

ESCRITURA E IMAGEN EN HISPANOAMÉRICA

DE LA CRÓNICA ILUSTRADA AL CÓMIC

Cécile Michaud
Editora

Capítulo 12



FONDO
EDITORIAL

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

Escritura e imagen en Hispanoamérica. De la crónica ilustrada al cómic
Cécile Michaud, editora

© Cécile Michaud, 2015

© Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2015
Av. Universitaria 1801, Lima 32, Perú
Teléfono: (51 1) 626-2650
Fax: (51 1) 626-2913
feditor@pucp.edu.pe
www.fondoeditorial.pucp.edu.pe

Diseño, diagramación, corrección de estilo
y cuidado de la edición: Fondo Editorial PUCP

Primera edición: setiembre de 2015
Tiraje: 500 ejemplares

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente,
sin permiso expreso de los editores.

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2015-12768
ISBN: 978-612-317-127-8
Registro del Proyecto Editorial: 31501361500662

Impreso en Tarea Asociación Gráfica Educativa
Pasaje María Auxiliadora 156, Lima 5, Perú

DE CARTOGRAFÍAS, ALEGORÍAS Y TESTIMONIOS GRÁFICOS: *CIUDAD DE PAYASOS*, ENTRE TEXTO E IMAGEN

Cynthia Vich
Universidad de Fordham

Una de las obras más conocidas del escritor peruano-americano Daniel Alarcón es *Ciudad de payasos*, un cuento publicado originalmente en el año 2003 cuya última transformación, en 2010, lo vio aparecer como novela gráfica fruto de la colaboración entre Alarcón y la artista visual Sheila Alvarado. Este trabajo busca reflexionar sobre la relación entre palabra e imagen en esta última versión de la obra. Para esto, voy a analizar hasta qué punto la dinámica entre texto e imagen modifica no solo el ritmo narrativo, sino también los contenidos del cuento original. Como resultado, esta transformación genérica hace que la historia narrada le ceda el protagonismo a la elaboración de un retrato de la ciudad de Lima que se apoya sobre todo en su nueva dimensión visual. Paralelamente a una revisión de las maneras como la novela gráfica introduce cambios de forma y contenido al cuento original, ofreceré una lectura de la particular imagen de la ciudad que se crea y se difunde en esta nueva obra.

Quisiera comenzar aludiendo brevemente a los particulares ejes de circulación a los que se vincula *Ciudad de payasos*, una obra que ha experimentado múltiples reinenciones. El cuento «City of clowns» de Daniel Alarcón se publicó inicialmente en 2003 en *The New Yorker*, una revista norteamericana de crítica cultural, periodismo político, ficción y caricatura dirigida a un público urbano internacional de nivel educativo bastante alto. Posteriormente, apareció en la colección de cuentos de Alarcón *War by Candlelight*, y casi al mismo tiempo se publicó como «Ciudad de payasos» en una antología de narrativa peruana; es decir, dentro de un marco editorial que buscaba incorporarlo a cierto canon. Un año más tarde, en 2006, *Guerra a la luz de las velas* fue publicada y distribuida en el mundo hispano bajo el sello de la editorial Alfaguara. Finalmente, en 2010, la misma Alfaguara lanzó la novela gráfica *Ciudad de payasos* con Alarcón y Alvarado como coautores. ¿Qué hay tras esta última transformación del cuento en novela gráfica? ¿Un intento de ampliar su mercado de lectores? ¿De cruzar las fronteras de la alta cultura para conquistar otro tipo de público? Alarcón nos da una pista cuando afirma que con el formato de novela gráfica aspiraba a «democratizar» la lectura de su cuento, es decir, a extender sus alcances hacia un público más amplio y sobre todo más joven (Vadillo Vila, 2010, p. 24). Si seguimos esa lógica, ese público podría abarcar, por ejemplo, a lectores menos inclinados a lecturas «literarias» o a aquellos más interesados en el lado gráfico del proyecto. Entre estos últimos, por ejemplo, estarían aquellos interesados en la obra de Alvarado, muy visible en el Perú en exposiciones, diarios, revistas (recordemos sus conocidas ilustraciones de la columna de sexo del diario *Perú 21*) y libros ilustrados para niños. No obstante, el tema del paso del cuento a la novela gráfica como manera de expandir el público lector deja ciertas preguntas abiertas. ¿De qué manera este cambio de formato estaría democratizando un texto que, publicado por Alfaguara como libro, no se vende en kioscos sino en librerías? Por eso, creo que el argumento de la ampliación del público lector se enfrenta a límites bastante claros.

Por otro lado, como lo dijo Alarcón, la intención podría haber tenido más que ver con un asunto generacional: el deseo de tener un lector más joven, más acostumbrado a la interacción entre texto e imagen. En relación a esta dinámica, quisiera preguntarme entonces si bajo la transformación del cuento en novela gráfica hay también un intento de explorar con un lenguaje distinto la flexibilidad, las posibilidades y los límites expresivos del texto original.

Esta *Ciudad de payasos* se diferencia del cuento original por una peculiar combinación de escritura e imagen que afecta especialmente al ritmo narrativo del relato. En gran parte de las adaptaciones de textos literarios al cómic o a la novela gráfica se traduce a imágenes buena parte de lo escrito —es decir, se deja que las imágenes narren tanto como las palabras— intentando mantener el ritmo narrativo original. Aquí más bien se ha optado por mantener casi íntegro el texto escrito, incluso cuando se lo inserta en las viñetas. Como resultado, el lector de esta novela gráfica lee el cuento, en su versión en español, con casi todas sus palabras. ¿Cómo afecta esta decisión la lectura del relato? Primero, lo obvio: al ser las imágenes un añadido al texto completo, la lectura de la novela gráfica toma más tiempo que la del cuento. Una observación del mismo Alarcón nos resulta útil: en una entrevista (Hare, 2010, p. 18) el autor dijo que quería que fuera un placer leer cada página, y que si se pudiera observar la obra a la distancia, le gustaría que cada página fuera apreciada como un cuadro. De acuerdo a estas palabras, las imágenes estarían añadiéndole a la lectura la posibilidad de la contemplación, instaurando así otra duración en la experiencia del contacto con la obra. Como puede verse, la forma como Alarcón concibe la transformación de su cuento en novela gráfica no incentiva una lectura más rápida de la misma —lo que sería una probable fuente de atracción para un público más joven—, sino todo lo contrario: lo visual está allí con la intención de propiciar una lectura más detenida, más contemplativa.

Teniendo todo esto en cuenta, el lector de esta nueva *Ciudad de payasos* puede fácilmente apreciar que sus páginas son espacios para muy diversas organizaciones de imágenes y, por lo tanto, para distintas velocidades de lectura que marcan fuertemente el ritmo del conjunto. En esta *Ciudad de payasos* la narración textual se inserta en una dinámica de pausas organizada en torno a los distintos tipos de imagen y a las específicas pautas de lectura que cada uno de estos tipos sugiere. Presentaré entonces algunos ejemplos para ilustrar este asunto. En primer lugar, tenemos ciertas páginas que se presentan con el formato en viñetas característico del cómic tradicional (Alarcón & Alvarado, 2010, pp. 96-97). Esta configuración hace que el lector siga la secuencia que forman las imágenes junto a un texto también fragmentado en «etapas». En las pocas páginas que adoptan este formato, el dibujo de los personajes y de los ambientes es bastante icónico y se evitan las digresiones simbólicas, lo que facilita leer las imágenes como secuencia a un ritmo muy ágil. Pero, como dije antes, este tipo de lectura rápida caracteriza solo a una mínima parte de la obra, ya que la mayoría de sus páginas propician un ritmo mucho más lento por su complejidad compositiva. Por ejemplo, las páginas 66 y 67 están entre las más sofisticadas de la novela. Ambas forman una sola composición estética que en este caso se encuentra dividida en tres tiras (figura 44). La tira inferior muestra varios pies que cruzan una calle, entre los que se identifican unos zapatones de payaso. Una niña y su padre son los únicos personajes a cuerpo completo, y estos atraviesan los límites de la viñeta inferior y se completan en la tira del medio. La niña trata de llamarle la atención al padre sobre el payaso, pero este no le hace caso, metido en la protesta representada en la viñeta central. Allí, los obreros textiles no queman llantas, como dice el texto de Alarcón, sino que empujan enormes bolas de lana en llamas: con esto, la imagen nos *dice* la peculiaridad de estos obreros. Las llamas invaden la viñeta superior, donde aparece representado el Palacio de Gobierno. Así se insinúa tanto un palacio rodeado por el fuego (lectura literal) como también un poder

central asediado por las protestas. En la esquina inferior izquierda de la composición, en un espacio fuera de las tiras sobre el cual flota el texto de Alarcón, hay un contorno urbano al pie de la página, un cielo gris y, arriba, el presidente (reconocible por la banda presidencial) alejándose de ese escenario, volando sobre una enorme mosca, símbolo indudable de basura y corrupción. Las imágenes de esta página deben leerse como una simultaneidad: el escenario de protestas del cual el presidente escapa. Como puede apreciarse, en esta composición el contenido se expande y las imágenes dicen mucho más de lo que antes decían las palabras. Así, en este caso el elemento visual amplifica la contingencia histórica que en el cuento solo era una anécdota que le permitía al protagonista ganar tiempo para completar su artículo sobre los payasos.

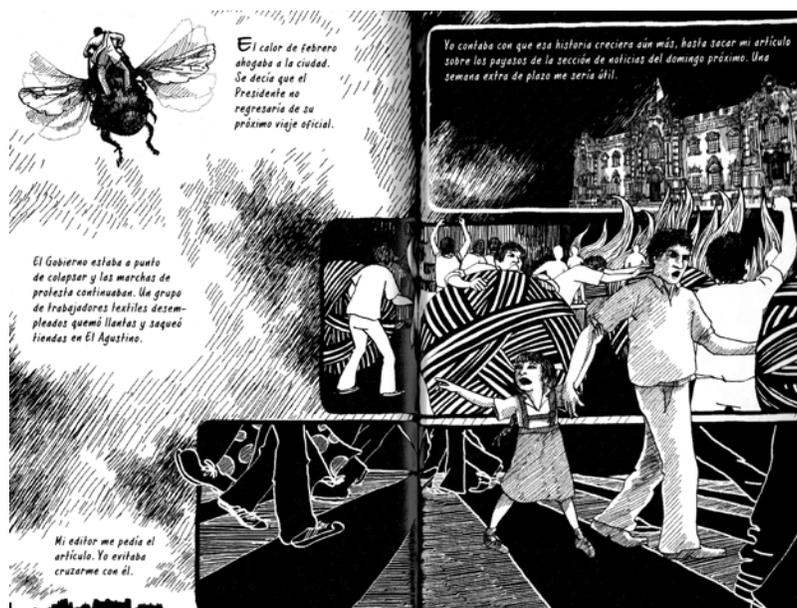


Figura 44. Sheyla Alvarado, viñetas (pp. 66-67) de *Ciudad de payasos*, impreso en papel (Lima: Alfaguara, 2010).

Otro ejemplo de riqueza compositiva es el de la página 20, en la que hay espacio (y tiempo) para la contemplación, pero también para la inmediatez del eslogan (figura 45). Esta composición está dominada visualmente por las grandes letras de la frase: «en Lima la muerte es el deporte local». Aquí lo que parece guiar la interacción entre lo visual y lo textual es la voluntad de impactar fuertemente al lector con una afirmación contundente que determinará significativamente la forma como este construirá su imaginario sobre la ciudad. La oración «en Lima la muerte es el deporte local» se asemeja bastante a aquellos enunciados usados en el lenguaje de la publicidad: la frase se le impone al lector y busca seducirlo con su elocuencia para que sea aceptada como verdad absoluta. Su carácter autoritario se construye no solo textualmente —al darle una conclusión generalizadora a las otras frases «ejemplos» que la sustentan— sino sobre todo a partir del sesgo espectacular con el que se transforma en imagen. En el centro de la página, en grandes mayúsculas y sugerida —gracias a su marco de fondo negro— como el oscuro «negativo» de las otras frases que componen la página, esta se presenta directa y agresivamente al lector, como si fuera el titular de uno de aquellos periódicos sensacionalistas que se cuelgan en las afueras de los kioscos para apelar al morbo público. Esta frase esencializa la caracterización simbólica de la ciudad, reduciendo su identificación a un solo elemento «distintivo» que además justifica su rol protagónico al comparar su atractivo a la pasión por el fútbol local. Lo que esta página resalta es el carácter aciago de una ciudad que ha hecho de sí misma un espectáculo de precariedades, un espacio urbano de fetichismo consumista y espectacularización cínica de la muerte.

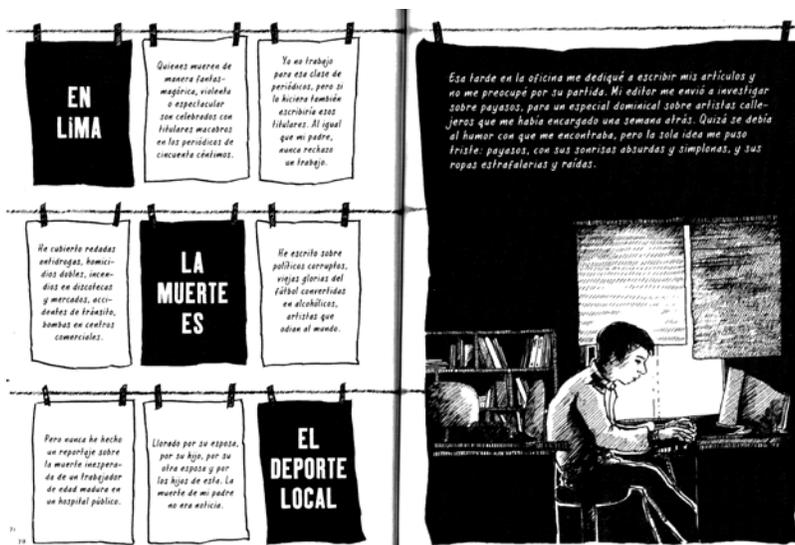


Figura 45. Sheyla Alvarado, viñetas (p. 20) de *Ciudad de payasos*, impreso en papel (Lima: Alfaguara, 2010).

La función simbólica ya lograda por el cuento se expande en esta nueva versión de *Ciudad de payasos* gracias a la abundancia de ilustraciones que conducen a lecturas alegóricas. Un ejemplo clave se inicia en la misma carátula de la novela y continúa resonando dentro de ella: me refero a la identificación del autobús urbano con una carpa de circo. Lo que sugiere esta metáfora es que el disfraz y la vida de payaso son un viaje: su forma de recorrer e interactuar con la ciudad le permite al sujeto vivir la ficción de poder transformar su identidad saliéndose de sí mismo para convertirse en un pasajero que observa y objetualiza todos aquellos seres y espacios «otros» más allá de la ventana. El viaje ficcional del espectáculo circense resulta así análogo al de una ruta en transporte público por la ciudad. Pero en lo que incide la elaboración alegórica que se hace aquí a través de la imagen es en la desfiguración cinemática de la ciudad en clave ominosa, como puede verse en las páginas 78 y 79 (figura 46).

La referencia (ya casi imperceptiblemente metafórica) que hacía el cuento a los «enjambres» de niños pirañas se convierte aquí en literalidad gráfica: los niños *son* pirañas, y pirañas que vuelan y atacan en enjambres como las avispas. Con estos protagonistas se construye un cuadro apocalíptico cuyas dimensiones cósmicas se intensifican a través de la gráfica. Sobre fondo negro, esta ciudad «al borde del abismo» (Alarcón & Alvarado, 2010, p. 78) muestra los angustiados rostros de ciudadanos huyendo despavoridos de estos auténticos monstruos de ciencia ficción que arremeten para atacar y desvalijar todo lo posible. Lo que se amplifica aquí es la sensación de un «temor territorial» (Vega Llona, 2005, p. 22) expresado en la forma de siniestras fantasías. Si bien el cuento ya había evocado este desasosiego, la ilustración lo exagera aún más. Como resultado, tenemos «una ecología del temor» (Vega Llona, 2005, p. 28), un ambiente de «agorafobia urbana»¹ en el que los espacios públicos se presentan como lugares donde el ciudadano se encuentra peligrosamente expuesto. De esta forma, la ciudad de Lima se construye como un espacio urbano que empobrece el ego del sujeto², que amenaza su sensación de soberanía. Este pavoroso ambiente está en sintonía con las dos elaboraciones alegóricas que comenté anteriormente: aquella de una sociedad enferma, asediada por los conflictos sociales, en la que el mismo líder es el principal ejemplo de corrupción, impunidad y falta de escrúpulos (Alarcón & Alvarado, 2010, pp. 66-67); y aquella que equipara el morbo limeño por la muerte con la pasión por el deporte local (p. 20). Así, puede apreciarse cómo estas tres composiciones refuerzan un imaginario urbano que insiste en ciertos rasgos oscuros y «espectaculares» de la ciudad, presentándolos como elementos distintivos de la vida limeña.

¹ Según Borja y Muxi, la agorafobia urbana es una enfermedad producida por la degradación o la desaparición de los espacios públicos integradores y protectores, a la vez que abiertos para todos (Borja & Muxi, 2003, p. 41).

² Como lo ha explicado Bookchin, «casi todo aspecto de la vida urbana hoy en día, particularmente en las metrópolis, fomenta el empobrecimiento del ego» (citado en Vega Llona, 2005, p. 19).

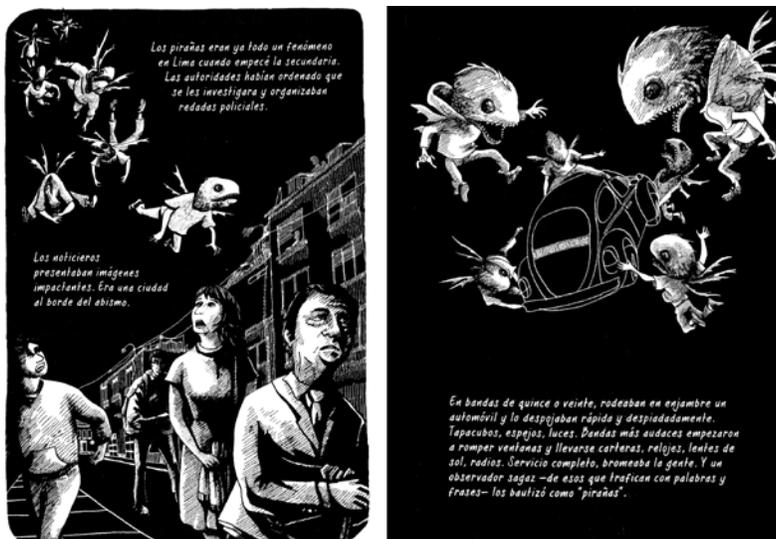


Figura 46. Sheyla Alvarado, viñetas (pp. 78-79) de *Ciudad de payasos*, impreso en papel (Lima: Alfaguara, 2010).

Esta construcción de Lima hecha de símbolos y alegorías se complementa con aquella que inserta un registro documental en la obra. Esto es muy visible en la mayoría de las ilustraciones de exteriores urbanos, como aquellas de la página 40, por ejemplo. A propósito de esto, el mismo Alarcón ha explicado que el lenguaje visual de la novela gráfica tuvo como una de sus bases fundamentales las imágenes del registro fotográfico de Lima y de San Juan de Lurigancho hechas en un taller de fotografía urbana que él dirigió en el año 2001. Por su parte, Alvarado ha señalado que en el proceso creativo, uno de sus métodos más usados fue salir a Lima a caminar y tomar fotos: «estábamos más preocupados en captar Lima que en basarnos en otros cómics o libros» (Hare, 2010, p. 18). Finalmente, Alarcón ha insistido que Lima ha cambiado mucho desde la época en que escribió el cuento (los años 2001 y 2002), explicando que antes el centro de la ciudad era mucho más caótico que ahora y que ya no hay tantas manifestaciones como antes (Hare, 2010, p. 18).

Como puede verse, todos estos comentarios apuntan ya no solo a la voluntad de elaborar una cartografía emblemática cuyas imágenes sirvan para identificar a la ciudad, sino también al deseo de impregnar la obra de cierto nivel de empirismo que enfatice el valor documental de las imágenes. En sus comentarios, los autores insisten en que el origen de la representación gráfica que ofrece la obra está en su inmediata experiencia vital, en la realidad misma percibida por ellos y traducida al lenguaje estético.

Una dimensión distinta de este aspecto documental está en las pequeñas figuras individuales que, como ilustraciones únicas y en páginas independientes, se intercalan constantemente en el relato creando significativas pausas que alteran por completo el ritmo de lectura. Estas ilustraciones retratan a «personajes típicos» del espacio urbano limeño: el fabricante de llaves, el ropavejero, el cuidador de autos, la vendedora de huevos de codorniz y —por supuesto— el payaso ambulante, entre muchos otros. Un ejemplo puede verse en la página 24 (figura 47). La ubicación descontextualizada de estas figuras sobre un fondo completamente blanco las dota de una dimensión distinta a aquella de la narración de la historia, convirtiéndolas en una suerte de marco que empuja al lector a salirse del hilo argumental para instalarse en otro nivel. Así, estas imágenes elaboran su propia narrativa, siguiendo un camino propio e independiente de la historia narrada: lo que se «cuenta» en esta secuencia es lo que se presenta como el «típico» paisaje urbano limeño, el trasfondo de una ciudad que se construye en el imaginario del lector precisamente a través de estos personajes que constituyen su peculiaridad. De ahí que no sea difícil encontrar en estas imágenes resonancias de la estética costumbrista. Tal como lo hicieron en el siglo XIX las figuras de tipos, trajes y costumbres, estas imágenes parecerían estar intentando construir una cierta narrativa de excepcionalismo local, una taxonomía visual de elementos reconocibles con el propósito de hacer que, a partir de ellas, un amplio público construya su forma de identificar la ciudad. Así como lo hicieron la tapada o el aguatero de la Lima

criolla dibujados por Pancho Fierro, aquí el payaso, el cuidador de autos o el policía antidisturbios adquieren todo el peso de ser los símbolos urbanos con los que se intenta elaborar una cartografía imaginaria de la Lima de inicios del siglo XIX. De manera similar a como resultó para las imágenes del famoso costumbrista peruano, estos «personajes-tipo» contemporáneos se presentan como las reliquias vivientes de experiencias típicamente «limeñas» que se teme puedan desaparecer; como testimonios de una originalidad local que se busca consagrar³. La preocupación claramente moderna por aquellos elementos que podrían «esfumarse en el aire» con el paso del tiempo⁴ sería otro punto de conexión entre el registro visual de nuestra obra y aquel del costumbrismo pictórico.



Figura 47. Sheyla Alvarado, viñeta (p. 24) de *Ciudad de payasos*, impreso en papel (Lima: Alfaguara, 2010).

³ Majluf señala que durante el siglo diecinueve, cuando ciertos elementos de la moda, la industria y las costumbres fueron calificados de obsoletos dados los veloces cambios que trajo consigo la modernización en Europa, objetos como los libros de trajes adquirieron gran valor ya que constituían el «pasado visual» de las naciones. Por esta razón, estos libros de trajes fueron gradualmente incorporados al discurso histórico (Majluf, 2006, p. 46).

⁴ Como es bien sabido, Marshall Berman reconocía en este tipo de preocupación un gesto clave de la modernidad (Berman, 1982).

Por otro lado, es importante notar que esta concepción de las «imágenes típicas» también podría aplicarse a otras ilustraciones en la novela que se relacionan más directamente al hilo narrativo de la historia. Entre estas estarían, por ejemplo, la de los niños-piraña o la de la ciudad-viaje-carpa circense. Así, junto con las imágenes de «personajes típicos» que comenté anteriormente, todo este conjunto gráfico parece tener como objetivo la creación de una crónica visual de la ciudad, un testimonio gráfico y metafórico que busca quedar anclado en la imaginación del lector para así guiar la elaboración de un particular mapa simbólico de Lima⁵. Vemos entonces cómo lo gráfico se une a la ficción literaria para proponer —como lo dice su mismo título— cierto imaginario de identidad del espacio social limeño. Para estos fines, no hay duda que las imágenes —sobre todo las de gran impacto— son mucho más poderosas que cualquier metáfora verbal.

Para terminar, y desde el paralelo con el costumbrismo pictórico que acabo de sugerir, vuelvo brevemente al tema del mercado para reflexionar sobre los circuitos de consumo en los que se inserta esta nueva *Ciudad de payasos*. Sabemos, por ejemplo, que en el caso de las imágenes decimonónicas del costumbrismo, estas se guiaron por las crecientes necesidades de representación de las naciones emergentes de entonces, y se inscribieron en un circuito globalizado de consumo y de demanda de mercado que iba mucho más allá del espacio nacional (Majluf, 2006, pp. 48-49). En el costumbrismo, la especificidad local de lo representado (lo «típicamente limeño», por ejemplo) era fundamental para la inserción de las imágenes en un mercado tanto nacional como internacional. Los dibujos y grabados costumbristas cubrían la demanda de un público que exigía la creación de la diferencia característica de lo «típico». En relación a nuestro texto, cabría preguntarse entonces si en la novela gráfica *Ciudad de payasos* este tipo

⁵ Quizás, más que un mapa, se trataría de una «ruta», ya que el retrato de la ciudad es bastante parcial y subjetivo.

de imágenes no apunta también a un mercado internacional (el de la editorial Alfaguara) que exige lo mismo. En la novela gráfica, se trataría además de una «diferencia» mucho mayor que la que presenta el cuento de Alarcón por sí solo. Así, la suerte de costumbrismo contemporáneo que presenta esta *Ciudad de payasos* sería solo una parte de la compleja dinámica de transacciones representativas que entran en juego en una obra que surge de múltiples tensiones: entre ellas, la originalidad y la visión subjetiva de Alarcón y Alvarado se coordinan con ciertos modelos, con ciertas categorías de representación que pueden estar tanto dentro como fuera de la mirada de estos autores. Recordando las ideas de Benedict Anderson (1983), fue así como se construyó el concepto de nacionalidad como artefacto cultural: a través de formatos «base» que fueron trasplantados a diferentes terrenos sociales, permitiendo la construcción de diferencias nacionales dentro de un mismo modelo (Anderson, 1983, p. 49). Entonces, si como todas las ficciones modernas, las naciones (o en este caso, las ciudades) se forman por las ideas compartidas entre grupos sociales amplios, debemos recordar el rol fundamental que tiene en todo esto el capitalismo editorial (p. 49). En ese sentido, es importante también tener en cuenta que cualquier discurso sobre la representatividad nacional se encuentra sometido «a procesos más amplios en los que la agencia no tiene una ubicación fija, y los formatos establecidos por la imaginaria popular discurren libremente entre amplias redes internacionales» (p. 50)⁶. En estos años iniciales del siglo XXI, creo que consideraciones como estas son tanto más válidas. Novelas gráficas como *Ciudad de payasos* están definitivamente insertas en un circuito global de elaboración de retratos urbanos a partir de personajes-tipo que se erigen como símbolos identitarios de las ciudades que representan. En este caso, se trata de un espacio urbano en el que a los personajes-tipo tradicionales se les unen aquellos nuevos, propios de la urbe de hoy.

⁶ Traducción de la autora.

El más representativo aquí, por ejemplo, sería el «pirañita», aquel niño ladrón que —según el texto— atormenta la imaginación de los transeúntes limeños y llena de angustia su movimiento por la ciudad. Como personaje-tipo, el pirañita (tal cual está presentado gráficamente en la novela) encarna la imagen de una ciudad agresiva y traicionera, donde los que parecen inocentes —un niño, un payaso— son en realidad todo lo contrario: seres dispuestos a engañar y a robarle a los incautos. Como hemos podido ver, en *Ciudad de payasos* el aspecto gráfico es lo que magnifica el impacto de un imaginario tenebroso y siniestro, presentándolo como elemento distintivo e idiosincrático del espacio social limeño.

BIBLIOGRAFÍA

- Alarcón, Daniel & Alvarado, Sheila (2010). *Ciudad de payasos*. Lima: Alfaguara.
- Anderson, Benedict (1983). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Nueva York: Verso.
- Berman, Marshall (1982). *All That Is Solid Melts Into Air: The Experience of Modernity*. Nueva York: Simon and Schuster.
- Borja, Jordi & Zaida Muxi (2003). *El espacio público: ciudad y ciudadanía*. Madrid: Electa.
- Hare, Andrés (2010). Urbe gráfica. *Correo*, 14 de agosto, p. 18.
- Majluf, Natalia (2006). Pattern-book of nations: Images of types and costumes in Asia and Latin America, ca. 1800-1860. En *Reproducing Nations: Types and Costumes in Asia and Latin America, ca. 1800-1860*. Nueva York: Americas Society.
- Vadillo Vila, José (2010). Payasos en su tinta. *El Peruano*, 24 de julio, p. 24.
- Vega Llona, Silvia (2005). *Temor y curación en la ciudad global*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.