp. 15–24).

Von der Walde, E. (1998). Realismo mágico y poscolonialismo: construcciones del otro desde la otredad. En S. Castro-Gómez & E. Mendieta (Eds.), *Teorías sin disciplina* (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate). Miguel Ángel Porrúa.

TESIS Y TRABAJOS ACADÉMICOS

Alvarado Ayoví, A. E. (2019). Realismo mágico vs. verosimilitud: Análisis del cuento Un señor muy viejo con unas alas enormes de Gabriel García Márquez y su adaptación cinematográfica [Proyecto teórico de investigación, Universidad de las Artes]. <https://dspace.uartes.edu.ec/bitstream/123456789/351/1/TEXT0%20CORREGIDO.pdf>

Burbano Hinojosa, D. N. (2011). El sufrimiento como un ideal de liberación en el cine periférico: Un acercamiento al origen de la idea de ser latinoamericano [Disertación de grado, Pontificia Universidad Católica del Ecuador]. <http://repositorio.puce.edu.ec/bitstream/handle/22000/8192/T-PUCE-5639.pdf>

Carrillo, C. (2010). Creaciones de fantasía como válvulas de escape al mundo de hoy: El arte de los mundos fantásticos como respuesta a la influencia de la globalización en el hombre contemporáneo [Tesis de licenciatura en Artes Visuales, Universidad de Cuenca]. <http://dspace.ucuenca.edu.ec/bitstream/123456789/19970/1/tesis.pdf.pdf>

Crespo, A. (2021). La estética del realismo maravilloso americano en la puesta en escena del medimetraje Marfova [Tesis de licenciatura en Cine y Audiovisuales, Universidad de Cuenca]. <http://dspace.ucuenca.edu.ec/bitstream/123456789/36404/1/Trabajo-de-Titulacion.pdf>

Figuerola, J. (2007). Realismo mágico, vallenato y violencia política en el Caribe colombiano [Tesis doctoral, Georgetown University]. <https://repository.library.georgetown.edu/bitstream/handle/10822/553237/figueroaajose.pdf>

Fritz Suárez, J. (2010). El desierto del Topo: Inferencia retórica de los símbolos [Tesis, Universidad de Valparaíso, Escuela de Cine]. <http://repositoriobibliotecas.uv.cl/handle/uvsc/9845>

- García Jiménez, K. J., Mayorga Saraza, J. P., & Mejía Charry, L. L. (2014). La construcción de la identidad social a través de la narrativa cinematográfica [Tesis, Fundación Universitaria Los Libertadores]. <https://repository.libertadores.edu.co/items/9f92d82f-9667-4577-b64c-21350e893630>
- González Ruiz, N. J. (2006). Colombia en la pintura de Fernando Botero: El realismo mágico en el imaginario boteriano [Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Cataluña]. <https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/6086/01Ngr01de01.pdf>
- Hafter, L. (2012). La presencia del cine en las literaturas hispánicas de comienzos del siglo XX: Tres escritores pioneros: Ramón Gómez de la Serna, Francisco Ayala y Horacio Quiroga [Tesis doctoral, Universidad Nacional de La Plata]. http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/30877/Documento_completo_.pdf
- Hernández, C. (2011). Media Luna: Escritura de un guion cinematográfico argumental para largometraje basado en una historia de la vida real, con rasgos de realismo mágico [Trabajo de grado, Universidad Católica Andrés Bello]. <http://biblioteca2.ucab.edu.ve/anexos/biblioteca/marc/texto/AAS2460.pdf>
- Llarena, A. (1997). Un balance crítico: La polémica del realismo mágico y lo real maravilloso americano (1955–1993). Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. <https://accedacris.ulpgc.es/bitstream/10553/59479/1/24231-Texto%20del%20art%C3%ADculo-24250-1-10-20110607.PDF>
- Mancilla, R. (2015). El cine Pánico de Alejandro Jodorowsky (1969–1989): Una estética de la catástrofe [Trabajo académico, Universidad de Chile]. <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/130767>
- Martínez, N. E. (2022). Entre la verdad insólita y la psicología social: La disociación como mecanismo de defensa en el realismo mágico colombiano en Crónica de una muerte anunciada (1981), de Gabriel García Márquez [Máster en Estudios Avanzados en Literatura Española e Hispanoamericana].
- Monroy, N. (2008). Literatura y cine de ciencia ficción: Perspectivas teóricas [Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona]. <https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/4892/nnm1de1.pdf>
- Nigri, A. (2019). América Latina, cine y construcción de identidad. En Actas de las VI Jornadas Internacionales y IX Jornadas Nacionales de Historia, Arte y Política (pp. 639–657). Universidad Nacional de La Plata. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/121638>
- Pineda, J., & Andrade, C. (2019). Representación de la fantasía de los niños como propuesta pictórica en el realismo mágico [Tesis de grado, Universidad Nacional de Loja]. <https://dspace.unl.edu.ec/jspui/bitstream/123456789/21734/1/JUDITH%20NOE%20PINEDA%20CRUZ.pdf>
- Potayo, P. (2015). El cine de Almodóvar: Una poética de lo trans [Trabajo académico, Universidad Internacional de Andalucía]. <https://core.ac.uk/download/pdf/223061902.pdf>

- Ramírez, M. (s. f.). La identidad latinoamericana y el realismo mágico [Trabajo de grado, Universidad Pontificia Comillas].
<https://repositorio.comillas.edu/rest/bitstreams/102953/retrieve>
- Rivero-Navarro, S. (2016). Alejandro Jodorowsky: Cine y estados de consciencia alterados [Presentación de congreso]. South East Coastal Conference on Languages & Literatures, Georgia Southern University.
<https://digitalcommons.georgiasouthern.edu/seccll/2016/2016/90/>
- Rodríguez, P. (2021). Sociedad y literatura en el aula de ELE: El realismo mágico como resultado de la sociedad hispanoamericana del siglo XX [Tesis de maestría, Universidad de Cantabria].
<https://repositorio.unican.es/xmlui/bitstream/handle/10902/23796/TFM.PRC.pdf>
- Ruiz, C. (2023). La monstruosidad como discurso ideológico en El laberinto del fauno y La forma del agua de Guillermo del Toro.
- Villanueva, E. (2015). El macroacto discursivo-psicomágico de Alejandro Jodorowsky: “El Topo” como mándala filmográfica [Tesis doctoral, Universidad Autónoma de León].
https://www.academia.edu/84026793/El_macroacto_discursivo_psicom%C3%A1gico_de_Alejandro_Jodorowsky_El_topo_como_mandala_filmogr%C3%A1fica
- Villate, C. (2000). Realismo mágico latinoamericano: Aproximaciones a su influencia en el periodismo de Héctor Rojas Herazo y Gabriel García Márquez [Trabajo de grado, Pontificia Universidad Javeriana].
<https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/6395/tesis42.pdf>
- Vázquez, J. (2006). Dos miradas para María: El cine y la literatura [Tesis de grado, Universidad Nacional Autónoma de México].
<http://132.248.9.195/pd2006/0603247/0603247.pdf>
- Vélez Salazar, G. (2004). La fotografía como herramienta del pensamiento mágico [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid].
<https://eprints.ucm.es/id/eprint/5461/1/T27547.pdf>

PÁGINAS WEB

- Amorós i Navarro, J. M. (2019, 14 de julio). Cine trascendental: “Everything is Illuminated”, de Liev Schreiber: La memoria como legado. Cine y Literatura.
<https://www.cineyliteratura.cl/cine-trascendental-everything-is-illuminated-de-liev-schreiber-la-memoria-como-legado/>
- Fernández, T., & Tamaro, E. (2004). Biografía de Alejo Carpentier. Biografías y Vidas.
<https://www.biografiasyvidas.com/biografia/c/carpentier.htm>
- Fernández, T., & Tamaro, E. (2004). Biografía de Arturo Uslar Pietri. Biografías y Vidas.
<https://www.biografiasyvidas.com/biografia/u/uslar.htm>
- Fernández, T., & Tamaro, E. (2004). Biografía de Miguel Ángel Asturias. Biografías y Vidas.
<https://www.biografiasyvidas.com/biografia/a/asturias.htm>
- Fernández, T., & Tamaro, E. (2004). Biografía de Woody Allen. Biografías y Vidas.
<https://www.biografiasyvidas.com/biografia/a/allen.htm>

Fernández, T., & Tamaro, E. (2004). Gabriel García Márquez. Biografía. Biografías y Vidas. https://www.biografiasyvidas.com/reportaje/garcia_marquez/

González, C. (2024). 5 cosas que probablemente no sabías sobre Guillermo del Toro. AS USA. <https://us.as.com/tikitakas/5-cosas-que-probablemente-no-sabias-sobre-guillermo-del-toro-n/>

Hidalgo, C. (2018). Realismo mágico: cuando la realidad supera la ficción. FILMIN. <https://www.filmin.es/blog/realismo-magico-cuando-la-realidad-supera-la-ficcion>

Lukavská, E. (1991). ¿Lo real mágico o el realismo maravilloso? *Études romanes de Brno*, 21(1), 67–77. https://digilib.phil.muni.cz/_flysystem/fedora/pdf/113637.pdf

Moya, F. (2013). La Ciudad de los Espejos: Revista sobre realismo mágico. La Ciudad de los Espejos.

Palacios, B. (s. f.). Realismo mágico.

Roh, F. (1927). Realismo mágico. Revista de Occidente.

VIDEOS / YOUTUBE

Espacio de libros. (2013). Entrevista a Alejandro Jodorowsky [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=rH5i8ILPKBQ>

Filmadores. (2021). Guillermo del Toro: Clase magistral inolvidable MX [Archivo de video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=ZaP39jmA5ZQ>

Fontaine, A. (2021). ¿Qué es un monstruo para Guillermo del Toro? Análisis del significado de los monstruos explicado [Archivo de video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=HnK0pa0-aSE>

Portalmix. (2006). Laberinto del fauno foro [Archivo de video]. <http://www.portalmix.com/cine/laberintodelfauno/foro.shtml>

PELÍCULAS DEL CORPUS

Del Toro, G. (Director). (2006). El laberinto del fauno [Película]. Warner Bros. Pictures.

Jodorowsky, A. (Director). (1970). El Topo [Película]. Producción independiente.

Bibliografía

LIBROS

- Almodóvar, P., & Strauss, F. (2001). Conversaciones con Pedro Almodóvar. Ediciones AKAL.
- Benjamin, W. (2003). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Ítaca.
- Bozal, V. (2015). Goya. Antonio Machado Libros.
- Breton, A. (2001). Manifiestos del surrealismo. Editorial Argonauta.
- Carpentier, A. (1949). El reino de este mundo. Universidad de Puerto Rico.
- Carpentier, A. (1987). Lo barroco y lo real maravilloso. Plaza y Janés.
- Cirlot, E. (2006). Diccionario de símbolos. Siruela.
- Cohen, J. J. (Ed.). (1996). Monster theory: Reading culture. University of Minnesota Press.
- Cortázar, J. (2000). Ceremonias. España.
- Díaz, I. (1999). El realismo mágico. Romanistischer Verlag.
- Fer, B., Batchelor, D., & Wood, P. (1999). Realismo, racionalismo y surrealismo (Vol. 3). Ediciones AKAL.
- Greimas, A. J. (1976). Ensayos de semiótica poética. Planeta.
- Gutiérrez, G. (1991). Realismo mágico, cosmos latinoamericano: Teoría y práctica. Librería-Editorial Américalatina.
- Jodorowsky, A. (2007). Psicomagia. Siruela.
- Langowski, G. E. (1982). El surrealismo en la ficción hispanoamericana. Gredos.
- Manjarrez, C., & Modotti, T. (1999). Tina Modotti y el muralismo mexicano (Vol. 1). UNAM.
- Moldes, D. (2012). Alejandro Jodorowsky. Cátedra.
- Méjean, J. (2007). Pedro Almodóvar. Ediciones Robinbook.
- Pato, S. (2019). Breve historia de la fantasía. Nowtilus.
- Peirce, C. S. (1974). La ciencia de la semiótica. Nueva Visión.
- Roas, D. (2001). Teorías de lo fantástico. Arco.
- Saer, J. J. (1997). *El concepto de ficción*. Ariel.
- Schickel, R. (2005). Woody Allen por sí mismo. Ediciones Robinbook.

Todorov, T. (1970). *Introduction à la littérature fantastique*. Éditions du Seuil.

Verón, E. (2001). *El cuerpo de las imágenes*. Norma.

ARTÍCULOS DE REVISTAS ACADÉMICAS

Abate, S. (1997). A medio siglo del realismo mágico: Balance y perspectivas. *Anales de Literatura*

Hispanoamericana, 26(1), 145.

Alegría, F. (1960). Alejo Carpentier. Realismo mágico. *Humanitas: Anuario del Centro de Estudios*

Humanísticos, 1(1), 346–372.

Amezcu, M. (2004). Frida Kahlo o la estética del padecimiento. *Índex de Enfermeria*, 13(46), 64–68.

Arenas, N. (1997). Globalización e identidad latinoamericana. *Nueva Sociedad*, (147), 120–131.

Bautista, G. (1991). El realismo mágico: Historiografía y características. *Verba Hispanica*, 1(1), 19–25.

Becerra, J. A. C. (2006). Realismo mágico: Historia e intrahistoria en el cine iberoamericano. *Trocadero*.

Revista del Departamento de Historia Moderna, Contemporánea, de América y del Arte, (18), 113–126. <https://doi.org/10.25267/Trocadero.2006.i18.05>

Brescia, P. (2017). Gabriel García Márquez y el cine: Un matrimonio mal avenido. *La Colmena*, (12), 17–22.

Cantero, M., & Doherty, H. (2009). Ofelia en *El laberinto del fauno* (o cómo las ideologías crearon monstruos). *Historia & Cinema*, 25, 47–60.

Carrasco Calvi, A. S. (2015). Lenguaje y contracultura: una mirada al cine de culto. *Letras*, (2), 57–61.

Castro, R., & Barroso, J. (1980). Review of “Realismo Mágico” y “Lo real maravilloso” en “El reino de este mundo” y “El siglo de las luces.” *Hispanic Review*, 48(1), 141–143. <https://doi.org/10.2307/472504>

González, M. (2020). Construcción de la ficción audiovisual a partir de la evocación de la nostalgia como recurso en favor del disfrute audiovisual. *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, (148). <https://doi.org/10.18682/cdc.vi148.5497>

Ianni, O. (1986). El realismo mágico. *Boletín de Estudios Latinoamericanos y del Caribe*, (40), 5–14. <http://www.jstor.org/stable/25675290>

Jodorowsky, A., & Neustadt, R. (1996). Las prerrogativas de la imaginación: Una conversación con Alejandro

- Jodorowsky. *Confluencia*, 11(2), 203–212. <http://www.jstor.org/stable/27922375>
- Labrador, J. (2011). La maldad genera cuentos de hadas: Análisis de la película de Guillermo del Toro *El laberinto del fauno*. *Arbor*, 187(748), 421–428. <https://doi.org/10.3989/arbor.2011.748n2020>
- Larraín, J. (1994). La identidad latinoamericana: Teoría e historia. *Estudios Públicos*, (55).
- Llarena, A. (1996). Claves para una discusión: El “realismo mágico” y “lo real maravilloso americano.” *Inti*, 43/44, 21–44. <http://www.jstor.org/stable/23285797>
- Llarena, A. (1997). Un balance crítico: La polémica del realismo mágico y lo real maravilloso americano (1955–1993). Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- Los Angeles Times. (2019). Jodorowsky explica declaraciones sobre abusos tras cancelarse su exposición. *Los Angeles Times*.
- Mandolessi, S., & Poppe, E. (2011). Dos estéticas de lo sobrenatural: Lo siniestro en *El espinazo del diablo* y lo abyecto en *El laberinto del fauno* de Guillermo del Toro. *Confluencia*, 16–32.
- Mego, A. (2012). Anatomía de un filme de culto. *Ventana Indiscreta*, (8), 4–9.
- Mena, I. (1975). Hacia una formulación teórica del realismo mágico. *Bulletin Hispanique*, 77(3), 395–407.
- Palaversich, D. (2000). Rebeldes sin causa: Realismo mágico vs. realismo virtual. *Hispanamérica*, 29(86), 55–70. <http://www.jstor.org/stable/20540222>
- Patarroyo, S. (2019). El realismo mágico: Una lectura “otra”. *Pucará*, 1(25), 171–182. <https://publicaciones.ucuenca.edu.ec/ojs/index.php/pucara/article/view/2561>
- Posada, I. (2014). García Márquez: Poeta de la imaginación. *Escritos*, 22(49), 431–455. http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid;=S0120-12632014000200008(=es
- Rodero, J. (2015). ¿Un cuento de hadas subversivo o conservador? Monstruos, autoridad e insumisión en *El laberinto del fauno* de Guillermo del Toro. *Brumal: Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, 3(2), 35–54.
- Rodríguez, L. (2006). Consideraciones teóricas: El realismo mágico y la ciencia ficción. *Hybrido: Arte y Literatura*, 8(8), 39–43.
- Rodríguez, R. (2012). Magia e imperio: Nomos y retórica en el realismo mágico. *Acta Literaria*, (45), 81–100. https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid;=S0717-68482012000200006(=es
- Schollhammer, K. E. (2004). Las imágenes del realismo mágico. *Gragoatá*, 9(16). <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33342>

- Schumacher, C. (2012). Especies naturales, leyes causales y conceptos mágicos: Una aproximación a lo real maravilloso americano. *Areté, Revista de Filosofía*, 24(1), 153–177. [http://www.scielo.org.pe/scielo.php?script=sci_arttext&pid;=S1016-913X2012000100006\(=es](http://www.scielo.org.pe/scielo.php?script=sci_arttext&pid;=S1016-913X2012000100006(=es)
- Sloane, P. (2023). One of us: Corpo-reality and the disabled body in the films of Alejandro Jodorowsky. En I. ReFocus (Ed.), *ReFocus: The films of Alejandro Jodorowsky* (pp. 40–56). Edinburgh University Press. <https://doi.org/10.1515/9781399505963-004>
- Ubidia, A. (1997). Cinco tesis acerca del “Realismo mágico.” *Hispanamérica*, 26(78), 101–107. <http://www.jstor.org/stable/20540034>
- Valbuena, Á. (1969). Una cala en el realismo mágico. *Cuadernos Americanos*, (5).
- Villanueva, E., & Flores, M. (2013). Trazos para el mándala en el discurso fílmico de Jodorowsky. *Guavira Letras*, (16), 105–122.
- Volek, E. (1990). Realismo mágico entre la modernidad y la postmodernidad: Hacia una remodelización cultural y discursiva de la nueva narrativa hispanoamericana. *Inti*, 31, 3–20. <http://www.jstor.org/stable/23285523>

TESIS Y TRABAJOS ACADÉMICOS

- Alvarado, A. (2019). Realismo mágico vs. verosimilitud: Análisis de *Un señor muy viejo con unas alas enormes*, de Gabriel García Márquez y su adaptación cinematográfica [Tesis de licenciatura, Universidad de las Artes]. <https://dspace.uarte.edu.ec/bitstream/123456789/351/1/TEXT0%20CORREGIDO.pdf>
- Burbano, D., & Nathaly, D. (2011). El sufrimiento como un ideal de liberación en el cine periférico: Un acercamiento al origen de la idea de ser latinoamericano [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Ecuador]. <http://repositorio.puce.edu.ec/bitstream/handle/22000/8192/T-PUCE-5639.pdf?sequence=1&isAllowed;=y>
- Carrillo, C. (2010). Creaciones de fantasía como válvulas de escape al mundo de hoy: El arte de los mundos fantásticos como respuesta a la influencia de la globalización en el hombre contemporáneo [Tesis de licenciatura en Artes Visuales, Universidad de Cuenca]. <http://dspace.ucuenca.edu.ec/bitstream/123456789/19970/1/tesis.pdf.pdf>
- Crespo, A. (2021). La estética del realismo maravilloso americano en la puesta en escena del medimetraje *Marfova* [Tesis de licenciatura en Cine y Audiovisuales, Universidad de Cuenca]. <http://dspace.ucuenca.edu.ec/bitstream/123456789/36404/1/Trabajo-de-Titulacion.pdf>
- Figuerola, J. (2007). Realismo mágico, vallenato y violencia política en el Caribe colombiano [Tesis doctoral, Georgetown University]. <https://repository.library.georgetown.edu/bitstream/handle/10822/553237/figuerola.pdf?sequence=1>
- Fritz, J. (2010). El desierto del Topo: Inferencia retórica de los símbolos [Tesis, Universidad de Valparaíso].

- Hafter, L. (2012). La presencia del cine en las literaturas hispánicas de comienzos del siglo XX: Tres escritores pioneros: Ramón Gómez de la Serna, Francisco Ayala y Horacio Quiroga [Tesis doctoral, Universidad Nacional de La Plata]. http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/30877/Documento_completo____.pdf?sequence=1&isAllowed;=y
- Hernández, C. (2011). Media Luna: Escritura de un guion cinematográfico argumental para largometraje basado en una historia de la vida real, con rasgos de realismo mágico [Trabajo de grado, Universidad Católica Andrés Bello]. <http://biblioteca2.ucab.edu.ve/anexos/biblioteca/marc/texto/AAS2460.pdf>
- Langowsky, G. (1978). Hacia un criterio del surrealismo en la novela hispanoamericana.
- Mancilla, R. (2015). El cine Pánico de Alejandro Jodorowsky (1969–1989): Una estética de la catástrofe [Tesis, Universidad de Chile]. <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/130767>
- Monroy, N. (2008). Literatura y cine de ciencia ficción: Perspectivas teóricas [Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona]. <https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/4892/nnm1de1.pdf>
- Ponce, J. (2023). Totalitarismo y ficción: Goya y sus espectros en el cine de Guillermo del Toro [Tesis doctoral, Universitat Politècnica de València].
- Potayo, P. (2015). El cine de Almodóvar: Una poética de lo trans [Trabajo de investigación, Universidad Internacional de Andalucía]. <https://core.ac.uk/download/pdf/223061902.pdf>
- Ramírez, M. (s. f.). La identidad latinoamericana y el realismo mágico [Trabajo de grado, Universidad Pontificia Comillas]. <https://repositorio.comillas.edu/rest/bitstreams/102953/retrieve>
- Rodríguez, P. (2021). Sociedad y literatura en el aula de ELE: El realismo mágico como resultado de la sociedad hispanoamericana del siglo XX [Tesis de maestría, Universidad de Cantabria]. <https://repositorio.unican.es/xmlui/bitstream/handle/10902/23796/TFM.PRC.pdf?sequence=1&isAllowed;=y>
- Villanueva, E. (2015). El macroacto discursivo-psicomágico de Alejandro Jodorowsky: “El Topo” como mándala filmográfica [Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Nuevo León]. https://www.academia.edu/84026793/_El_macroacto_discursivo_psicom%C3%A1gico_de_Alejandro_Jodorowsky_El_topo_como_mandala_filmogr%C3%A1fica
- Villate, C. (2000). Realismo mágico latinoamericano: Aproximaciones a su influencia en el periodismo de Héctor Rojas Herazo y Gabriel García Márquez [Trabajo de grado, Pontificia Universidad Javeriana]. <https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/6395/tesis42.pdf?sequence=1&isAllowed;=y>
- Vázquez, J. (2006). Dos miradas para María: El cine y la literatura [Tesis de grado, Universidad Nacional Autónoma de México]. <http://132.248.9.195/pd2006/0603247/0603247.pdf>

Vélez, G. (2004). La fotografía como herramienta del pensamiento mágico [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/5461/1/T27547.pdf>

CAPÍTULOS Y OBRAS EN LIBROS COLECTIVOS

Ceballos, R. (2014). Frida Kahlo: Identidad incorporada. En Frida Kahlo 'revisitada': Estrategias transmediales, transculturales, transpicturales (pp. 115–126).

Von der Walde, E. (1998). Realismo mágico y poscolonialismo: Construcciones del otro desde la otredad. En Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate). Miguel Ángel Porrúa.

MATERIAL AUDIOVISUAL Y VIDEOS

Espacio de Libros. (2013). Entrevista a Alejandro Jodorowsky [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=rH5i8LPKBQ>

Filmadores. (2021). Guillermo del Toro: Clase magistral inolvidable MX [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=ZaP39jmA5ZQ>

Fontaine, A. (2021). ¿Qué es un monstruo para Guillermo del Toro? Análisis del significado de los monstruos explicado [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=HnK0pa0-aSE>

PELÍCULAS

Del Toro, G. (Director). (2006). El laberinto del fauno [Película]. Estudios Picasso; Esperanto Filmoj; Tequila Gang.

Jodorowsky, A. (Director). (1970). El Topo [Película]. Producciones Pánicas.

PÁGINAS WEB

Amorós, J. (2019). Cine trascendental: Everything is Illuminated, de Liev Schreiber: La memoria como legado.

Cine y Literatura. <https://www.cineyliteratura.cl/cine-trascendental-everything-is-illuminated-de-liev-schreiber-la-memoria-como-legado/>

Fernández, T., & Tamaro, E. (2004). Biografía de Alejo Carpentier. Biografías y Vidas. <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/c/carpentier.htm>

Fernández, T., & Tamaro, E. (2004). Biografía de Arturo Uslar Pietri. Biografías y Vidas. <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/u/uslar.htm>

Fernández, T., & Tamaro, E. (2004). Biografía de Gabriel García Márquez. Biografías y Vidas. https://www.biografiasyvidas.com/reportaje/garcia_marquez/

Fernández, T., & Tamaro, E. (2004). Biografía de Miguel Ángel Asturias. Biografías y Vidas. <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/a/asturias.htm>

Fernández, T., & Tamaro, E. (2004). Biografía de Woody Allen. Biografías y Vidas. <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/a/allen.htm>

González, C. (2024). 5 cosas que probablemente no sabías sobre Guillermo del Toro. AS USA. <https://us.as.com/tikitakas/5-cosas-que-probablemente-no-sabias-sobre-guillermo-del-toro-n/>

Hidalgo, C. (2018). Realismo mágico: Cuando la realidad supera la ficción. FILMIN. <https://www.filmin.es/blog/realismo-magico-cuando-la-realidad-supera-la-ficcion>