



Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro
ISSN: 2328-1308
revistahipogrifo@gmail.com
Instituto de Estudios Auriseculares
España

Gutiérrez Meza, José Elías
La Virgen del Lago en el cine: la representación de los milagros y la
cultura aimara en «2012 *Virgen de Copacabana*» de Leónidas Zagarra
Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de
Oro, vol. 9, núm. 2, 2021, Julio-Diciembre, pp. 633-652
Instituto de Estudios Auriseculares
Pamplona, España

DOI: <https://doi.org/10.13035/H.2021.09.02.47>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=517569474046>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en [redalyc.org](https://www.redalyc.org)

[redalyc.org](https://www.redalyc.org)

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

La Virgen del Lago en el cine: la representación de los milagros y la cultura aimara en 2012 *Virgen de Copacabana* de Leónidas Zegarra

The Virgin of the Lake in the Cinema:
The Representation of Miracles and
Aymara Culture in 2012 *Virgin of
Copacabana* by Leónidas Zegarra

José Elías Gutiérrez Meza

<https://orcid.org/0000-0003-0999-9319>

Universidad Tecnológica del Perú / Pontificia Universidad Católica del Perú
PERÚ

c21882@utp.edu.pe / jegutierrezm@pucp.edu.pe

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 9.2, 2021, pp. 633-652]

Recibido: 12-08-2021 / Aceptado: 06-09-2021

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2021.09.02.47>

Resumen. La Virgen de Copacabana es la principal advocación mariana en Bolivia. Su historia fue fijada por primera vez en la *Historia del Santuario de Nuestra Señora de Copacabana* (1621) del fraile agustino Alonso Ramos Gavilán. En 2012 el director peruano Leónidas Zegarra estrenó *Virgen de Copacabana: su historia y milagros*. Tras examinar la carrera de Zegarra y el lugar que esta cinta tiene en su filmografía, este artículo estudia la representación del carácter milagroso de la Virgen y de la cultura aimara en dicha cinta, la cual se contrasta con las imágenes fijadas sobre dichos aspectos por Ramos Gavilán en su crónica.

Palabras clave. Cine peruano; cine religioso; Ramos Gavilán; devoción mariana; Bolivia; Tito Yupanqui.

Abstract. The Virgin of Copacabana is the main title of Mary in Bolivia. Its history was fixed for the first time in the *Historia del Santuario de Nuestra Señora de Copacabana* (1621) by the Augustinian friar Alonso Ramos Gavilán. In 2012, the Peruvian director Leónidas Zegarra premiered *Virgen de Copacabana: su historia y milagros*. After examining Zegarra's career and the place that this film takes in his filmography, this article studies the representation of the miraculous nature of the Virgin and the Aymara culture in said film, which is contrasted with the images fixed on these aspects by Ramos Gavilán in his chronicle.

Keywords. Peruvian cinema; religious cinema; Ramos Gavilán; Marian devotion; Bolivia; Tito Yupanqui.

La historia de la Virgen de Copacabana, inseparable de la de su escultor Francisco Tito Yupanqui, fue recogida por primera vez en la *Historia del Santuario de Nuestra Señora de Copacabana* (1621) del fraile agustino Alonso Ramos Gavilán¹. Gracias a otro fraile agustino, Miguel de Aguirre, este culto mariano fue promocionado en España y Europa entre 1650 y 1664, al punto de que se puede afirmar que llegó a vivir un momento estelar² que fue coronado con la dramatización de su historia sobre las tablas teatrales por medio de *La aurora en Copacabana* de Pedro Calderón de la Barca. En la tercera jornada de dicha pieza teatral, Calderón dramatizó los orígenes de la talla de la Virgen de Copacabana realizada por Yupanqui a partir de lo fijado en la crónica de Ramos Gavilán³.

Habiendo pasado cuatro siglos de la publicación de dicha crónica, esta devoción mariana sigue especialmente viva en la zona del Altiplano andino. Una muestra de ello es que en marzo de 2012 su historia llegó al cine: el director peruano Leónidas Zegarra, establecido en Bolivia, estrenó su película *Virgen de Copacabana: su historia y milagros* en los cines de La Paz, en la que no solo llevó a la pantalla grande los orígenes de la Virgen del Lago, sino también su milagrosa actualidad por medio de una doble trama ubicada tanto en el siglo xvi como en el xxi. En las siguientes páginas analizaré la representación que la cinta de Zegarra, en su versión titulada *2012 Virgen de Copacabana*, propone de dos aspectos de la historia de dicha advocación mariana.

EL CINE DE LEÓNIDAS ZEGARRA

Leónidas Zegarra Uceda nació en el pueblo La Soledad, distrito de Parcoy, región de La Libertad, en el norte peruano, en 1949 y falleció en el distrito de Juli, provincia de Chucuito, región de Puno, cerca de la frontera con Bolivia, en 2020. Estudió cine en la Universidad de Lima, donde fue condiscípulo de Francisco Lombardi, una de

1. Sobre Ramos Gavilán y su crónica, véase el estudio introductorio de la edición (la cual cito en este trabajo) de Eichmann y Van den Berg; Gálvez Peña, 2015 y Gutiérrez Meza, 2019.

2. Rípodas Ardanaz, 1995, p. 48; Gutiérrez Meza, 2014, pp. 170-175. Para más detalles sobre la vida de Miguel de Aguirre, véase Gutiérrez Meza, 2017a.

3. Gutiérrez Meza, 2017b, pp. 182-184.

las figuras señeras del cine peruano de las últimas décadas. No obstante, aquí terminan las semejanzas entre ambos directores, ya que el cine de Zegarra ha tenido una recepción muy diferente al de Lombardi por parte de la crítica peruana⁴.

La opinión negativa hacia su cine se remonta a su primer filme *De nuevo a la vida* (1973), calificado como «bodrio» por el crítico Isaac León Frías en 1978, quien fue uno de sus profesores durante sus estudios universitarios⁵. Calificativos de similar calibre se repiten al revisar los comentarios de la crítica peruana sobre las cintas de Zegarra⁶. No obstante, como Jorge Luis Villacorta Santamato ha apuntado, ninguno de los juicios de los citados críticos aparece acompañado de un «discurso más detallado» que los justifique, por lo que, a su parecer, serían «más una forma de ataque contra la libre expresión cinematográfica que una "crítica de cine" razonada»⁷.

Para entender tales apreciaciones sobre la filmografía de Zegarra hay que considerar que muchas veces se le ha llamado el «Ed Wood peruano», es decir, se lo ha identificado con el principal exponente de la serie B estadounidense, el cine comercial de bajo presupuesto que se desarrolló durante la Edad de Oro de Hollywood. De hecho, el mismo Zegarra, consciente de las limitaciones presupuestales de sus filmes, definía su cine como «cine posible»:

Todo lo que he filmado está insertado dentro del concepto de cine posible. Con un presupuesto mínimo yo hago una película para recuperar lo que he invertido. No soy como esos cineastas que reciben US\$ 500 000 de un fondo y solo logran recaudar S/. 5 000. Mi objetivo siempre es que mis películas recuperen los costos para seguir adelante. De este modo he podido hacer los 14 largometrajes que tengo en mi carrera⁸.

Sin embargo, como Carlos Torres Rotondo y José Carlos Yrigoyen han oportunamente precisado, si se parte de una definición de serie B centrada en lo económico (es decir, un cine comercial producido con un bajo presupuesto) en el caso peruano, siendo estrictos, «el noventa por ciento del cine peruano sería "serie B"». Por tanto, ellos prefieren hablar de un cine de serie B no definido por sus presupuestos,

4. Por ejemplo, en un artículo aparecido en 2010 en la *Ventana Indiscreta*, revista publicada por el alma máter de Zegarra y dedicada a la cinematografía local y mundial, se incluían tres de sus películas (*Mi crimen al desnudo*, *Vedettes al desnudo* y *Una chica de la mala vida*) en una lista de los diez peores momentos del cine peruano (Varios autores, 2010, pp. 47-49).

5. Villacorta Santamato, 2014. En un artículo publicado en 1984, León Frías seguía manteniendo su mala opinión sobre esta película, a la que llamaba «mamarracho» (León Frías y Cárdenas, 2017, p. 53).

6. Véase Villacorta Santamato, 2014.

7. Villacorta Santamato, 2014. Si bien es cierto que los calificativos empleados por algunos de los críticos citados no parecen los más pertinentes para una apreciación mesurada, es probable que ellos hayan realizado un análisis más detenido de estos filmes en otros artículos o trabajos. Así lo hace Ricardo Bedoya con *De nuevo la vida* y *Los siete pecados* en *Un cine reencontrado* (1997, pp. 203-205, 261), dentro de lo que permite el formato de diccionario de dicha publicación.

8. Malpartida Tabuchi, 2014, p. 7. Este concepto de «cine posible» lo mencionó antes, en entrevistas realizadas a propósito del próximo estreno de *Virgen de Copacabana*. Una de ellas tuvo lugar en el programa de la televisión boliviana «Todo a pulmón» de Cadena A (1 de febrero de 2012) y la otra, mucho más breve, fue publicada por *El Diario*, decano de la prensa nacional de Bolivia (17 de marzo de 2012).

sino por su intención de «hacer un cine que responda a las ideas de "serie B" que se tiene en otros países»⁹. Dentro de esta concepción de la serie B debe entenderse el quehacer cinematográfico de Zegarra, quien recurrió en sus diferentes producciones a actores poco experimentados y a efectos especiales artesanales, pero también se caracterizó por su intencional excentricidad¹⁰. Por ello, considero que un término que resulta más adecuado para definir su cine es psicotrónico: «cine de excentricidad evidente, bajo presupuesto y calidad ídem»¹¹.

La filmografía de Leónidas Zegarra incluye géneros muy variados. Cintas como *Mi crimen al desnudo* y *Vedettes al desnudo* (ambas inspiradas en el asesinato del llamado «Vampiro de Breña», Ángel Antonio Díaz Balbín, por el psicólogo Mario Poggi en 1986) se acercan al cine de *sexploitation* por las escenas de sexo protagonizadas por conocidas vedettes de la farándula limeña del momento. Asimismo, si a este peculiar díptico se añade *Una chica buena de la mala vida* (2004), protagonizada por la vedette Susy Díaz, se puede hablar de una trilogía del vedetismo.

Establecido en Bolivia, Zegarra incursionó en el cine de terror con *Poseída por el diablo* (*En las garras de Lucifer*) (2005) y en el melodrama al estilo hindú con *300 millas en busca de mamá* (2007). Estas cintas, que encajan dentro de dos géneros más convencionales (el terror y el melodrama), anunciaron un cambio en la filmografía del director. Dejando de lado su excentricidad y en las antípodas de su trilogía del vedetismo, grabaría una trilogía religiosa o más exactamente mariana, debido a la milagrosa participación de la Virgen en estas cintas. Dicha trilogía está compuesta por *María y los niños pobres* (2010), *Virgen de Copacabana: su historia y sus milagros* (2012) y *Mamita ¡No te mueras! Virgencita de Urcupiña* (2014). En ella participan la actriz boliviana Mariana Liquitaya (actriz fetiche de Zegarra¹²) y Sebastian Obermaier. Este sacerdote alemán, fallecido en 2016, vivió desde 1978 en Bolivia, donde realizó labor pastoral en la zona de El Alto, en La Paz, por medio de la Fundación Cuerpo de Cristo. Tanto Liquitaya como Obermaier no solo actuaron en dichas cintas (en las tres Liquitaya interpreta a la Virgen), sino también participaron en su producción y financiamiento.

Virgen de Copacabana: su historia y milagros fue estrenada el 22 de marzo de 2012 en La Paz. Si bien el director había tenido el proyecto de filmar una película sobre la Virgen, quien le planteó realizarlo sobre la historia de la Virgen de Copacabana fue Sebastian Obermaier¹³. Por ello, la cinta fue presentada como un proyecto auspiciado por la Fundación Cuerpo de Cristo, creada por el clérigo alemán, quien también, junto con Zegarra escribió el guion¹⁴, el cual no es una adaptación de la

9. Torres Rotondo e Yrigoyen, 2012, p. 30.

10. Un perfecto ejemplo de tal excentricidad lo mencionan Torres Rotondo e Yrigoyen: «Una vez Leónidas Zegarra habló de un proyecto de película sobre cómo el diablo podía clonar a Vladimiro Montesinos» (Cabrejo, 2012, p. 31). Montesinos fue el asesor del expresidente peruano Alberto Fujimori.

11. Torres Rotondo e Yrigoyen, 2013, p. 75.

12. Desde 2005, Liquitaya actuó en siete películas de Zegarra y, asimismo, produjo cuatro de ellas.

13. Anónimo, 2012, p. 8.

14. González, 2012, p. 22. En los créditos finales de la cinta se señala que se tomaron algunos diálogos de *Tito Yupanqui el venerable Inca modelador de la imagen de Copacabana* de Marcelo Arduz Ruiz.

crónica de Ramos Gavilán. No obstante, al ser dicha crónica el texto fundador de la narrativa de los orígenes de este culto mariano, se perciben en la película elementos de ella, aunque transformados, como veremos más adelante. Asimismo, como mencioné antes, existen dos versiones de esta cinta de Zegarra. La primera, con el título mencionado arriba, es la versión que fue estrenada en marzo de 2012 y tiene una duración de 1 hora y 20 minutos. La versión del director, con el título *2012 Virgen de Copacabana*, dura 1 hora 41 minutos¹⁵.

Sobre cómo nació la idea para la película, el mismo Obermaier señaló en una entrevista:

En el inicio es que yo he pensado cómo puedo yo fortificar la fe en el pueblo aimara. No he pensado nacional, sino en mi parroquia, en el pueblo, cómo puedo fortificar la fe. He visto que el pueblo tiene mucho cariño a la Virgen de Copacabana y yo quería que la gente pueda ver esa película para fortificar su fe en Dios, porque la Virgen nos dirige a Jesús, nos dirige a Dios. La Virgen estaba allá en una pequeña capilla. Ahorita la Virgen se hizo famosa por los milagros. Nadie ha puesto esta cosa, sino la Virgen misma se hizo, por ser milagrosa, famosa¹⁶.

Partiendo de este comentario de Obermaier, he escogido los dos aspectos de la cinta de Zegarra que examinaré a continuación: el primero es la representación de los milagros de la Virgen y el segundo, la representación de la cultura aimara en la versión del director, *2012 Virgen de Copacabana*, ya que representa la voluntad final del autor sobre su cinta. No obstante, señalo las principales diferencias entre ambas versiones en lo que se refiere a las escenas que analizo.

LOS MILAGROS DE LA VIRGEN

Como Obermaier apunta en la citada entrevista, el carácter milagroso de la Virgen de Copacabana ha sido la principal razón de su fama. Ciertamente este es un rasgo que aparece ya en el primer texto dedicado a contar su historia. Dividida en tres partes, la crónica de Ramos Gavilán dedica los siete primeros capítulos de la segunda de ellas a narrar el origen de este culto mariano, después de lo cual empieza el relato de los milagros realizados por la Virgen. El primero de ellos (capítulo VIII) fue sobre su misma escultura y consistió en que el Niño, que lleva en su brazo

15. «El cineasta peruano Leónidas Zegarra liberó varias de sus películas para poder verlas gratis en la cuarentena. En coordinación con la Casa Museo Leónidas Zegarra la mayoría de largometrajes y cortometrajes han sido subidos a su página en [imdb.com](https://www.imdb.com)» (Redacción Publímetro, 2020). En la citada plataforma se describe así la segunda versión: «*2012 Virgen de Copacabana* (2012) is the director's cut version (or not censored version) of *Virgen de Copacabana ... su historia y sus milagros* (2012)» (<https://www.imdb.com/video/vi829798681>). Sobre la censura que tal descripción sugiere respecto a la primera versión, no he encontrado mayor información. De hecho, Zegarra, quien se expresaba con mucha libertad en su blog (<https://leonidaszegarra.blogspot.com/>), no mencionó ninguna censura sufrida por dicha cinta.

16. La cita procede de un vídeo publicado en el [canal de YouTube del diario boliviano Página Siete](#).

izquierdo, se reclinó, porque este, tras ser coronado, tapaba el rostro de su Madre¹⁷. El segundo milagro (IX) fue hacer llover sobre las tierras de los hanansayas, la facción indígena de Copacabana que había apoyado la dedicación de la capilla a la Virgen, mientras que dejaba sin dicha lluvia las tierras de los hurinsayas, la facción opositora y partidaria de dedicar la capilla a san Sebastián¹⁸. Como tercer milagro (X), Ramos Gavilán recoge el exorcismo de dos indios endemoniados (un joven indio y una mujer casada)¹⁹ y, como cuarto (XI), la resurrección de dos indias asesinadas por sus respectivos esposos. Tras referirse a la rápida divulgación de los milagros de la Virgen (XII) y a la entrada de los agustinos a Copacabana (XIII y XIV), los restantes veintiocho capítulos de la segunda parte (del XV al XLII) se dedican a recoger más milagros y maravillas de esta advocación realizados bajo la administración agustina. De acuerdo con Hans van den Berg, exceptuando los milagros realizados en la misma talla, Ramos Gavilán recoge en su crónica 134 milagros que tuvieron lugar entre el 2 de febrero de 1583 y la conclusión de su obra en 1620²⁰, los cuales, como el mismo agustino declara al final del capítulo VII de la segunda parte (es decir, antes de empezar con la narración de los milagros), son solo una selección debido a la infinidad de milagros de la Virgen de Copacabana²¹.

Como se ve, la narración de los milagros de la Virgen ocupa un importante lugar en la crónica de Ramos Gavilán y, por lo mismo, no extraña que ellos tengan también una importante presencia en la película de Zegarra. De hecho, el título de la versión de la cinta estrenada en cine los anticipaba como parte de su estructura: *Virgen de Copacabana: su historia y milagros*. Organizada en una doble trama, que se mantiene en ambas versiones de la película, la primera trama corresponde a la *historia* de la talla de la Virgen labrada por Tito Yupanqui, ubicada en el siglo xvi (imagen 1), la cual es, en su mayor parte, narrada por Obermaier. Por su parte, la segunda trama tiene lugar en diciembre de 2012 en Copacabana. En tal lugar y fecha se ubica la narración por el sacerdote alemán, dentro del actual santuario, de la historia de la Virgen²² (imagen 2), así como de los *milagros* concedidos por ella a quienes solicitan su asistencia.

17. Ramos Gavilán, *Historia del célebre Santuario*, p. 310.

18. Ramos Gavilán, *Historia del célebre Santuario*, pp. 311-314. Si bien el capítulo señala «dos milagros», es el mismo milagro, una lluvia selectiva, repetido por la Virgen debido a la obstinación de los hurinsayas.

19. Ramos Gavilán, *Historia del célebre Santuario*, pp. 315-321.

20. Van den Berg, 2015, p. 52.

21. Ramos Gavilán, *Historia del célebre Santuario*, p. 306.

22. En la versión original, aparece también una voz en off, a cargo de Mariana Liquitaya. Después del título de la película, dicha voz menciona algunos aspectos de la Virgen de Copacabana: el día de su fiesta, la expansión de su culto por diferentes países sudamericanos y España, el significado del nombre «Copacabana» y su carácter milagroso, mientras se muestran imágenes de una fiesta reciente en honor a la Virgen.



Imagen 1: Tito Yupanqui joven (interpretado por Alejandro Pinedo), en su taller, labrando la imagen de la Virgen²³



Imagen 2: Obermaier narra, dentro del santuario, la historia de la talla de la Virgen

La primera historia de dichos milagros es sobre una madre y su hijo enfermo, desahuciado por los médicos. En la segunda, un terremoto que remece Copacabana provoca que un niño y su madre se separen; el menor termina perdido e inconsciente en las afueras de la ciudad. En la tercera historia, una madre, enferma

23. Todas las imágenes empleadas en este artículo provienen de la versión del director. Como mencioné antes, Zegarra compartió gran parte de su filmografía en IMDb.

de un cáncer mortal, se preocupa por el futuro de sus hijos. La cuarta es sobre un joven que ha perdido la vista (imagen 3), mientras que, en la quinta, una adolescente paralítica (imagen 4), debido a un accidente de tránsito, soporta el maltrato de su madre, fastidiada porque ha gastado todo su dinero en intentar curarla sin éxito. Las siguientes historias involucran a parejas. Así, la sexta es sobre un joven matrimonio que no puede concebir debido a la esterilidad del esposo; en la séptima, los celos causan problemas en la relación de una joven pareja; mientras que, en la octava, una esposa, para entregarse a su joven amante, al que mantiene y engríe, expulsa de su casa a su esposo con sus hijos.



Imagen 3



Imagen 4

Estas historias, si bien interrumpen el desarrollo de la trama histórica, coronan a esta, porque permiten que, hacia el final de la película, se muestre la acción milagrosa de la Virgen. Asimismo, el primer milagro que esta realiza, ya convertida en patrona de Copacabana, cumple también una función estructural, porque une las dos tramas. Hacia el final de la trama histórica, hurinsayas y hanansayas bailan alegremente junto con el corregidor de Copacabana, celebrando la llegada de la talla (imagen 5). A continuación, se escucha la voz de Obermaier, quien se refiere a la fama milagrosa de la Virgen: «Las historias corrían acerca de los milagros de la Mamita de Copacabana», mientras se ve, primero, el lago Titicaca y, después, a la Virgen observándolo (imagen 6).



Imagen 5

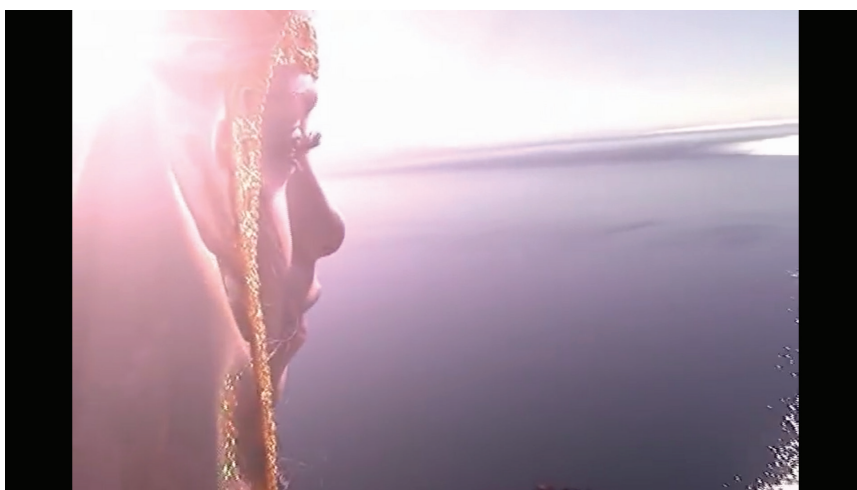


Imagen 6

Mediante un corte suave, la acción se traslada a la trama actual, al santuario de Copacabana, desde donde Obermaier continúa con el relato del primer milagro: «Un individuo que sufría dolorosos ataques, que fue traído y puesto delante de la Virgen, adquirió calma y se curó» (imagen 7). Pero lo que narra no es un milagro pasado, sino uno que tiene lugar en ese mismo momento, ya que, mientras el clérigo menciona lo anterior, ingresa el mencionado joven y es curado milagrosamente de su padecimiento (imágenes 8 y 9). Así, pasado y presente, la doble trama de la cinta, se fusionan debido a la continua y actual acción milagrosa de la Virgen.



Imagen 7



Imagen 8



Imagen 9

Se repite este recurso para los siguientes milagros. Obermaier, continuando su relato, dice: «Mudos, ciegos, paralíticos, enfermos de toda clase se sentían aliviados y libres de toda enfermedad» y, a continuación, se produce la curación del joven invidente (imagen 10), la adolescente paralítica (imagen 11) y, tras la reunión del hijo perdido con su madre (quien es llevado hasta el santuario por la misma Virgen), el niño desahuciado es sanado. En la penúltima escena, que tiene lugar en el exterior del santuario, donde Obermaier celebra una misa en honor de la Virgen, se da noticia de sus otros milagros por medio del agradecimiento de sus respectivos beneficiarios: aparece la esposa adúltera reconciliada con su esposo y la joven pareja agradece el embarazo de la mujer. Si bien no se muestra la resolución milagrosa de todas las historias de la segunda trama, resulta suficiente con las que sí se representan para afirmar la actualidad milagrosa de la Virgen²⁴. A esto se debe añadir que, como Obermaier enfatizó, los milagros de la segunda trama, al igual que los hechos de la historia de Tito Yupanqui, son verídicos, ya que fueron documentados (al menos cinco de ellos) por el propio sacerdote²⁵.

24. En la versión original, sí se muestra la resolución milagrosa, aunque de forma muy breve, de las historias del novio celoso y de la madre enferma.

25. González, 2012, p. 22.



Imagen 10



Imagen 11

TITO YUPANQUI Y LA CULTURA AIMARA

Sobre la presencia de la cultura aimara, son contadas las partes en las que se escuchan algunas expresiones en esta lengua. No obstante, estos momentos resultan claves, como sucede con la escena inicial, que corresponde al nacimiento de Tito Yupanqui²⁶. Su madre es asistida por su abuela, una partera aimara que pronuncia la siguiente invocación: «Awichitas, Condor Mamani, Achachila, Condor

26. En la versión original, esta escena ha sido recortada. El corte más notorio afecta a las partes en las que el Demonio se manifiesta físicamente.

Mamani, Illampu». Awichitas son las colinas²⁷, el Kuntur Mamani es el espíritu «protector principal del hogar campesino»²⁸ y achachilas son «los grandes protectores del pueblo aimara y de cada comunidad local», que se identifican con los cerros que rodean a dichas comunidades y también con las más altas montañas de los Andes, una de las cuales es el nevado Illampu²⁹. Como se ve, existe una gradación en esta invocación que empieza con las colinas y avanza hasta uno de los nevados más elevados de la cordillera boliviana. La partera solicita así la asistencia de estas divinidades, las cuales, mediante la coca, se comunican con ella para avisarle que el Demonio quiere arrebatarles a Tito (imagen 12). Aunque la madre muere, la partera consigue salvar al recién nacido (imagen 13). De este modo, Yupanqui nace en una Copacabana todavía ajena al cristianismo y donde las creencias aimaras están vigentes; sin embargo, dichas creencias se muestran en guerra contra las fuerzas del Maligno.



Imagen 12



Imagen 13

27. Varios autores, 2018, p. 17. Asimismo, en Puno recibe este nombre el muqui, el duende de las minas (Carrasco Ligarda, 2016, p. 26).

28. Van den Berg, 2005, p. 296.

29. Van den Berg, 2005, p. 293.

Esta representación de la cultura aimara antes de la evangelización de su territorio se aleja claramente de lo fijado por Ramos Gavilán en su crónica. En la primera parte de esta, el agustino historió el pasado idólatra de Copacabana. Antes de la llegada de los españoles, el Demonio había afianzado su dominio sobre el lugar, por lo que no le resultaba difícil conseguir sacrificios humanos de infantes, gracias a la intermediación de los sacerdotes:

Como [el Demonio] estaba tan apoderado de aqueste reino, no hubo menester mucho para acabar con [que] ellos le ofreciesen en sacrificio gran cantidad de niños [...]. Cuando los indios acudían a los sacerdotes de las *guacas* (que así nombraban sus adoratorios), lo primero que ellos les aconsejaban, si querían alcanzar lo que pedían, era que si tenían hijos los ofreciesen en sacrificio³⁰.

Como se ve, en la cinta de Zagarra se rompe este vínculo entre los aimaras y el Demonio. La partera invoca a sus *guacas* (es decir, sus divinidades locales³¹), pero no para entregar al recién nacido al Maligno, sino para salvarlo de las garras de este.

El antagonismo entre el Demonio y los aimaras permite también distinguir las creencias de estos del chamanismo, representado de forma negativa en la cinta por su identificación con el Maligno. Como parte de la historia de la pareja que no puede tener un hijo, ellos acuden a «un maestro [de esos] en ciencias ocultas, chamanismo y todas esas cosas», como lo describe el esposo. El primer plano del consultorio del chamán encuadra una imagen demoníaca (imagen 14); el siguiente, tres cráneos humanos (imagen 15); el tercero, al asistente del chamán, vestido con un hábito negro y parado detrás de otra imagen demoníaca (imagen 16). Durante el ritual, el chamán no pronuncia ni una sola palabra en aimara. Después de un año de visitas, la pareja se convence del engaño del chamanismo y se dirige a solicitar la asistencia de la Virgen de Copacabana. Como se ve, el chamán, a diferencia de la partera, sí es representado como un agente demoníaco, que continúa en la actualidad la antigua acción de los sacerdotes de las *guacas*. En lugar de dar vida, él solo miente, como buen discípulo del Demonio, padre de la mentira³², y se identifica visualmente con este y la muerte mediante las imágenes y los cráneos de su consultorio.

30. Ramos Gavilán, *Historia del célebre Santuario*, p. 139.

31. Ramos Gavilán, *Historia del célebre Santuario*, p. 139, nota 364.

32. *Juan*, 8, 44. Manejo la versión de la Facultad de Teología de la Universidad de Navarra.



Imagen 14



Imagen 15



Imagen 16

Volviendo a Yupanqui, en la siguiente escena de la trama histórica, un Tito de 16 años y un amigo suyo son detenidos en una cascada por tres seductoras mujeres³³. Una de ellas, de cabellos rubios, se presenta ante Tito como un supuesto «ser celestial», lo cual el adolescente se rehúsa a creer, y le revela su supuesta misión: «Tú harás una imagen mía y me rendirás culto, Tito». Tal revelación tampoco es creída por el joven Yupanqui (imagen 17). La insistencia de la mujer hace que Tito solicite, primero, la ayuda de los achachilas. Tras decir: «Espíritu, dame fuerzas», la cámara encuadra el nevado Illimani y, mientras se realiza un acercamiento hacia su cumbre, se escucha un sonido extradiegético que genera suspenso; sin embargo, dicho sonido cesa sin producirse ningún tipo de reacción por parte del nevado (imagen 18).



Imagen 17



Imagen 18

33. Toda esta escena fue omitida en la versión original de la película.

Luego, Tito invoca a la Virgen, «Virgen mamita, ayúdame», tras lo cual desfallece. A continuación, la Virgen se manifiesta en la cascada, vestida con un traje dorado y portando una espada (imagen 19). Las tres mujeres muestran, entonces, su naturaleza demoníaca. Mientras que la Virgen se enfrenta y vence al Demonio que había tentado a Tito (imagen 20), dos ángeles hacen lo mismo con los otros dos. Terminado el combate, el adolescente recupera la conciencia y agradece a la Virgen por su ayuda. De este modo, en esta escena, se muestra una Copacabana evangelizada, en la que ya no son las divinidades aimaras las que combaten al Demonio, pues la invocación de Tito al achachila Illimani no tiene efecto. Su lugar ha sido tomado por la Virgen, quien funge como la protectora de este pueblo. Al avanzar la película, ella misma, veinte años después, se manifiesta en un sueño a Tito para solicitarle que realice su talla.

Imagen 19³⁴

Imagen 20

34. La escena en la que se enfrenta la Virgen y los ángeles con los demonios sirve como una secuencia de apertura, de ahí que aparezca en la imagen el nombre de la actriz que interpreta a la Virgen.

CONCLUSIÓN

La película *Virgen de Copacabana: su historia y milagros* de Leónidas Zegarra representa la incursión de este director peruano, afincado en Bolivia, en el cine religioso y forma parte de una trilogía mariana debido al protagonismo de la Virgen. En el caso de *2012 Virgen de Copacabana*, la versión del director de la mencionada cinta, Zegarra y Sebastian Obermaier (en su papel de coguionista y productor) buscaron enfatizar el carácter milagroso de esta advocación mariana, uno de sus rasgos más relevantes desde la primera fijación de su historia en la crónica del fraile agustino Alonso Ramos Gavilán en 1621. En este sentido, la película no solo resalta tal carácter mediante una trama en la que representa la solicitud y la concesión, por parte de la Virgen de Copacabana, de una serie de milagros, sino que dicho rasgo se convierte en el nexo que une las dos tramas que organizan la cinta: la histórica y la actual. Así, pasado y presente son fusionados en la cinta debido a la continua actividad milagrosa de la Virgen.

Por su parte, la representación de la cultura aimara es positiva en esta película, incluso en lo que se refiere a sus creencias religiosas anteriores a su evangelización, con lo que la cinta marca distancia de la visión negativa de estas fijada en la crónica de Ramos Gavilán. Esta transformación se entiende no solo porque Obermaier dirige esta película al pueblo aimara, sino también por el contexto en el que está se filmó: una Bolivia definida como un Estado Plurinacional, en el que se reconoce el dominio ancestral y los derechos de los naciones y pueblos indígenas originarios³⁵, uno de los cuales es precisamente la nación aimara³⁶. En este sentido, las creencias aimaras, en la película de Zegarra, se distinguen claramente del chamanismo, representado como parte de las actuales artes engañosas del Maligno. Por ello, las divinidades aimaras y sus intermediarios (como la partera que asiste el nacimiento de Tito Yupanqui) aparecen en permanente antagonismo con el Demonio, de modo que, en vez de alimentar su sed de sangre (de lo cual Ramos Gavilán las acusaba en su crónica), salvan al recién nacido Tito Yupanqui de su sangriento apetito. No obstante, tras la evangelización de Copacabana, dichas divinidades pierden su poder, ya que son reemplazadas por María, convertida en la protectora del pueblo aimara. Así la cinta de Zegarra afirma el patronato de la Virgen de Copacabana sobre Bolivia, declarado por el Vaticano en 1925, el cual es mencionado por Obermaier en la parte final de su narración dentro de la película.

BIBLIOGRAFÍA

Anónimo, «Leónidas Zegarra lleva a las pantallas la historia de la Virgen de Copacabana», *El Diario*, 17 de marzo de 2012, Tercer cuerpo, p. 8.

Bedoya, Ricardo, *Un cine reencontrado. Diccionario ilustrado de las películas peruanas*, Lima, Universidad de Lima, 1997.

35. Así lo afirma el artículo 2 de la constitución boliviana vigente, promulgada en 2009.

36. Sobre la historia de este concepto, véase Branca, 2017, pp. 61-81.

- Branca, Domenico, *Identidad aymara en el Perú: nación, vivencia y narración*, Lima, Horizonte, 2017.
- Cabrejo, José Carlos, «Cine peruano: el gusto por lo malo. Entrevista con Carlos Torres Rotondo y José Carlos Yrigoyen», *Ventana Indiscreta*, 8, 2012, pp. 28-33.
- Carrasco Ligarda, Rosa, «Palabras, creencias y ritos relacionados con el muqui, el duende de las minas», *Consensus*, 21, 2, 2016, pp. 25-37.
- Facultad de Teología de la Universidad de Navarra, *Santos evangelios*, Pamplona, Eunsa, 2017.
- Gálvez Peña, Carlos, «Un milagro flamenco en los Andes: la leyenda de la Virgen de Copacabana y su genealogía europea (1621)», en *Escritura e imagen en Hispanoamérica: de la crónica ilustrada al cómic*, ed. Cécile Michaud, Lima, PUCP, 2015, pp. 65-91.
- González, Rey, «La Virgen de Copacabana llega a los cines bolivianos», *Página Siete*, 19 de marzo de 2012, Sección Culturas, p. 22.
- Gutiérrez Meza, José Elías, «El culto de la Virgen de Copacabana en España y la fecha de composición de *La aurora en Copacabana*», *Anuario Calderoniano*, 7, 2014, pp. 167-178.
- Gutiérrez Meza, José Elías, «Fray Miguel de Aguirre, el viajero de Copacabana», en *Viajeros, crónicas de Indias y épica colonial*, ed. Mariela Insúa y Jesús Menéndez Peláez, New York, Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA), 2017a, pp. 91-105.
- Gutiérrez Meza, José Elías, «La leyenda de santo Tomás el Apóstol en *La aurora en Copacabana y sus fuentes*», *Anuario Calderoniano*, Extra 2, 2017b, pp. 175-191.
- Gutiérrez Meza, José Elías, «Incas y agustinos en la *Historia del célebre Santuario de Nuestra Señora de Copacabana y sus milagros, e invención de la cruz de Carabuco* de Alonso Ramos Gavilán», *Romance Notes*, 59, 1, 2019, pp. 31-39.
- León Frías, Isaac, y Cárdenas, Federico de (eds.), *Hablemos de cine (antología)*, Lima, PUCP, 2017, vol. 1.
- Malpartida Tabuchi, Jorge, «"Si me quedaba a hacer cine en el Perú era hombre muerto". Entrevista a Leónidas Zegarra», *El Comercio*, 20 de setiembre de 2014, Sección Luces [versión para Arequipa], p. 7.
- Ramos Gavilán, Alonso, *Historia del célebre Santuario de Nuestra Señora de Copacabana y sus milagros, e invención de la Cruz de Carabuco*, ed. Hans van den Berg y Andrés Eichmann, Sucre, Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia, 2015.
- Redacción Publímetro, «*Chesu mare* y todas las películas de Leónidas Zegarra para ver gratis», 30 de abril de 2020 [consulta: 12 de agosto de 2021].

Rípodas Ardanaz, Daisy, «Presencia de América en la España del Seiscientos. El culto a la Virgen de Copacabana», *Páginas sobre Hispanoamérica Colonial. Sociedad y Cultura*, 2, 1995, pp. 47-78.

Torres Rotondo, Carlos, e Yrigoyen, José Carlos, «Zegarra desencadenado», *Velaverde*, 22, 31 de julio de 2013, pp. 74-79.

Van den Berg, Hans, «Glosario», *Revista Ciencia y Cultura*, 15-16, 2005, pp. 293-298.

Van den Berg, Hans, «Introducción», en Alonso Ramos Gavilán, *Historia del célebre Santuario de Nuestra Señora de Copacabana y sus milagros, e invención de la Cruz de Carabuco*, ed. Hans van den Berg y Andrés Eichmann, Sucre, Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia, 2015, pp. 17-64.

Varios autores, «Diez momentos (pésimos) del cine peruano. Errores y horrores al inicio del nuevo siglo», *Ventana Indiscreta*, 3, 2010, pp. 47-51.

Varios autores, *Voces del Lago. Primer compendio de tradiciones orales y saberes ancestrales*, La Paz, Ministerio de Culturas y Turismo, 2018.

Villacorta Santamato, Jorge Luis, «Leónidas Zegarra Uceda y la "crítica de cine" como instrumento de ataque de la libertad de expresión cinematográfica», ponencia presentada en el *I Simposio Internacional de Comunicación Social: «Nuevos desafíos para la comunicación social en el Perú y en América Latina»*, 2014 [consulta: 12 de agosto de 2021].